

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

ALEXANDRE BRUNO GOUVEIA COSTA

CINEMA E FILOSOFIA:

Um estudo da narrativa cinematográfica maranhense das Jornadas por meio da *tríplice*

mimesis

São Luís
2015

ALEXANDRE BRUNO GOUVEIA COSTA

CINEMA E FILOSOFIA:

Um estudo da narrativa cinematográfica maranhense das Jornadas por meio da *tríplice mimesis*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão - UFMA para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha

São Luís
2015

Costa, Alexandre Bruno Gouveia

Cinema e filosofia : Um estudo da narrativa cinematográfica maranhense das Jornadas por meio da tríplice mimesis / Alexandre Bruno Gouveia Costa. — São Luís, 2015.

139 f.

Orientador: Luciano da Silva Façanha.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, 2015.

1. Produção cinematográfica - Maranhão. 2. Cinema maranhense. 3. Cinema – Identidade narrativa. 4. Super 8(Formato cinematográfico). I. Título.

CDU 791.44(812.1)

ALEXANDRE BRUNO GOUVEIA COSTA

CINEMA E FILOSOFIA:

Um estudo da narrativa cinematográfica maranhense das Jornadas por meio da *tríplice mimesis*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão - UFMA para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovado em / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha (Orientador)

Prof. Dr. João de Lima Gomes (UFPB)

Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Júnior (UFMA)

À minha esposa, companheira e parceira, Poliana Sales, por tudo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por guiar cada passo desta pesquisa.

Aos meus pais e irmão por serem pacientes e afetuosos.

A minha esposa, Poliana Sales, que me acompanhou, incentivou e se mostrou paciente e amorosa nos instantes de angústia.

Ao meu orientador também amigo, Luciano Façanha, que me escolheu e mostrou ser possível este caminho.

Aos meus sogros Maria do Socorro e Cursino Aranha pela sempre atenciosa preocupação; ao meu cunhado Carlos Eduardo sempre solícito, aos primos de coração Juliana, Rodolfo e Rafael por sempre se mostrarem dispostos a colaborar.

Aos meus padrinhos e amigos Silvano Bezerra e Henrique Borralho pela ajuda, incentivo e companheirismo.

Aos meus amigos por toda preocupação e carinho, em especial Jô Dantas, Wendell Brito, Leide Caldas, Inácio Araújo, José Gomes.

Ao amigo que sempre me ajudou com sua preciosa memória cinematográfica José Guterres Filho e aos atores destas Jornadas: Euclides Moreira Neto e Murilo Santos pela atenção.

Aos colegas do PGCult César Borralho e Marcos Ferreira pelas conversas e pela ajuda ao longo deste trabalho.

“É revelador como o esforço de conferir ao cinema a dignidade da “arte” obriga esses teóricos, com uma inexcusável falta de consideração, a introduzir na obra elementos vinculados ao culto”

Walter Benjamin.

RESUMO

Essa dissertação resulta da pesquisa sobre a produção audiovisual maranhense que compreende o final da década de 70 e parte da década de 80, por incluirmos produções em Super-8 e em 16mm, respectivamente: *Periquito Sujo* (1979), *Greve da meia passagem* (1979-1980) e *Quem matou Elias Zí?* (1986), *Bandeiras Verdes* (1988) com o objetivo de investigar o potencial de comunicabilidade e de representatividade destas obras para a manutenção de uma identidade cinematográfica a partir da metodologia com base na *tríplice mimesis* e na construção das *identidades narrativas*. O referencial empírico da pesquisa são obras fílmicas maranhenses premiadas nas edições das Jornadas cinematográficas, movimento importante para a construção e manutenção da identidade narrativa cinematográfica maranhense. A partir da *tríplice mimesis*, conceito referendado por Paul Ricoeur (2012), será possível compreender como as narrativas fílmicas, que passam por questões éticas, têm início nas condições mais amplas do entorno social e cultural de inserção dos acontecimentos narrados e somente se completam no momento da leitura, neste caso visual, com a participação efetiva do espectador.

Palavras-chave: Cinema. Super-8. 16mm. Tríplice Mimesis. Identidade narrativa. Jornada

ABSTRACT

This dissertation results of research on the Maranhão audiovisual production comprising the late 70's and part of the 80s, for we include productions in Super-8 and 16mm, respectively: *Periquito Sujo* (1979), *Greve da meia passagem* (1979-1980) e *Quem matou Elias Zi?* (1986), *Bandeiras Verdes* (1988) in order to investigate the potential for communicability and representativeness of these works to maintain a cinematic identity from the methodology based on the triple mimesis and construction of narrative identities. Empirical research framework Maranhão film works are awarded on the issues of cinematographic Days, important movement for the construction and maintenance of Maranhão cinematic narrative identity. From the triple mimesis concept endorsed by Paul Ricoeur (2012), you can understand how filmic narratives that pass for ethical reasons, begin in broader terms of social and cultural environment insertion of the events narrated and only complete in the time of reading, this visual event, with the effective participation of the viewer.

Keywords: Cinema. Super-8. 16mm. Triple Mimesis. Narrative identity. Journey

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CINEMA, MODERNIDADE E TÉCNICA.....	21
1.1 Cinema: a modernidade técnica e a condição de experiência	24
1.2 O dispositivo técnico	33
1.3 O cinema experimental no Brasil revestido de moderno.....	41
1.4 Enquanto isso no Maranhão.....	50
2 CINEMA E A TRÍPLICE MÍMESIS.....	58
2.1 Tempo e Narrativa e o exercício da <i>tríplice mimesis</i>	62
2.2 Cinema e elementos da identidade narrativa.....	70
3 CINEMA E A CONDIÇÃO MIMÉTICA.....	76
3.1 Análises	82
3.1.1 Sinopse e ficha técnica dos filmes.....	84
3.2 Mimesis I	86
3.3 Mimesis II.....	95
3.4 Mimesis III.....	109
3.5 Identidade cinematográfica.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS	128
APÊNDICE.....	133

INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga as estratégias de representação social, construção e manutenção de uma identidade narrativa cinematográfica maranhense durante o movimento conhecido como Jornadas, no período de 1979 a 1988. Nos debruçamos a analisar o conjunto de quatro obras fílmicas que foram premiadas em algumas das edições, período em que trabalhos maranhenses foram premiados e ou tiveram grande repercussão, e que por meio de cada narrativa, ao olhar da *tríplice mimesis*, abordam a vida diária como objeto válido para a investigação científica da identidade cinematográfica.

O nosso referencial empírico são os filmes premiados *Periquito Sujo e Greve da meia passagem* (1979 e 1980), de Euclides Moreira Neto; *Quem matou Elias Zi?* e *Bandeiras Verdes* (1986 e 1988), de Murilo Santos que representam um marco na produção audiovisual maranhense se destacando com pioneirismo e permanecendo até os dias atuais como legado cinematográfico desdobrado no atual Festival Guarnicê de Cinema e Vídeo.

As Jornadas Super-8 e em seguida, Jornada Nacional de Cinema no Maranhão é fruto de um período histórico do final da década de 60 até a década de 80 que ficou marcado, em todo país, pela proliferação e efervescência de filmes preocupados em resgatar e registrar as tradições da cultura popular. O contexto político do país nesse período, foi caracterizado pelo cerceamento da liberdade de expressão, assim os produtores cinematográficos encontraram na facilidade técnica de manuseio e uso da bitola 8mm e 16mm a possibilidade de manter presente um tom contestador das narrativas.

Neste mesmo cenário, a bitola 16mm¹ também ganhou fôlego quando da mudança de nome da Jornada, começou a aceitar filmes neste formato. No período as obras maranhenses começaram a dividir espaços com outros estados, mas garantiu a mesma identidade e qualidade com os trabalhos vencidos por João Ubaldo Moraes com o filme *Amigão*, e Murilo Santos nos filmes que são objeto deste estudo: *Quem matou Elias Zi?*

¹ O 16mm foi criado com a intenção de servir como bitola caseira, para uso amador, como alternativa mais barata ao 35mm, assim como surgiu o 8mm e a super-8mm. A permanência da 16mm no mercado se deve a seu registro eletrônico ser ideal para TV. Durante quase 30 anos, até a invenção do vídeo-tape em 1957, a televisão se valeu do cinema para o registro de grande parte de sua programação, e como o objetivo era a projeção numa pequena tela de 14 polegadas, não havia necessidade de se utilizar do 35mm, maior e mais caro.

e *Bandeiras verdes*. Durante toda nossa argumentação reforçaremos o contexto de produção superoitista enquanto movimento, pois, nessas condições englobou aos trabalhos registrados em 16mm que compuseram a história das jornadas e da cinematografia local.

Antes das Jornadas², várias produções maranhenses ganharam destaque no circuito de produção e circulação das obras que se consolidou por meio do levante cinematográfico. Entre os filmes de maior repercussão da época destaca-se: *Dança do Lelê* (1975) ou *Pela Porco* (1975), *Haleluia* (1977), *Velhas Fábricas* (1977) e *Greve da meia passagem* (1979) de Euclides Moreira Neto, que dá um grande passo para produções com maior caráter político, com certa relevância social. *Greve da meia passagem* (1979) se tornou um banco de imagens do movimento que ficou popularmente conhecido como “Balaiada urbana” e foi exibido com bastante repercussão na Jornada Super-8 de 1979. Desde então, uma geração de realizadores se dedicou ao registro documental dos modos de viver no Maranhão construindo um ciclo de cinema documental que deixa como legado centenas de produções feitas no Estado e sobre o Estado.

É neste aspecto que a pesquisa se aprofunda, por meio das representações sociais que os produtos audiovisuais tomam da sociedade e que, com o poder que o cinema exerce até hoje, se sustenta, ou pelo menos tenta após três décadas. No entanto, será aqui descrito as formas que estas produções, os seus diretores, os circuitos de exibição se estabeleceram em rede e, assim, construíram uma forma de identidade por meio da narrativa cinematográfica.

Sabe-se que os meios de comunicação de massa, esse universo plural do qual o cinema também faz parte, ocupam importante papel na organização e na construção de uma determinada realidade social. Eles tanto reproduzem essa realidade, representando-a através de seus diferentes discursos, quanto a modificam, reconstruindo-a por meio de uma interferência direta em sua dinâmica, em seu funcionamento. Nossa preocupação

² O nome Jornada Super-8 só permanece até 1983, na 6ª edição e muda o nome para Jornada Nacional de Cinema no Maranhão. A mudança justifica-se por uma relação estratégica de atender a demanda do festival que já ganhava fama nacionalmente. A mudança de nome volta a acontecer na sua décima terceira versão, e então é rebatizado com o título Guarnicê de Cine-Vídeo. O que caracteriza tecnicamente o termo ‘8’ é devido a película filmica possuir 8 milímetros de largura, exatamente o mesmo que o antigo padrão 8 mm, e ter as perfurações laterais menores, o que permitiu o aumento na área de exposição da película, e, portanto, mais qualidade de imagem. O formato Super-8 ainda reserva uma área, no lado oposto ao das perfurações, onde uma pista magnética permite a gravação sincronizada do som. No final da década de setenta, o cinema maranhense ganhou maturidade e realizou a 1ª Jornada Maranhense de Super-8, que depois de 12 edições foi renomeada como Festival Guarnicê de Cinema e Vídeo em referência a uma das manifestações típicas do Estado, o bumba-meu-boi. A partir daí o Maranhão entrou no circuito brasileiro de exibição cinematográfica

inicial é, portanto, a de compreender como a sétima arte pode servir de palco para a manifestação de tais representações e, ao mesmo tempo, como elas são geradas, e difundidas pelo discurso cinematográfico.

O termo ‘representar’ permite ser traduzido como o ato de criar ou recriar um determinado objeto, dando-lhe uma nova significação, outro sentido. As representações formam, segundo Jodelet (2001, p. 21), um sistema e quando partilhadas e compartilhadas pelos membros de um grupo, possibilitam o aparecimento de uma visão mais ou menos consensual da realidade. Ora, se há uma visão que decorre dessa nova apreensão da realidade, há, forçosamente, para ela, uma imagem, entendida aqui como elemento que busca no estatuto da imaginação seu próprio lugar de articulação.

Os documentários podem atuar como elemento de rememoração, mas também como documentação de um determinado momento histórico, como uma fonte armazenadora de dados sobre certa temporalidade. O contexto em que floresce a produção documentária do Maranhão, acompanha uma série de mudanças no Brasil e no mundo o que nos leva à hipótese desta dissertação em que o documentário como gênero audiovisual pode ser compreendido como um lugar de memória na construção da narrativa da história das experiências vividas pelas pessoas no estado.

Analisaremos a produção audiovisual local como forma de representação social e a partir disto, perceber a condição temporal das narrativas, a localização no espaço, a condição *mimética*. Para tanto, o objetivo desta pesquisa é investigar quais são as estratégias da produção audiovisual maranhense durante a década de 70 e 80 para modalizar uma experiência de representação social típicas dos meios de comunicação social, no caso o cinema, em relação à condição fundante entre tempo e a identidade narrativa³. Desta forma, compreenderemos essas estratégias e o potencial de construção e manutenção da memória proporcionada pelos filmes da época, sempre a partir da produção em conjunto.

Para atingirmos este objetivo geral, delineamos os seguintes objetivos específicos, correspondentes ao percurso de leitura de nosso trabalho: explicar como o movimento de jornada e seu conjunto de produções atuam na legitimação de um cenário audiovisual capaz de dar conta de uma identidade cinematográfica; analisar em que medida as estratégias entre tempo e narrativa se desdobram na construção e manutenção de uma identidade cinematográfica.

³ O conceito de identidade narrativa vai compor a análise das obras audiovisuais como parte fundante do processo mimético que adotaremos como metodologia.

O que torna a Jornada um diferencial é a sua condição pioneira, principalmente no Norte e Nordeste do país. A partir da construção de uma produção forte, vários outros estados tomaram a produção e organização local como exemplo e fundaram seus núcleos audiovisuais e de exibição como festivais no Ceará, Rio Grande do Norte, Bahia entre outros. Partimos da hipótese de que os cineastas maranhenses não se limitaram a trabalhos de pesquisa e aprofundaram suas temáticas na garantia do registro de manifestações sociais, culturais e religiosas, assim, acompanhando um cenário nacional de produção.

A contexto das Jornadas sinalizou uma trajetória de produção documentária no estado que persiste e resiste até hoje e alimenta um legado por meio do Festival Guarnicê, com o papel fundamental de incentivar a produção audiovisual, feita inicialmente de maneira improvisada, com câmeras emprestadas e ou ajuda de colegas.

Neste mesmo contexto, floresceu a produção documentária do Maranhão acompanhou uma série de mudanças no Brasil e no mundo, hipótese deste trabalho: que o documentário como gênero audiovisual possa ser compreendido como um lugar de memória na construção da narrativa de um período histórico do Maranhão.

Deparamo-nos com poucos trabalhos que se ocuparam em registrar esse período cultural efervescente no Maranhão, infelizmente este não é um demérito local, em muitos outros estados também existem pouquíssimas pesquisas que se ocupam em dar corpo a este movimento, o superoitista.

Sem dúvida, este foi um dos elementos motivadores para a pesquisa, acrescentamos a ele não somente a necessidade de dar voz a este período histórico como fonte exclusiva de registro, e sim de perceber seus movimentos e relações na composição das narrativas e não restrito aos resultados fílmicos produzidos. Entendemos que a narrativa fílmica é fruto de um tempo e este tempo é representado por humanos que se definem e representam de forma cíclica, no simples ato que se inicia da produção cinematográfica, do ato de exibição até a prática do consumo.

Por isso, adotaremos o caminho da *tríplice mimesis* de Paul Ricoeur (2012) e como fundamento para o processo de mediação cinematográfica trabalharemos com os estudos sobre identidade narrativa. “O que é comunicado é, em última instância, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte”, (RICOEUR, 2012a, p. 132). Aproximar o movimento cinematográfico que cerca nossos objetos de um caráter mais independente e inovador é elevá-lo a categoria de primórdio, mas, não do passado, mas sim de primeiro.

...os primórdios do cinema têm a vantagem de se apresentar, notadamente, como um gênero do cotidiano, uma forma popular de espetáculo. O teor da relação do cinema com o cotidiano torna-se tanto mais complexa quanto maiores forem suas ambições estéticas (COHEN, 2004, p. 260).

Adotaremos a observação feita por Paul Ricoeur ao definir o caminho da pesquisa por meio da narrativa:

Chegou o momento de ligar os dois estudos independentes que precedem e pôr a prova nossa hipótese básica, qual seja, a de que existe, entre atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, para dizê-lo de outra maneira: o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal (2012a, p. 93).

Este trecho que compõe a obra *Tempo e Narrativa* (2012) mostra que Paul Ricoeur nos dá uma detalhada análise da apreensão de sentidos do mundo a partir de sua transposição ao universo do texto⁴.

Assim, Ricoeur interroga a relação existente entre o tempo vivido e o tempo narrado e afirma que a percepção humana se dá a partir de sua dimensão narrativa. O mundo visto como um texto só pode ser configurado pelo leitor a partir de sua porosidade, de sua falta de rigidez. Esse mundo se abriria nos vazios que tal porosidade provoca, deixando entrever possibilidades de configurar e de selecionar os elementos que nele se apresentam. É justamente a distribuição desses elementos e a relação que eles estabelecem com o tempo da narrativa, em sua dimensão episódica, que interessam Ricoeur e, também é o que nos interessa. O tempo, que perde seu caráter linear, é tomado em sua dimensão estendida de presente, sendo o passado uma forma de ‘presente da memória’, enquanto o futuro seria apenas uma ‘projeção’ do presente. É o princípio para tomarmos como análise a produção fílmica e a necessidade de uma Jornada. Dessa forma, Paul Ricoeur tenta categorizar a experiência, distinguindo três movimentos diferentes para *mimesis*, por isso, *tríplice*.

A *mimesis I* é uma prefiguração do campo da prática, se constrói no campo da realidade e diz respeito a um ‘agir no mundo’, à trama conceitual que antecede a própria linguagem e que orienta o agir tanto daquele que produz o texto – o autor – quanto daquele

⁴ Neste caso específico, vamos transpor mais uma vez para o universo do cinema, pois, entendemos que todos são frutos da linguagem, assim como bem diz Roland Barthes “[...] o filme é alimentado por signos elaborados e organizados por seu autor em vista de seu público; ele participa parcial, mas incontestavelmente, da grande função comunicante, de que a linguística é apenas a parte mais avançada” (BARTHES, 2005, p. 35).

para quem o texto é produzido, o leitor. Ao adaptar, por meio da narrativa, o universo da literatura para o campo do audiovisual, percebemos na obra fílmica a leitura de mundo, uma pré-compreensão por parte do autor, neste caso, o diretor. Os elementos técnicos, que circundam a composição da trama: construção do roteiro, definição de equipe, da linguagem adotada para a obra fílmica, no caso do período das Jornadas, é o cenário vislumbrado a ser filmado.

A *mimesis II* refere-se ao mundo da mediação, da configuração da estrutura da narrativa, portanto, é entendido como o espaço da mediação entre essas duas instâncias de produção, no qual a imaginação ganha um caráter sintético, possibilitando a construção de representações. Toda a produção sintética da imaginação só aconteceria, segundo o autor, por meio das implicações do que ele chama de tradicionalismo – que poderia ser traduzido por mundo cultural –, condicionantes do trabalho criador do texto e que permitem sua conexão com o mundo chamado social. É esta parte que mais nos interessa, pois é o instante do contato do produtor com a produção, da história com suas representações. “*Mimesis II* só tem uma posição intermediária porque tem uma função de mediação” (RICOEUR, 2010a, p. 113).

A *mimesis III* seria, então, a recepção do próprio texto, que só passa a fazer sentido quando atinge seu leitor. É a própria necessidade de um espaço, a Jornada Super-8, que possibilita uma reorganização do mundo do texto ao mundo do leitor, que encontra, na dinâmica da cultura, o próprio sentido das representações. Na terceira etapa nos colocamos diante de propor um relacionamento dinâmico entre autor, obra e leitor. Nesse aspecto buscaremos um fechamento do círculo hermenêutico com base na *tríplice mimesis* e definir o alcance da identidade narrativa das obras audiovisuais do período.

Interessa-nos apreender as típicas relações interacionais sujeito-objeto, através do teor narrativo contido nas obras audiovisuais selecionadas. Considerando-se que tais filmes são produzidos e vislumbram reações da audiência, que são impactadas e que constroem sentidos sobre o que eles exibem e assim, propõe caminhos de experiência. Para tanto, nosso exercício será de imediato estabelecer as condições de surgimento do cinema e de que forma entendê-lo. Faremos isso ao discorrer sobre um modelo específico de modernidade, a modernidade técnica e identificar que o cinema é neste contexto um dispositivo técnico⁵ para que dessa maneira possamos condicionar a identidade narrativa na cinematografia maranhense.

⁵ Desta forma: “usamos a seguir a expressão ‘dispositivo técnico’ não como uma proposta de tradução do neologismo citado [Este neologismo quer transmitir que a técnica é tanto uma ‘armação’ como uma

Percebemos uma forte inclinação estrutural no pensamento ricoeuriano, no sentido de criar categorias que possam explicar a realidade do texto como uma metáfora da realidade social. Entretanto, para Ricoeur, contrariamente a outros autores ditos estruturalistas, não vê a linguagem como um conceito limitante ou limitador. Ele dá à linguagem um caráter dinâmico, tentando apanhar seu movimento, seu fluxo. Assim, seu pensamento foge da rigidez característica do pensamento estruturalista, ultrapassando-a de forma a vislumbrar, na troca entre autor e leitor, o verdadeiro sentido da significação. “Para uma semiótica, o único conceito operatório continua sendo o do texto literário. Uma hermenêutica, em contrapartida, preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesmas obras, autores e leitores” (RICOEUR, 2012a, p. 95).

É neste aspecto que se torna próxima a sustentação da análise do nosso objeto por meio de uma dimensão sociocultural do cinema. Sustentamos a perspectiva das narrativas como modos de compreensão do mundo, assim, uma alternativa metodológica: a caracterização do cinema como uma narrativa, tal como compreendida e formulada por Paul Ricoeur (2012), nos permitiu a apropriação do arco hermenêutico ricoeuriano, fundado em uma criativa reinterpretação da noção aristotélica de *mimesis*.

Justificamos a escolha do nosso objeto de estudo, produção audiovisual maranhense, na necessidade de explorar este novo e vasto campo de possibilidades para análise das representações sociais por meio de um conjunto de filmes e de contribuir com a constituição deste campo de pesquisa, levando em conta aspectos importantes nessa abordagem do tempo, da narrativa e da *mimesis*. O primeiro diz respeito à dimensão do tempo, que compreendemos ser inerente a todos os processos comunicacionais e, o outro, à narrativa, à concepção de que toda história é parte fundante de uma memória, de uma representação. Além disso, de apreendermos a existência de espectador ativo que estabeleceu uma relação direta com as obras no cenário de exibição das Jornadas e nessa relação constituiu uma identidade narrativa.

Esta proposta de pesquisa justifica-se ainda pela precariedade e/ou inexistência de estudos relacionados ao período das Jornadas, responsável por uma tradição

manifestação da disposição do homem moderno de demandar somente aquilo da natureza que interessa economicamente ou pode ser usado funcionalmente em contextos mais diversos] mas como um conceito que deve a Heidegger seu significado fundamental incorporando ao mesmo tempo novos significados que ultrapassam e ampliam a filosofia da técnica formulada por Heidegger nos moldes da ontologia fundamental. Partindo do impulso inicial da filosofia da técnica de Heidegger, sem negar contribuições importantes de autores como Weber, Gehlen, Horkheimer, Adorno, Marcuse, Virilio, entre muitos outros” (BRÜSEKE, 2010, p.49-50).

cinematográfica relevante no Maranhão e pioneira no Brasil; pela importância de se compreender como o movimento de Jornada sustentou o ideário cinematográfico do Estado e se tornou referência nacional mantendo-se como o segundo festival de cinema mais antigo do país.

Assim dimensionadas as orientações gerais desta pesquisa, justificamos a do nosso objeto de estudo, na necessidade de explorar este novo e vasto campo de possibilidades para análises de produtos culturais, neste caso, relacionando filosofia. Buscamos por meio dos estudos de Paul Ricoeur da *tríplice mimesis* estudar este fenômeno comunicacional que é o cinema, especificamente as Jornadas de cinema no Maranhão, e de contribuir com a constituição deste campo de pesquisa. Esta proposta de investigação justifica-se, ainda, pela necessidade pontual em exercer a interdisciplinaridade e, assim, conseguir cumprir um dos objetivos do programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Para tanto, desviamos-nos do lugar-comum das reflexões sobre esse tipo de produção fílmica: a constatação de que as obras cumprem um objetivo de produto cultural no instante da exibição, e desconsideram qualquer outra condição como os elementos subjetivos dos autores e a repercussão dos filmes como estratégia de fortalecer uma identidade cinematográfica.

Nosso objetivo é investigar o potencial de comunicabilidade desse tipo de produção audiovisual por meio do exercício filosófico, dando ênfase à noção de representação social e a produção de sentidos na construção e manutenção de uma identidade narrativa cinematográfica.

Justifica-se também, pela necessidade de aprofundar os estudos sobre a relação da *mimesis* por meio do tempo e da narrativa, e ampliar a recepção destas obras, principalmente no que define Paul Ricoeur de *mimesis III*. É esta apropriação que vai trazer nosso objeto para os estudos da comunicação e manter seu caráter interdisciplinar na definição da representatividade social que a produção cinematográfica exerce não somente em seus produtores, mas também no conjunto que compõe o cenário cinematográfico.

O material empírico utilizado nas análises é composto por filmes maranhenses premiados em edições das Jornadas, principalmente os que ainda estão disponíveis, pois, muitos desses materiais se perderam com a deterioração do tempo e outros estão em vias de recuperação.

Pelo menos aqui fazemos referências as obras premiadas nas respectivas edições. Dentre os filmes destacamos, na 1ª Jornada que aconteceu em 1977 *Mutação*, de Euclides Moreira Neto no ano seguinte, 1978, a 2ª Jornada Euclides Moreira Neto com a obra *Colonos Clandestinos*, na terceira Jornada, realizada, em 1979, também com Euclides Moreira Neto garantiu três premiações e a de melhor filme da Jornada *Periquito Sujo*. Na 4ª Jornada Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra levam no Júri Oficial o prêmio de melhor ficção com *Feições*.

Na 5ª Jornada é mantida a categoria dos filmes e Joel Mendes ganha no Júri Oficial pela ficção *Pesadelo* e Nerine Lobão pelo documentário *Uma Ração da Vida*. Na 6ª Jornada no ano seguinte, 1983, no Júri Oficial e no Popular, Carlos César Curvelo ganha pelo documentário *Por Cima das Estacas*.

Na 7ª edição da Jornada realizada em 1983, o documentário *Bonecos* de Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra ganham tanto no Júri Popular quanto no Oficial. Na Jornada seguinte, oitava edição teremos a obra *Amigão*, de João Ubaldo Moraes vencedor na categoria Júri Popular. Na 9ª edição teremos na categoria melhores filmes *Quem matou Elias Zi?*, de Murilo Santos. Na 10ª edição nenhum trabalho maranhense ganhou os principais prêmios, mas na 11ª edição a obra local figura entre os melhores filmes com *Bandeiras Verdes* de Murilo Santos. Com a definição de quatro filmes do conjunto apresentado iremos trabalhar as relações miméticas de produção e a relação com público por meio da Jornada e como se estabelece uma identidade narrativa.

Este recorte também é feito por assegurar que durante o período das Jornadas a produção ainda se sustentava no Super-8 e 16mm, no início da década de 90 com a mudança do nome para Festival Guarnicê de Cine-vídeo as produções se estenderam para outros formatos o que também demonstrou uma queda considerável de produção local.

Os filmes serão analisados a partir de uma seleção de conjunto levando em consideração sempre a participação nas jornadas e também o conteúdo que aborda como instrumento de representação social.

Para dar conta do universo de imagens, planos-sequência, falas, trilhas e sons, as amostras foram decupadas em diversas cenas. Transcreveremos as falas e descreveremos as cenas, que possuem importância significativa na depuração das imagens exibidas no programa, vez que o apuramento estético é feito, principalmente, por meio do roteiro já que se trata de um elemento audiovisual.

Assim, o traçado metodológico desta pesquisa buscou estabelecer condições que nos permitiram responder ao problema que é o de investigar o papel da manutenção

Jornada na construção de uma identidade cinematográfica maranhense e de cumprir ao longo do caminho os demais objetivos propostos para o desenvolvimento deste estudo. Conforme já mencionamos, enveredamos por uma proposta de trabalho interdisciplinar situada no campo da pesquisa que busca unir o sensível ao comunicacional. Assim, tomamos emprestados conceitos próprios do campo da Comunicação e da filosofia para tratar da narrativa fílmica e perpassar pelo campo da sociologia para embasar o estudo destas relações com o sujeito.

Serão também utilizadas publicações de áreas de estudo, que tratam sobre a representação social do cinema como Walter Benjamin, Cristian Metz, além de Franz J. Brüseke, que aborda a condição moderna perpassada pela técnica. Na construção do cenário cinematográfico importantes referências como Jean-Claude Bernadet, Alessandra Medeiros, Nelina Marson todos esses autores, entre outros, contribuiram no sentido de que a composição de imagem está intrinsecamente ligada à condição de sujeito e a produção e a representatividade.

O conceito de *mimesis* com base na análise do tempo e narrativa serão construídos por meio do trabalho do filósofo Paul Ricoeur que de sua obra dedica a construção deste parâmetro por meio da intriga e a narrativa histórica e para tanto, vamos aprofundar a leitura na compreensão estético-filosófica de Aristóteles que iniciou a discussão da temática. Para combinar o tratamento metodológico da pesquisa utilizaremos os estudos que remetem a identidade narrativa em Paul Ricoeur.

Nossa proposta metodológica sustenta-se na combinação destas duas abordagens. A dinâmica mimética apresentada acima oferece um rico substrato para a abordagem sobre o cinema. A relação de referencialidade com o mundo prefigurado quando da codificação da semântica da ação de acordo com os modos específicos de narração da forma fílmica, implica que o mundo configurado instaurado por esta mesma forma fílmica revela um sistema de significados culturais que confere inteligibilidade à trama narrada.

É com base nesta condição que o cinema pode ser compreendido como um produto cultural. O exercício analítico a ser efetuado pode ser sumarizado como uma proposta de leitura de um produto cultural (*mimesis III*) cuja preocupação prioritária consiste em discutir o tratamento conferido a determinadas questões forjadas em um mundo prefigurado (*mimesis I*), a partir da maneira como a tessitura da intriga é materialmente configurada (*mimesis II*), tal como apontam as proposições de Paul Ricoeur.

Como limitação mais imediata a respeito deste tipo de perspectiva metodológica, pode-se destacar uma ênfase maior à composição da intriga em sentido estrito do que aos procedimentos cinematográficos de cunho mais técnico que dão concretude à identidade narrativa.

Isso não significa dizer que, no corpo deste trabalho, a dimensão constitutiva da técnica cinematográfica será negligenciada, tampouco minimizada, mas, servirá, sobretudo, a ganho argumentativo de caráter majoritariamente semântico.

O que um leitor recebe é não só o sentido da obra, mas, através de seu sentido, sua referência, isto é, a experiência que ela traz para a linguagem e, em última instância, o mundo e sua temporalidade que ele estende diante de si (RICOEUR, 2012a, p.134).

Para o discorrer deste trabalho, o dividimos em três capítulos, sendo dois de discussão teórica, e um dedicado a análise do material empírico, de acordo com os objetivos da pesquisa. O capítulo inicial de discussão teórica se concentra na análise do período das Jornadas no Maranhão considerando suas obras, o cenário local, o cenário nacional, as produções e a repercussão dos materiais exibidos, conceitos chaves do cinema mercado e o corpo técnico de produção. Além de contextualizar a produção cinematográfica no caminho da Modernidade Técnica.

No segundo capítulo nos dedicaremos a criar e apresentar o corpo teórico do trabalho com base na metodologia a ser adotada na combinação da análise *mimesis* por meio da construção do tempo e da narrativa de Paul Ricoeur (2012).

O terceiro capítulo será proposta a análise do produto fílmico de acordo com os objetivos identificados e já nesta etapa definiremos a representatividade social da análise na condição de analisar a identidade narrativa das obras por meio do conceito também trabalhado por Paul Ricoeur.

1. CINEMA, MODERNIDADE E TÉCNICA

Temos aqui por objetivo pesquisar o mais importante movimento cinematográfico do Maranhão, as Jornadas, e estabelecer neste cenário os mecanismos que permitiram construir a identidade cinematográfica maranhense por meio das narrativas construídas e exibidas durante suas edições. Para tanto, introduzimos nestas primeiras linhas a ideia do cinema moderno como mecanismo, ou mesmo dispositivo, com maior capacidade de experimentar a percepção do instante:

Por meio da categoria do instante, pensadores como Walter Pater, Walter Benjamin, Martin Heidegger e Jean Epstein procuraram resgatar a possibilidade da experiência sensorial em face do caráter efêmero da modernidade. O conceito do instante forneceu um meio de fixar um momento de sensação, no entanto esse esforço de estabilidade teve que confrontar o fato inevitável de que nenhum instante podia permanecer fixo. Tal dilema conduziu esses autores a dois conceitos interligados que definiram suas investigações do moderno como momentâneo: o esvaziamento da presença estável pelo movimento e a resultante separação entre a sensação, que sente o instante no instante, e a cognição, que reconhece o instante somente depois de ele ter ocorrido. Juntos, esses dois aspectos do instante moderno criaram uma nova forma de experiência no cinema (CHARNEY, 2004, p. 317-318).

A citação destacada acima nos permite observar e analisar o cinema como dispositivo técnico resultante de uma condição moderna; com características presas ao que discutiremos como instante, assim, o cinema se transforma em um aparato técnico capaz de sensações fugazes, até efêmeras, típicas de uma condição moderna. Neste ponto, nos preocuparemos em identificar não o amplo e vasto cenário da modernidade, mas de um período em que a condicionaremos a identificar como modernidade técnica e desta forma evidenciar que “dentre as funções sociais do cinema, a mais importante é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho” (BENJAMIN, 2012, p. 204).

Justificamos o conceito de modernidade técnica nos estudos publicados pelo sociólogo Franz Josef Brüseke, em *A modernidade técnica* (2010) e que mesmo na segunda metade do século XX, no Maranhão, podemos identificar suas vias de expressão, pois:

Propomos o conceito de modernidade técnica para evidenciar o que nos parece essencial, isto é, seu caráter técnico, e falamos sobre a emergência dessa modernidade para evocar, por um lado, seu advento processual, histórico, e, por outro, seu alto grau de instabilidade e imprevisibilidade (BRÜSEKE, 2010, p. 33-34).

Neste cenário, nossa pesquisa sobre a análise da produção cinematográfica maranhense no final das décadas de 70 e 80 do século XX, mostra os caminhos

construídos para atingir ou se aproximar do equilíbrio entre o homem e o aparelho por meio de um conjunto de narrativas fílmicas agregando elementos da técnica, identidade e de representação social.

Concordamos, ser mais que necessário, que faça parte dos nossos argumentos um estudo sobre a narrativa e, neste caso, sobre a narrativa cinematográfica com o empenho maior dos estudos da *tríplice mimesis* ao estabelecer a relação tempo e narrativa nos apresentando a ideia de movimento. Utilizaremos a modernidade técnica como pano de fundo para o estudo do cinema na abordagem do cotidiano, ao tomar de empréstimo a noção de que o cotidiano é um gênero cinematográfico⁶ e por isso, a recepção deste conjunto de produção cinematográfica é fundamental para nos garantir a hipótese de que o cinema é a ferramenta técnica moderna de reflexão e auto representação das aspirações humanas.

Dessa perspectiva, o cinema não constitui apenas uma entre várias tecnologias de percepção, tampouco refletiu o ápice de uma determinada lógica de olhar; ele foi, sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados (HANSEN, 2004, p. 409).

Neste universo das imagens, os filmes transmitem um “recado” para o público, que manifesta processos de escolhas perceptivas e de reconhecimento antes de qualquer interpretação. Neste cenário, o cinema maranhense deveria ser um importante mecanismo de comunicação, agente difusor da imagem e da cultura e identidade local. O cinema atende diretamente a formação de uma identidade cultural de determinada localidade ou sujeitos por ele retratado é, ao longo da história, uma maneira de perceber a realidade, de conhecer a relação entre o homem e o mundo. O século XX foi marcado pela consolidação do cinema, consolidação de um mundo das imagens. Nosso modo de vida, costumes e hábitos são propagados por meio do cinema e das demais mídias para o mundo todo. A forma mais rápida e fácil de conhecermos um país é através dos meios de comunicação.

Para o estudioso Jean-Claude Bernadet (2009) a cinematografia faz um trabalho ativo no corpo social e que também faz um trabalho ativo na cinematografia. Documentários, telejornais, telenovelas e filmes são as principais formas de disseminação

⁶ Utiliza-se desta categoria ‘gênero do cotidiano’ com base nas observações feitas pela pesquisadora Margaret Cohen no artigo *A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos* publicado na obra *O cinema e a invenção da vida moderna* (2004) organizados por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. Assim, entende-se este gênero ao reconhecimento da vida diária como objeto válido para investigação científica: “Minha atenção estará concentrada no que poderíamos denominar gênero cotidiano para representa o cotidiano: um gênero que faz parte da experiência do dia-a-dia com mínimas pretensões estéticas transcendentais” (COHEN, 2004, p. 260).

das imagens, que nos permitem ter um breve conhecimento do distante. No caso do Maranhão, o Super-8 e o 16mm registraram com preciosidade momentos históricos da história do Estado. Tornou a nossa produção reconhecida em todo o país, e nos anos 90, com o impulso tecnológico e novas formas de produção o que foi registrado e o que ficará como memória. “Era estranho (e espantoso) que num cenário tão difícil de recursos financeiros e tecnológicos, tenham sido feitos quase uma centena de filmes, a maioria absoluta em Super-8mm” (CAMARGO; MATOS, 2007, p. 12).

A tradição forjada pelo cinema maranhense durante as Jornadas e nutrida pelo Festival Guarnicê de Cinema⁷ se constitui como uma influência para a sociedade do presente. Vale o destaque que a imagem refletida pela tradição do Festival Guarnicê é de uma cultura cinematográfica forte, consistente, vivida no Maranhão e reconhecer tal hipótese, é aceitar que a modernidade técnica vive a dependência do instante, do reconhecimento cognitivo, como é o caso do surgimento da máquina Super-8 e 16mm. Se a vida moderna deu início a uma mudança na estrutura da experiência, essa mudança encontra-se na direção do momentâneo e do fragmentário, características que transformaram a natureza e a experiência do tempo, da história e das artes. O cinema, enquanto técnico, é arte essencialmente reproduzível, mas que tenta sustentar-se na condição de unicidade.

Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (2011), descreve em ensaio a análise sobre a modernidade que traduz a visão do filósofo e sociólogo Charles Baudelaire⁸. “A modernidade assinala uma época; designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade”, (BENJAMIN, 2011, p. 80). Esta consideração vai nos dar o entendimento sobre a condição da

⁷ O Festival Guarnicê de Cinema é um dos mais antigos festivais de cinema e vídeo do Brasil e foi criado em 1977, com o nome de Jornada Maranhense de Super-8. Acontece na cidade de São Luís, no Maranhão e é promovido pelo Departamento de Assuntos Culturais (DAC) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). O festival acontece no mês de junho e, nesse período, são apresentadas grandes manifestações folclóricas.

⁸ Não citaremos uma obra específica do Baudelaire, mas, uma leitura do Walter Benjamin (2011) ao descrever um dos poemas e traduzir a visão do pensador francês sobre a modernidade. Esta reflexão perpassa pela condição e relação entre os sujeitos e a técnica desta nova condição de vivência. “Os jardins que se fala no poema são aqueles abertos ao habitante da cidade, cuja nostalgia vagueia em vão ao redor dos grandes parques fechados. O público que neles aparece não é de modo algum aquele que circunda o *flâneur*. ‘Não importa o partido a que se pertença – escreve Baudelaire em 1851 é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaiade, pelo mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de obras-primas... Essa multidão se consome pelas maravilhas, as quais, não obstante, a Terra lhe deve. Sente borbulhar em suas veias um sangue púrpura e lança um olhar demorado e carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras dos grandes parques’. Essa população é o pano de fundo do qual se destaca o perfil do herói. A imagem que assim se apresenta foi rotulada por Baudelaire à sua maneira: abaixo dela descreveu ‘A modernidade’” (BENJAMIN, 2011, p. 73).

experiência moderna por meio da técnica e apontar questões pertinentes sobre como se processa tal experiência na condição técnica da modernidade. A figura do instante, a reprodutibilidade das imagens, o alcance das massas, a tentativa de figurar como novo elemento artístico ira pautar nosso exercício de escrita para entendermos o cinema como um dispositivo técnico que é parte de uma modernidade técnica com características específicas que nas palavras de Baudelaire “é a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade” (2011, p.80), assim o seu tempo é inconstante, é contingente.

A grande maioria das referências bibliográficas, mesmo que poucas, registradas sobre o cinema maranhense correspondem ao movimento Super-8 e, assim cria-se um espaço em branco da história do cinema local nos últimos anos e até com referências mais específicas ao 16mm que ficou seu uso, em grande escala, voltado para TV e no cinema, um dos poucos a usar foi Murilo Santos. Um pensamento norteador é compartilhado com a pesquisadora Ivana Bentes na obra *Ecos do Cinema de Lumière ao digital* (2007) que registra, numa análise da América Latina, que o cinema ou qualquer registro audiovisual surge a partir das pessoas e depois se desenvolve em produção de massa, mas não se pode perder a essência que é o registro do local. “Não se trata aqui de dar uma resposta a essa questão, mas de levantar pontos importantes na história recente da produção cinematográfica que nos levam a acreditar que podemos continuar pensando e realizando obras tendo esse campo cinematográfico como referência” (BENTES, 2007, p.225).

1.1 Cinema: a modernidade técnica e a condição de experiência

A modernidade é o cenário que esta pesquisa se debruça para desvendar os bastidores aqui expostos no cotidiano dos atores reais que viam a representação do cotidiano nas artes e, na mais impactante da época, o cinema. Entre tantos conceitos sobre a modernidade definimos, para este estudo, aplicar o entendimento de modernidade técnica. Nos dedicaremos a expor a sua estrutura, conceito e formas de experiência moderna e correlacionar com a produção cinematográfica das Jornadas. Na perspectiva de Charney e Schwartz na introdução da obra *O cinema e a invenção da vida moderna* (2004) a própria modernidade cria seus meios para se fazer entendê-la: “a era moderna exemplifica o modo pelo qual a modernidade trouxe à tona discursos vigorosos que procuraram construí-la, defini-la, caracterizá-la, analisá-la e entendê-la” (2004, p. 17).

Para os créditos desta pesquisa entendemos que a modernidade técnica⁹ com base nos estudos de Franz Josef Brüseke amplia-se enquanto sentido de expressão de mudanças na experiência do sujeito no cotidiano e todas as transformações vividas, revertidas nas experiências culturais, sociais e econômicas, refletidas ou narradas por meio de suas próprias significações como o telefone, o automóvel, a fotografia e sem dúvida o cinema.

O fato de que a modernidade, como época histórica, nasce com a ciência e a técnica moderna mostra hoje toda a sua virulência. Podemos até dizer que essa modernidade é tão penetrada pela técnica, que ela pode ser denominada e caracterizada como modernidade técnica (BRÜSEKE, 2010, p. 33).

Com a definição inicial tomada do pesquisador Franz J. Brüseke entendemos que a cultura da modernidade tornou inevitável algo como o cinema, uma vez que as suas características se desenvolveram a partir dos traços que definiram a vida moderna em geral e, neste aspecto geral, a produção cinematográfica maranhense também foi resultado do equilíbrio entre o fazer humano e o dispositivo técnico (Super-8 e 16mm) como expressão de linguagem e experiência moderna.

Na modernidade técnica a importância do cinema se refere às transformações na experiência estética e na percepção sensorial das coletividades humanas. Transformações também ocasionadas pela vivência do homem moderno nos grandes centros urbanos.

A modernidade, ao produzir mudanças significativas, passa a ser entendida como um bombardeio de estímulos diários. Modificando e transformando a cidade e, conseqüentemente, os indivíduos numa intensidade de choques audiovisuais que estimulam novas sensações. Assim, “a modernidade deve ser entendida como um registro de experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (SINGER, 2004, p.116).

Segundo Bem Singer, as mudanças na cidade proporcionaram sobretudo, novas formas de adaptação e interação entre os indivíduos que vivem naquele espaço. O cinema também se respaldou nestes referenciais

⁹ Propomos o conceito da modernidade técnica para evidenciar o que nos parece essencial, isto é, seu caráter técnico, e falamos sobre a emergência desta modernidade para evocar, por um lado, seu advento processual e histórico, e, por outro, seu alto grau de instabilidade e imprevisibilidade. A ideia e o conceito de uma “modernidade técnica” aparecem na literatura brasileira a partir da obra de Franz Josef Brüseke, autor que se propõe a retomar a leitura do pensamento de Martin Heidegger, colocando-a em confronto com a discussão sociológica sobre a modernidade. O ponto de partida da teoria de Brüseke é a reflexão de Heidegger sobre *A questão da técnica* (1997), texto que este filósofo escreve em 1953. A intenção de Heidegger nesta obra é refletir sobre a “essência” da técnica. Isto implica em ir além de uma compreensão antropocêntrica e instrumental, para o qual a técnica é um meio utilizado pelo homem para realizar certos fins.

[...] e com esta tendência de sensações vividas e intensas, tornou-se símbolo e resultado desta mudança, principalmente do tempo e do espaço, o ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituíram um paralelo aos choques e intensidade sensoriais da vida moderna (SINGER, 2004, p. 139).

Nessa perspectiva, nos propusemos a analisar a produção audiovisual maranhense no final da década de 70 do século XX como resultado também das mudanças que configuram a modernidade a partir das transformações dos modos de percepção e recepção da experiência social. Para isso, teremos como temas para os argumentos das obras cinematográficas, de acordo com a posterior análise das narrativas, da montagem e a própria exibição cinematográfica, a multidão no espaço urbano e o trabalho nas fábricas, as relações pessoais.

N'A *Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin elege o cinema como a forma de arte que corresponde mais adequadamente ao homem moderno, precisamente porque afeta os homens em uma sensibilidade já transformada pelo cotidiano da vida moderna.

É necessário propor uma reflexão sobre alguns aspectos do conceito de modernidade técnica para que a partir desta largada possamos desenvolver as discussões sobre dispositivo técnico, cinema e experiência moderna.

Franz J. Brüseke inicia o texto com um alerta para que não nos ponhamos em condição de juízes da sociedade por buscar ainda as promessas da modernidade. Tudo que nos foi prometido enquanto moderno (vida prolongada, racionalidade, aumento de produtividade) passa pelo desenvolvimento técnico. A partir daí existe o que determina de Tríade modernizante que são os três tipos ideias de modernidade técnica: O nacional-socialismo (modelo alemão); comunismo (modelo russo); democracia-ocidental (modelo americano)¹⁰. O autor ainda se dedica a deixar bem claro que a definição e prática moderna se modifica com o passar dos tempos, e o que define essas mudanças é o caráter finalístico da técnica.

¹⁰ Sem nos atermos a explicação profunda de cada uma, mas, trazendo sua referência como fonte de entendimento para um contexto importante destacamos as características de cada modelo, por exemplo: O nacional-socialismo pautava-se numa modernidade militar e econômica e excludente em que uma única população deveria se sobressair. Na modernidade comunista a modernidade militar e econômica era forte, mas sem uma considerável modernidade política e o desenvolvimento centralizado no Estado. Na democracia ocidental o discurso moderno abrangia as esferas militares, políticas e econômicas e globalmente universalizante, característica que retroalimenta seu próprio projeto. O próprio autor admite que a condição de vivermos uma democracia ocidental enquanto padrão moderno é também fruto de contingência.

Se procurarmos compreender a modernidade como algo essencialmente técnico, evitaremos uma discussão sem parâmetros sobre os ideais iluministas, em que uma boa ideia se opõe a outra. Difícil, embora não impossível, é contestar os paradigmas da modernidade com sua razão centrada no sujeito, sua racionalidade e cientificidade, seu clamor pela igualdade, liberdade e justiça, seu humanismo e sua moralidade universal, sua valorização do direito, da ordem e do progresso da humanidade. Pois estes paradigmas da modernidade representam um amálgama de resquícios da consciência moral cristã, de um individualismo nascente buscando segurança institucional e novas formas racionalizantes de se pensar o mundo, bem como o homem no mundo (BRÜSEKE, 2012, p. 37).

Desta forma, como apresentado acima, a ideia de progresso associada a técnica desde o século XVIII vem transformando a maneira que o homem se porta diante da natureza. A grande máquina humana era o fator condicionante para o fim de determinada ação promovida por uma máquina inorgânica e a perda do caráter finalístico da técnica é o ponto que faz essa técnica mudar de padrão.

A transformação da técnica em técnica moderna se dá com esta perda do caráter finalístico da técnica, ou melhor, com a prevalência da técnica como um meio aberto. Assim, entramos no mundo do imprevisível, onde a trajetória linear está sendo substituída pelos "saltos quânticos", onde algo é necessariamente assim, mas também poderia ser diferente. A técnica moderna é altamente contingente e contamina, com essa contingência, toda a sociedade moderna (BRÜSEKE, 2012, p. 40).

Um exemplo utilizado pelo autor que ajuda a esclarecer essa dinâmica é a invenção da máquina a vapor. Para ele, a máquina a vapor, enquanto técnica moderna serve para mover serrotes ou levantar martelos e até para o deslocamento como em locomotivas fabris. “A técnica moderna transcende a racionalidade de fins, que não deixa de existir, para fazer surgir meios que buscam *posteriormente* os seus fins” (BRÜSEKE, 2012, p. 40).

Ao desenhar este cenário, e antes de identificar o cinema como dispositivo técnico, desdobra-se dois conceitos fundamentais desta modernidade técnica, pois, em muito a devemos nossa condição de experiência que é a contingência e o desocultamento.

A contingência não é apresentada meramente a reunião do acaso, mas aplica-se ao universo de possibilidades e caminhos gerados na modernidade técnica. “A percepção da técnica na sua contingência revela a existência de alternativas não realizadas” (BRÜSEKE, 2012, p.41). É nesse caminho que o potencial técnico se garante e supre necessidades cada vez mais ligadas a cultura, condição social e formas de comunicação global. O cinema atua, a cada novo ano e a nova obra, na perspectiva de mostrar ao público estratégias diferentes de composição e captação de imagens e como reorganizadas compõe a narrativa. O Super-8, não somente no Maranhão, conseguiu ser fruto desta

contingência, pois, percebeu no dispositivo da máquina Super-8mm¹¹ a possibilidade de se registrar e democratizar o acesso, juntamente com a 16mm¹².

Para aprofundar o que entendemos como necessário e sustentar esta nova condição de experiência moderna agregaremos o conceito de instante, apresentado por Leo Charney em *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade* (2004). Este conceito vai cercar a observação de como a contingência se processa na vida moderna. Para tanto, advém que: “Em meio a esse ambiente de sensações fugazes e distrações efêmeras, críticos e filósofos procuram identificar a possibilidade de experimentar o instante” (CHARNEY, 2004, p. 317).

O que aproxima os dois conceitos é a possibilidade de entender que a experiência moderna é momentânea, pode durar o espaço de tempo da exibição de um filme, por exemplo. Leo Charney com base na análise emprestada de autores como Walter Pater, Walter Benjamin e Martin Heidegger¹³ afirma que a resposta sensorial isola o instante como o momento distinto dos que o precedem e o sucedem. Insistir nesta categoria facilita demonstrar que dispositivos técnicos como o cinema agregam a condição de vida moderna disjuntiva, contingencial e fragmentária em instantes.

Dessa forma, as artes gráficas adquirem os meios de ilustrar a vida cotidiana [...]. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível da fala (BENJAMIN, 2012, p. 181).

Essa constatação corrobora que a modernidade se alimenta constantemente de um conjunto complexo ligado ou não de novas linguagens, dentre elas o cinema. Pensar nosso objeto, neste contexto, é traduzir que as ações que culminaram no movimento das

¹¹ Importante ressaltar o perfil democrático da máquina Super-8, pois, era de um custo barato e de fácil manuseio. A bitola de 16mm também era de fácil acesso, no entanto, precisava de uma pós-produção mais detalhada e técnica, por isso, seu uso ganhou mais impulso na TV.

¹² O 16mm começou a ser produzido pela Kodak em 1923, mas seu uso foi limitado ao universo amador, ao cinema experimental e ao filme científico ou etnográfico. O emprego das câmeras nesse formato não estava na agenda nem da indústria cinematográfica *mainstream*, nem do projeto institucional do documentário britânico liderado por John Grierson nos anos 1930, que considerava o meio amador e vislumbrava um espaço para o documentário nas salas de cinema comerciais. Segundo Brian Winston, o papel marginal que o 16mm ocupou no universo cinematográfico na década de 1930 não pode ser creditado apenas pelos aspectos tecnológicos (apud WELLER, 2014, p. 6). “O autor acredita que o formato viveu em uma espécie de limbo devido, principalmente, ao fraco mercado de consumo amador nos anos 1930 – que não se comparava ao mercado que a Kodak havia criado para a fotografia fixa com as câmeras portáteis – e, principalmente, uma forte rejeição ao estigma amadorístico por parte dos chamados profissionais, no caso, os documentaristas britânicos vinculados a Grierson” (WELLER, 2014, p. 8).

¹³ Ressalta-se que “essa ênfase na sensação momentânea, que começou na crítica a estética de Pater, foi mais plenamente desenvolvida pelos dois críticos emblemáticos da modernidade, Walter Benjamin e Martin Heidegger, que associaram o momentâneo à experiência da visão” (CHARNEY, 2004, p. 319).

Jornadas foram resultadas de uma nova postura diante da sociedade, aspectos fragmentários, o boom de produções que não se alinhavam e o choque que tal movimento provocou no Maranhão e no Brasil garantiu encará-lo hoje como movimento cinematográfico.

O termo ‘choque’ também deriva dos estudos benjaminianos, pois:

O conceito de choque em Benjamin delineou uma categoria, que em outra ocasião ele associou a mudança repentina constante do cinema e da vida moderna, das sensações efêmeras acentuadas que atingem o sujeito moderno com grande intensidade (CHARNEY, 2004, p.323).

Assim, ao passo que o instante se torna presente no choque é permitido então pensar de forma racional a sua condição, neste caso, do fazer cinema. E nesta clara divisão do tempo, a cognição é a capacidade de perceber que o instante pode ser, no contexto da modernidade técnica, bem mais que um tempo perdido, um antídoto à alienação pregada a modernidade. “O momento do choque trazia a sensação, e depois à consciência, a instantaneidade do momento presente, mesmo quando passava” (CHARNEY, 2004, p. 324).

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 2012, p.174).

O que é parte fundamental para entender a potência cinematográfica enquanto agente mimético da realidade é a capacidade de coexistir na sua estrutura, funcionamento e consumo e a experiência moderna.

O surgimento do cinema, juntamente com sua popularização agregou diversas funções, como: parte da paisagem da cidade, uma breve pausa para o trabalhador a caminho de casa, uma forma de escape do trabalho doméstico para as mulheres e pedra de toque cultural para os imigrantes. (SCHWARTZ; CHARNEY, 2004, p. 22).

O que se quer provar é que a modernidade técnica, enquanto condição de experiência, é parte fundante de um ciclo em que a grande massa, além de objeto de representação, também se fez produto do processo modernizante.

O cinema passa a exigir do conceito que nos apropriamos de Heidegger: desocultamento técnico. Com a experiência do instante potencializada pela capacidade de

cognição, o desocultamento é a própria capacidade humana de apropriar do dispositivo técnico.

Definir a técnica como uma maneira de desocultamento significa entender a essência da técnica como a verdade do relacionamento do homem com o mundo. A técnica não é mais algo exterior e exclusivamente instrumental, mas a maneira pela qual o homem se apropria da natureza (BRÜSEKE, 2010, p. 42).

Walter Benjamin em um dos textos mais laureados sobre a modernidade *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* afirma que o cinema, e entendemos o cinema com dispositivo técnico, é resultado deste desocultamento, pois, a narrativa fílmica não está só na forma que sujeito moderno se apresenta diante da máquina, mas, como ele representa o mundo por meio dela. E ao buscar a condição mimética das obras apresentadas nas Jornadas alcançaremos o que o autor destaca quando: “Dentre as funções sociais do cinema, a mais importante é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho” (BENJAMIN, 2012, p. 204).

A trajetória das obras cinematográficas no Maranhão, durante as edições das Jornadas, demonstra esse desocultamento com a quantidade e a qualidade das produções fílmicas lançadas quando se dominou o dispositivo técnico e, além de toda a experiência vivida com cinema antes do marco inicial das produções locais.

Assim, o cinema no Maranhão começa a fazer parte do cotidiano local por meio do Ciclo do Cinema Ambulante¹⁴ com a chegada, primeiro do Cronofotógrafo¹⁵, depois Bioscópio¹⁶ inglês e vários cinematógrafos todos utilizados para exibição itinerante na capital. Desta forma, a capacidade cinemática e o hábito do registro audiovisual vão fazendo parte do cotidiano até os primeiros registros cinematográficos¹⁷.

¹⁴ Observa-se que: “o ciclo do cinema ambulante em São Luís se deu entre 1898 e 1909. Nesse espaço de tempo, a capital do Maranhão foi visitada dezesseis vezes, sistematicamente, por quatorze aparelhos diferentes. Como é possível perceber, o ciclo vai se aprimorando com o tempo, tornando a diversão cada vez mais frequente na sociedade ludovicense. Assim, de um aparelho em 1898, ela recebe três entre 1902 e 1903, outro em 1904, três em 1906, quatro em 1907, três em 1908 e o último, em 1909, quando então o ciclo se encerra porque, nesse ano, é inaugurada a primeira sala fixa de cinema na capital do Maranhão” (INTERCOM, 2009, p. 11).

¹⁵ É um instrumento formado por um disco com furos que gira diante de uma placa sensível, registrando, a cada passagem de um furo, uma imagem. Foi inventado em 1887 pelo filósofo francês Étienne-Jules Marey – inaugurando o conceito primário do Cinema com o processo pelo qual obtinha o registro descritivo de um movimento, expondo o mesmo negativo às diversas fases do deslocamento, separadas por luz.

¹⁶ Foi um dos primeiros projetores de filmes que os irmãos Skladanowsky (Max e Emil - Berlim, 30 de abril de 1863 – 30 de novembro de 1939) usavam para exibir as primeiras figuras em movimento.

¹⁷ Atentemos que: “O ciclo encerra-se com essa exibição. Depois dessa data, as notícias que surjem nos jornais já se referem à inauguração do ‘Cinema Pathé’ e do ‘Cinema São Luiz’. Este consegue a primazia de iniciar um novo momento, inaugurando suas instalações no ‘Café da Paz’, situado na Praça João Lisboa, com uma ‘numerosa concorrência’, no dia 31.11.1909, como registra a Pacotilha do dia seguinte (apud MATOS, 2002, 132). O Cinema Pathé só vai abrir suas portas exatamente um mês depois, no Café Chic, na Rua Grande, n. 03. A partir de então, os cinemas passam a fazer parte do cotidiano da cidade, com

No aspecto normativo, as pressuposições ganham peso e passam a nortear padrões de comportamento. Assim, o início com o cinema ambulante na capital do Maranhão foi a mola propulsora que desenvolveu o hábito e a necessidade do consumir cinema. Neste caso, com a criação das primeiras salas fixas de exibição. As famílias que aos fins de semana passeavam pelas ruas e praças do centro da cidade começavam a inserir no roteiro a entrada ao cinema. O hábito enraizou na população, existindo grupos que eram mais adeptos a um cinema do que a outros. Em 1910, registrava-se três cinemas na cidade: o *Pathè*, o *Ideal* e o *São Luiz*, empreendimentos que modificaram o cenário urbano da cidade.

Como a características de grandes cidades brasileiras, na busca da modernidade, foi construído cafés que serviram para a instalação dos cinemas ou cines-cafés, a exemplo o cinema São Luiz, instalado no Café da Paz¹⁸.

É nessa condição que o cinema enquanto projeção de conjunto de práticas e saberes, espelho da sociedade pode agregar, principalmente no aparato ideológico. Na década de 70, a produção audiovisual maranhense passa a ter consistência, no contexto muito específico em que a narrativa cinematográfica preocupava-se bem mais que entretenimento, mas, principalmente em um conjunto de ideias e comportamentos. A prática cinematográfica da época no Maranhão ganha impulso com o barateamento do equipamento para bitola em 8mm e a popularização da 16mm principalmente para TV, o contexto de intensa busca por liberdade de expressão em pleno período de Regime Militar.

Pelo país, o Cinema Novo de Glauber Rocha marca época na história do cinema mundial e outros movimentos como o Cinema Marginal também buscavam seus espaços. “Na mesma época, no Maranhão, era a bitola de 8 milímetros que seduzia um nascente e inquietante grupo de realizadores. Começava a despontar – e crescia – o movimento dos superoitista” (ROCHA, 2011, p.8). Essa postura, com o objetivo de expor uma realidade, legitima o movimento superoitista como vanguarda, e define a partir das edições das Jornadas a forjar uma identidade cinematográfica.

exibições diárias, salas suntuosas, uma publicidade agressiva que envolvia presentinhos e sorteios para o público, filmes identificados pelo gênero, filmes coloridos, preços acessíveis a quase todos e até filmagens próprias “de assuntos maranhenses”. É um novo momento, uma nova fase para a cinematografia”. (INTERCOM, 2009. p.14)

¹⁸ Os cafés-cantantes ou cafés concerto, diferentemente dos espaços indiferenciados das festas e quermesses, são espaços diferenciados, são pequenas sociedades.

É a partir desse movimento que se desdobra na perspectiva de uma identidade particular e coletiva.

Tal cenário é o pontapé inicial de uma trajetória de produção documentária no estado que persiste e resiste até hoje e da realização de um festival que teve o papel fundamental de incentivar uma produção audiovisual feita inicialmente de maneira improvisada, com câmeras emprestadas e ajuda entre os colegas. O Festival Guarnicê de Cinema, hoje com este nome, mas que em sua primeira edição foi chamado de I Jornada Maranhense de Super-8, realiza este ano sua 34ª edição. O papel – central – de incentivo à produção audiovisual o festival cumpre até hoje (ROCHA, 2005, p. 2).

Leo Charney destaca que, a experiência em movimento aproximou a experiência do cinema à da vida da modernidade. “Os sujeitos modernos (re)descobriram seus lugares como mediadores entre passado e futuro ao (re)experimentar essa condição como espectadores de cinema” (2004, p. 332).

A produção audiovisual maranhense, principalmente, a datada a partir da década de 70 e denominada como superoitista foi uma maneira de ingressar o Maranhão em mais uma fase de modernidade técnica não apenas pelo aparato tecnológico, mas pela condição de movimento, fluidez e a experiência do instante compartilhada entre o autor, obra e público. Este instante compartilhado se desenhava desde a concepção da ideia, da produção e posterior exibição.

A relação é entender a narrativa como padrão da construção mimética e no contexto da modernidade a mimese cinematográfica ajuda a tornar a modernidade técnica atraente, e a transformar a sensação de deslocamento em mobilidade e a sensação de desenraizamento em liberação. “O cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro lado assegura-nos um grande inusitado espaço de liberdade” (BENJAMIN, 2012, p. 204). As experiências do cotidiano na modernidade globalizada vinculam-se às questões fundamentais relativas à identidade e à percepção mútua entre o eu e o outro. Por outro lado, envolvem múltiplas mudanças e adaptações na vida cotidiana. Em tais circunstâncias, os indivíduos sentem-se inseguros, apegando-se às tradições.

1.2 O Dispositivo Técnico

Para entendermos o cinema como dispositivo técnico foi necessário até aqui nos dedicarmos a entender em quê e qual modernidade ele está inserido e, principalmente, a carga de experiência que se propõe nesta vida moderna. A nossa percepção, até aqui, foi de que o cinema figura como parte da abrupta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos novos modos de produção e seu aparato técnico, enfim pela tecnologia moderna, como: a fotografia, a luz elétrica, o telefone.

Compartilhamos do entendimento de Miriam Bratu Hansen, no artigo *Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade*, em que se desenvolve a concepção, a genealogia do cinema e todo seu potencial técnico da modernidade, e destaca:

Dessa perspectiva, o cinema não constituiu apenas uma entre várias tecnologias de percepção, tampouco refletiu o ápice de uma determinada lógica do olhar; ele foi, sobretudo, o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados e negados, transmutados e negociados (HANSEN, 2004, p. 409).

Ao reforçar a importância do papel do cinema na modernidade técnica, a autora nos faz aproximar do entendimento sobre modernidade técnica e sobre o dispositivo técnico desenvolvido por Brüseke (2012). Teremos esta categoria explicada com a perspectiva voltada para o dispositivo cinematográfico e sua relação com sujeito. Franz J. Brüseke ao iniciar a discussão sobre a definição do dispositivo técnico, retoma o conceito de desocultamento proposto Heidegger e, desta forma, reforça que o sentido ampliado da técnica na modernidade não se limita a mero instrumentalismo, mas a capacidade de expandir o horizonte de percepção dos sujeitos, com isso, suas experiências. “Ela ultrapassa esses limites como se fosse o horizonte geográfico. [...] A técnica moderna deixou, há tempos, de ser simplesmente um meio. Nós pensamos tecnicamente e desocultamos o mundo tecnicamente [...]” (BRÜSEKE, 2012, p. 43).

Recuperamos Walter Benjamin ao referir-se que o filme como resultado de um aparato técnico, tem cada vez mais impacto na vida cotidiana e como condutor das experiências dos sujeitos.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações

humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 2012, p. 188).

Trataremos do dispositivo técnico a partir das características sinalizadas por Franz J. Brüseke e como exercício desta dissertação o faremos por meio do cinema, e na tentativa de recuperar, como disse Benjamin, o seu verdadeiro sentido.

A primeira característica identificada no dispositivo técnico é a Racionalização. A racionalização é inerente ao processo técnico, pois, está condicionada pela ciência. “Na verdade, não é somente a técnica que incorporou elementos científicos. A propósito, a própria ciência é técnica, quando usamos o termo técnica de modo suficientemente abrangente” (BRÜSEKE, 2012, p. 50). Empregamos a técnica nas mais diversas atividades, ao ler, escrever, alimentar-se e até pensar, para tanto, pensar tecnicamente é ser racional. Franz J. Brüseke alerta que o dispositivo técnico depende do processo de racionalização, neste caso, o cinema depende do nosso empenho racional em manuseá-lo, em desocultar sua potencialidade. “Essa dependência é tão profunda que podemos frequentemente até inverter a relação. Quer dizer, a própria racionalização despende do desenvolvimento do dispositivo técnico e se confunde frequentemente com ele”, (2012, p. 51). Por isso, também consideramos nesta condição que o dispositivo técnico é uma forma de pensar; o cinema é muito além da simples representação, o seu desenvolvimento técnico que passa pelo Super-8mm, 16mm, até o digital; é fruto de uma variação do fazer e forma de pensar o dispositivo.

Ao admitir que o dispositivo técnico depende do processo de racionalização temos no Super-8 e 16mm um exemplo deste exercício. Explicamos que a racionalização é o ato de pensar, por isso, também admitimos que os suportes Super-8mm e 16mm só conseguem dar conta de seu uso/potencial por necessidade criativa/pensar. Assim, ocupam um lugar singular no contexto da cinematografia geral.

Uma característica marcante das bitolas era a facilidade de manuseio, captação de áudio direto, custo e manutenção do equipamento mais acessíveis; diferente das 35mm e 75mm. A produção superoitista experimental brasileira, que marca os anos 70 do século passado, chegando até o início da década seguinte, é marcada por um caráter contestatório muito forte. Na verdade, uma postura política bem próxima do tropicalismo. É possível observar ecos da contracultura dos anos 60, uma forma de ir contra a ordem estabelecida política e socialmente. Um inconformismo brutal circulando ao largo de um regime militar que demonstrava seu desgaste perante a sociedade brasileira.

Aqui estamos diante de um processo técnico que se popularizou no Brasil nos anos 60 e 70, período de Regime Militar e, nesse cenário que o pensar se apropria do dispositivo técnico, pois, foi por meio destes suportes que muitos grupos de contestação, luta pela democracia conseguiram externar por meio da linguagem cinematográfica superoitista suas ideias, no Maranhão este movimento não foi diferente.

No Brasil o Super-8 possibilitou a experimentação e democratizou a realização cinematográfica, limitada pelos custos altos dos equipamentos para filmagem em películas de 35 mm, predominante no circuito comercial, e bem menores que os filmes de 16 mm, usados no telejornalismo e em algumas produções cinematográficas a partir da década de 1960. Filmou-se em Super-8 em vários estados do Brasil, a tecnologia de Super-8, pelo seu baixo custo e facilidade de manipulação, teve efeito semelhante às câmeras digitais nos anos recentes, possibilitando a proliferação de filmes em todo o Brasil (FALCONE, 2013, p. 121).

Próximo da racionalização do dispositivo técnico, a Materialização é outra característica presente neste conceito, segundo Franz J. Brüseke. A Materialização do dispositivo técnico toca invariavelmente na essência das discussões sobre cinema, a perda da aura. “O dispositivo técnico evoca exatamente isso: ele representa o Ser somente enquanto matéria e sugere que este seria plenamente acessível sendo tratado de maneira técnica” (BRÜSEKE, 2012, p. 52). Walter Benjamin em seu ensaio sobre *A Obra de arte e a reprodutibilidade técnica* se dedica em determinadas condições a refletir sobre o valor de culto e o valor de exposição.

Contrário à ideia da Escola de Frankfurt em entender as produções de massa, como o cinema e rádio, de forma a perder o seu valor de culto, Benjamin percebe nessa quebra um potencial, além disso, um novo padrão ritualístico pelo valor de exposição. “Uma coisa é certa: atualmente o cinema nos fornece base mais útil para examinar essa questão. [...] Essa sociedade (pré-história da arte) é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada” (BENJAMIN, 2012, p. 188). Nesta citação, Walter Benjamin deixa evidente que a materialização se concretiza quando deixa de existir o valor de culto da peça, pois, se valia da quase impossibilidade de vê-la ao ponto de cultuá-la; do contrário, a materialização do disposto técnico permite deslocar as obras em diferentes espaços, perde seu valor de culto, mas potencializa as experiências, as sensações.

Outra característica presente aos dispositivos técnicos que derivam desta materialização é a Reprodutibilidade, pois: “A reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual” (BENJAMIN, 2012, p. 186). Para Josef Brüseke é na reprodução que a condição do

dispositivo técnico fica mais próximo do sujeito, passa a fazer parte da rotina, ao ponto de reproduzir tecnicamente a vida. “A natureza torna-se técnica e a técnica torna-se natureza” (BRÜSEKE, 2012, p. 61).

Importante refletir sobre o papel da reprodução inerente ao dispositivo técnico, pois, é nessa condição que a máquina por vezes pode assumir a função do sujeito. Imaginemos o cinema como potencial desta reprodutibilidade: o registro da imagem, popularizar, reproduzir está se tornando a essência da sociabilidade contemporânea e o cinema já, por meio da *mimese*, elemento central deste objeto, faz ser presente o sujeito como elemento reproduzível.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, por que produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia pagar, por exemplo um quadro, não pode pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade (BENJAMIN, 2012, p. 186).

A citação de Walter Benjamin remete de imediato à próxima característica do dispositivo técnico que é a Fabricação. Essa característica é pautada no caráter industrial do dispositivo técnico, no nosso caso, do cinema. “A fabricação de artefatos em larga escala é simplesmente o cerne da sociedade industrial. Ela pressupõe manipulação, funcionalização, quantificação, homogeneização” (BRÜSEKE, 2012, p. 58). Essa definição é o elo entre os mecanismos que definem o dispositivo técnico na modernidade. Na sequência do texto, Franz J. Brüseke, aponta ainda a força da fabricação como elemento moderno que transforma as relações sociais, a maneira de experimentar a sociedade.

A repetição, a construção dos produtos em série, a cópia sequenciada faz com que o potencial do dispositivo técnico se aperfeiçoe. Desta forma, a máquina cinematográfica também passa por diversas transformações, nos debruçaremos em uma delas para o estudo do nosso objeto, no entanto, as possibilidades do registro do movimento e sua reprodução se aperfeiçoa a cada dia e o torna mais global.

Assim, a Funcionalização é a metáfora do dispositivo técnico, pois, é palpável na engrenagem. Um dispositivo técnico, só é funcional se suas engrenagens funcionam a contento. O dispositivo técnico encontra seus limites na fronteira da funcionalidade da engrenagem. O dispositivo técnico do cinema não é diferente, as diferentes máquinas de

registro de imagens surgem quando a função de uma engrenagem não consegue dar conta da condição racionalizante que a opera. Na história do cinema, do cinematógrafo¹⁹ (aperfeiçoado do cinetoscópio) às máquinas digitais atuais, o dispositivo técnico também reflete a necessidade de novas linguagens, da capacidade de racionalizar. “O fascínio pelo funcionamento influenciou tanto a teoria social como práticas institucionais modernas” (BRÜSEKE, 2012, p. 57).

O caráter funcional do dispositivo técnico exige considerar duas outras referências citadas por Franz J. Brüseke que são a Substituição e a Aceleração. Conceitos próximos que elucidam muito da importância do dispositivo técnico como instrumento de percepção da realidade. No caso da Substituição, a lógica consiste em manter o funcionamento, então: “O que não se encaixa perfeitamente pode ser substituído. Também aquele que foi gasto pode ser trocado por uma peça nova” (2012, p. 62). A máquina cinematográfica também sucumbe a esta condição, pois, os avanços são visíveis a cada nova produção, cujo filme, por si só, já não dá conta de manter seu espectador, é preciso deleitar-se com a nova peça inserida para aperfeiçoar o funcionamento. Pode-se até discutir os efeitos estéticos destas substituições, como o faz Philippe Dubois em *Cinema, vídeo, Godard (2004)*²⁰ ou mesmo a necessidade de se construir um legado para o cinema, contudo, a possibilidade de trazer algo novo sacia a sede de experimentar.

A Aceleração é também fator condicionante para provocar mudanças e, por conseguinte, substituições. Esta característica influencia a percepção dos sujeitos. “Transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção que serão mais tardes utilizadas nas novas formas de arte” (BENJAMIN, 2012, p. 200). Essa condição acelerada das experiências cotidianas nos faz passar por constantes transformações, sutis e que reverberam na experiência moderna dos sujeitos.

A Homogeneização é para o dispositivo técnico cinematográfico a capacidade de ser entendido como narrativa cinematográfica independente do meio técnico utilizado para

¹⁹ A partir do aperfeiçoamento do cinetoscópio, os irmãos Auguste e Louis Lumière idealizam o cinematógrafo em 1895. O aparelho – uma espécie de ancestral da filmadora – é movido à manivela e utiliza negativos perfurados, substituindo a ação de várias máquinas fotográficas para registrar o movimento. O cinematógrafo torna possível, também, a projeção das imagens para o público. O nome do aparelho passou a identificar, em todas as línguas, a nova arte (ciné, cinema, kino etc.).

²⁰ Philippe Dubois em *Máquinas de imagens: uma questão em linha geral* problematiza uma nova proposta de arte do fazer humano, uma atualização do conceito de *technè*. Nos interessa deste entendimento a percepção da importância entre a ligação do momento histórico com o surgimento de novas tecnologias. “Uma coisa é clara: em cada momento histórico em que surgiram, estas tecnologias de imagens foram sempre novidade – que, veremos, revela-se pelo menos relativa, restrita à dimensão técnica e não chegando necessariamente ao terreno estético” (2004, p.33), relativizamos esse entendimento, pois, defendemos que as novas tecnologias influenciam na maneira de compor a narrativa, por isso, também sua proposta estética.

registrar a imagem. Daí, sustentamos, que as considerações de que as produções cinematográficas participantes das Jornadas possuem menos qualidade em função da máquina Super-8 ou mesmo 16mm por seu uso doméstico, não determina o valor da obra.

A significação do lugar, com meios técnicos, não tem significado além de identificar um posicionamento. Para o dispositivo técnico, não existe um lugar privilegiado. Podemos até dizer que o lugar, sob condições da modernidade técnica, desaparece, dando um enigmático sentido a nova utopia (BRÜSEKE, 2012, p. 55).

A Quantificação surge como estratégia matemática da modernidade técnica de validar seu dispositivo. Basta pensar de que maneira propomos a análise de nosso objeto de pesquisa. Quantificamos os filmes como nosso objeto por meio das Jornadas, por entender que este montante de filmes traz algo de representativo para os sujeitos. O que nos cabe é ter atenção ao alerta sugerido por Franz J. Brüseke: “O dispositivo técnico precisa de *inputs* quantitativos e tende, devido a sua lógica intrínseca, a substituir qualidades por quantidades” (2012, p. 56). No caso específico deste trabalho temos uma centena de filmes rodados em Super-8 e 16mm no Maranhão, no entanto, como critério de qualidade e representatividade, selecionamos alguns premiados maranhenses das edições das Jornadas.

A Manipulação sem dúvida é uma das características mais marcantes do cinema na perspectiva do dispositivo técnico. Josef Brüseke afirma que:

A manipulação ocorre dentro dos padrões de possibilidades do dispositivo técnico; esse dispositivo pode ser interpretado como um fenômeno sociotécnico, sim, mas não por isso, torna-se uma construção da autoria exclusiva do homem” (2012, p. 58).

Este é um debate profundo no que se refere a produção cinematográfica, pois, se aproxima do conceito de montagem que é quando o diretor ou montador organiza as várias imagens registradas, junto a trilha sonora ou falas, se houver na narrativa por ele desejada. Essa condição de manipulação é iniciada desde a definição do dispositivo técnico e como manuseá-lo e na montagem propriamente dita, na época as máquinas eram utilizadas para o corte dos fotogramas dos filmes, atualmente são os *softwares* que auxiliam na montagem da narrativa.

Como dito anteriormente a técnica moderna é sempre sociotécnica. Para Franz J. Brüseke esse elemento está presente no dispositivo técnico pois se impõe a natureza também como ao corpo social, por isso, recondiciona a forma do sujeito se posicionar na

sociedade. Philippe Dubois afirma que o antropocentrismo do dispositivo técnico cinematográfico demarca relação entre homem-máquina.

A câmera escura, a portinhola ou a tavoletta são instrumentos (dispositivos) eles organizam o olhar, facilitam a apreensão do real, reproduzem, imitam, controlam, medem ou aprofundam a percepção do visual do olho humano, mas nunca chegam a desenhar propriamente a imagem sobre um suporte. [...] Toda a dimensão de humanismo artístico virá se insinuar nesta brecha: a personalidade do artista (2004, p. 36-37).

A Deslocação, enquanto característica do dispositivo técnico, é resultado do processo de aceleração e homogeneização. Muito se atém a este processo o que imaginamos por globalização e, se aplica ao cinema, pois, tornou a imagem uma linguagem universal.

Duas características a Construção e a Virtualidade (realidade) podem ser definidas a partir de uma demanda. A modernidade técnica é sempre um horizonte inexplorado, no entanto, a condição humana de se portar como ser criador faz com que o dispositivo técnico, como criação humana, não aceite a sacralidade de seus produtos ou de si mesmo. “Cada vez mais expande o dispositivo técnico suas competências e apresenta tudo, desde os valores morais até os laços emocionais mais delicados, como construídos” (BRÜSEKE, 2012, p. 62). Com essa ideia de construção incessante, segundo Brüseke, o dispositivo técnico corre o risco de perder a noção de realidade. Por exemplo, quando vimos na TV os ataques as duas torres do World Trade Center, em setembro de 2001, em Nova York muitos questionavam se tudo não passou de um grande arrojado cinematográfico; ou muito mais intrigante, como praticamente 50 anos depois, ainda se questiona as imagens transmitidas da primeira visita do homem à Lua na Apollo 11, por isso, a reflexão sobre a Virtualização (realidade) do dispositivo técnico.

Nas palavras de Franz J. Brüseke: “O virtual é algo bastante real, como os bancos virtuais, por exemplo, nos mostram. Não obstante, a virtualização transcende essa realidade e mescla-a com algo que conhecemos até agora somente no mundo das fantasias” (2012, p. 63).

Ao passo de encerrar o conjunto de característica, umas dessas, a Plasticidade tem muito mais força quando percebida enquanto conceito apropriado ao dispositivo técnico. “A passagem da plástica ao plástico é exatamente o caminho percorrido historicamente entre a *techné* e a técnica moderna” (2012, p. 64). Essa passagem demonstra que a arte tradicional toma a base de uma força muito mais dependente do manual, por isso, tal

plástica condicionada à apreciação estética; a técnica moderna, presa ao plástico, traduz praticidade, produtividade. No caso do cinema, o uso adequado de um bom dispositivo técnico pode construir um filme produtivo e com tendências plásticas.

Por último, a Emergência abre caminhos reflexivos do que cerca as opções da proposta apresentadas por Brüseke. Por isso, o autor afirma que: “A técnica moderna tem uma relação ambígua (no mínimo ambígua) com o futuro e não revela de antemão seu percurso” (2012, p. 65). Neste caso o emergir indica dois sentidos. O primeiro é de emergir algo novo, o que rompe com velhas estruturas e exige uma postura à altura. Essa condição é presente na prática cinematográfica e sua linha cronológica, assim, suas novidades em equipamentos emergem em uma demanda alta o que exige que todo um circuito de produção e exibição também o faça. O super-8 é um exemplo, novidade que agrega com o 16mm, mas perde espaço com a emergência do vídeo tape.

O segundo sentido é a relevância das imponderações, a resolução imediata de problemas circunstâncias para a manutenção da modernidade técnica. Tanto 8mm quanto 16mm também são frutos deste processo, o surgimento preenche uma dificuldade da captação de imagens e áudio de suas antecessoras ao passo que o novo dispositivo técnico podia, no mesmo filme gravar as imagens juntas do áudio; e o próprio Super-8 ‘desaparece’ com surgimento das máquinas digitais, mais leves e ágeis na captação e edição de imagens e, principalmente, na durabilidade do arquivo.

No caso do 16mm, o que marcava a diferença de tais práticas em relação ao modelo hegemônico, para além da tessitura fílmica, era, muitas vezes, o estatuto amador ao qual eles se vinculavam. Eram filmes realizados por autodenominados amadores, com equipamentos amadores. Os limites entre os universos amador e profissional e, por conseguinte, entre a imagem pública e a privada, tornaram-se cada vez mais tênues com a profissionalização dos equipamentos portáteis, sobretudo após o surgimento da TV nos anos 1950, e assumiram um papel decisivo na revolução estética que inaugurou o documentário moderno (WELLER, 2014).

Esse conjunto de características no serviu para corroborar que neste trabalho entendemos que o cinema é um dispositivo técnico fruto da modernidade técnica. E que o nosso objeto de estudo, filmes em Super-8 e em 16mm, se encontra nestas categorias que, serão apresentadas com mais detalhes, mas retomando tudo que foi apresentado até agora. Na metodologia de propor a análise mimética deste conjunto de filmes como forma de definir uma identidade narrativa fílmica, é de fundamental importância que fosse justificada a importância do cinema no conjunto social específico, por isso, o fizemos por

meio da modernidade técnica, ainda presente em nosso cotidiano e que na maioria das vezes molda nossa experiência enquanto sujeitos diante de aspectos culturais, políticos, religiosos e até mesmo econômicos e a produção fílmica além de ser um dispositivo que estimula essa experiência também é resultado dela, com isso, entendemos que a produção cinematográfica maranhense é espelho e produto da sociedade que lhe concebe, por isso, a necessidade da *tríplice mimesis*.

A construção da tradição cinematográfica na modernidade se dá no exercício da obra com o espectador e do espectador com a obra; o esvaziamento da presença, na técnica do cinema, tornou-se o meio pelo qual o espectador pôde encontrar um lugar no movimento incessante do filme para a frente.

1.3 O cinema experimental no Brasil revestido de moderno

Apresentar uma categoria tão importante e vasta quanto a modernidade nos faz refletir sobre os processos de construção desta nova postura diante da sociedade, um novo olhar, um novo filmar. Amplia-se aqui neste texto a pluralidade do Cinema Novo e do Marginal das décadas de 60 e 70 como partes importantes para entender a necessidade do experimental Super-8. Falaremos especificamente do Super-8, pois, é salutar a quantidade de obras feitas neste suporte comparada com o 16mm²¹, no Maranhão.

A todo o momento resgataremos os modelos de construção e as experiências por ali registradas como forma de não excluir, mas entender que o Super-8 e o 16mm para além do fazer experimental, são instrumentos usados por muitos, para expor suas opiniões dentro de um intenso fervor sócio cultural e político; típicos como já defendemos ser no cenário da modernidade.

Jean Claude Bernadet no prefácio da obra *Cinema brasileiro no século 21* (apud BALLERINI, 2012) atenta ao projetar o futuro do cinema nacional com o resgate da

²¹ Consideramos nesta etapa que a produção em 16m compartilha da mesma condição de experimentação que viveu o período em Super-8 e propriamente no que se refere a linguagem: “A estética dos filmes de guerra e a estética dos filmes amadores são como memórias agregadas à tecnologia do 16mm. Na prática, isso significa dizer que as formas de uso das câmeras (dispensa do tripé, a agilidade de enquadramento, a clareza das lentes), os modos de exibição (os projetores portáteis que dispensam salas profissionais de exibição, o afastamento da imagem perfeita nos moldes hollywoodianos) que atendiam às demandas da guerra e do universo amador continuam a sugerir formas de uso no momento em que esse equipamento é posto a serviço de novos projetos cinematográficos. Nesse sentido, o chamado Cinema Direto surgido no final dos anos 1950 pode ser caracterizado como um modo de documentário investido por um duplo impulso, de um lado um ideal objetivista de captação da imagem da realidade tal como ela é, herança da autoridade consolidada nos filmes de guerra e pelas marcas de autenticidade de tais filmes; por outro lado, o Cinema Direto possui uma obsessão pelo universo da vida privada, pela revelação da face íntima do personagem ou do evento filmado (WELLER, 2014, p. 7).

história. “O ideal é vislumbramos um cinema absolutamente diversificado (...) O cinema deveria ser tão complexo a ponto de não poder ser classificado apenas como cinema brasileiro, num bloco homogêneo” (2012, p. 15).

Abordamos determinada fala no sentido de que para qualquer análise sobre o experimentalismo do Super-8²² no Brasil e, para introduzir o estudo desta prática no Maranhão é importante situar o contexto sócio cultural da época e mais, as produções artísticas que ali ajudaram a contar e manter na memória.

O cinema brasileiro é apresentado por muitos estudiosos por meio dos ciclos. Entre altas e baixas de mercado as características técnicas e a qualidade do produto acabam muito por se confundir. “O que os historiadores chamam de ‘ciclos’ nada mais é do que o intervalo de tempo, em geral relativamente curto, entre as grandes expectativas e as grandes crises que tem pontuado a história do cinema brasileiro” (BALLERINI apud ESCOREL, 2012, p. 19).

Esta forma didática de apresentar a linha cinematográfica brasileira também se refere ao período superoitista que nasce da novidade e deixa de existir por ser considerada ultrapassada ou mesmo de nunca ter sido considerada cinema.

A era ou ciclo do Cinema Novo tem como influência o Neorealismo italiano²³, para tanto, o engajamento social constitui a base do Cinema Novo, filmes como *Cinco vezes favela*, *Porto das Caixas* (1962), de Paulo Cesar Saraceni, e *Os fuzis* (1964) de Ruy Guerra representa o início deste movimento que ganha contornos políticos contra o aparelho do estado “Caracterizava-se como um projeto político que previa uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora” (BALLERINI, 2012, p. 28).

Os filmes de maior destaque são de Glauber Rocha, notadamente *Deus e o Diabo na terra do Sol*, (1962) e *Terra em Transe* (1960). Nos aproximamos deste circuito para utilizar de algumas observações que foram fundantes para a construção de uma mentalidade cinematográfica da época. Fazemos assim questão de frisar, pois, tanto o Cinema Novo quanto o Marginal, também com aproximações do Cinema Direto e o Cinema Verdade foram as bases técnicas para as realizações em 8mm e 16mm.

²² Aproveitamos mais uma vez para ressaltar que a produção em 16mm, no que se refere as Jornadas no Maranhão tiveram pouco espaço, pois, de imediato cedeu lugar ao vídeo, por isso, entendemos que a bitola Super-8mm foi importante como potencializadora da prática cinematográfica local.

²³ O cinema neorealista italiano caracterizou-se pelo uso de elementos da realidade numa peça de ficção, aproximando-se até certo ponto, em algumas cenas, das características do filme documentário. Ao contrário do cinema tradicional de ficção, o neo-realismo buscou representar a realidade social e econômica de uma época.

Mesmo considerado jovem, o cinema nacional moderno se propôs a trilhar um caminho diferenciado da matriz europeia e para alcançar este objetivo buscou na cinematografia abordar questões nacionais, “viveu, no início dos anos 1960, os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, dados que nos lembram, em especial, o contexto italiano. Por outro lado, em consonância com novas estratégias encontradas pelo cinema político (...)” (XAVIER, 2001, p.15).

Concordamos com os vários pesquisadores que defendem que a trilogia *Vidas secas*, *Deus e o Diabo na terra do sol* e *Os Fuzis* mostra o poder do Cinema Novo que viveu seu apogeu antes do Golpe civil-militar de 1964. Os filmes em destaque para Ismail Xavier estimulam a produção de documentários e os primeiros longas-metragens, no que se refere a produção de documentários, este segmento será muito forte na composição das narrativas fílmicas em todo o país. Com os militares no poder a produção do Cinema Novo ganha ares de contestação, de instrumento de revolução.

Ao se referir a produções como *O desafio* (1965), *Terra em transe* (1967), *A derrota* (Mário Fiorani, 1967), *O Bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), *Fome de Amor* (Nelson Pereira, 1968) e *Os Herdeiros* (Carlos Diegues, 1969), Ismail Xavier explica que as temáticas que abordavam o golpe tentavam aproximar as classes populares dos intelectuais, movimento semelhante em outras áreas, mas que permaneceu como legado para a produção cinematográfica.

Foram filmes empenhados em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares, fazendo parte da revisão em andamento no teatro, na música popular e nas ciências sociais. O período pós-1964 é de crítica acerca ao populismo anterior ao golpe – o político e o estético-pedagógico (XAVIER, 2001, p.27-28).

O período compreendido entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal é considerado um dos mais densos e que definiram uma estética para a produção audiovisual brasileira.

Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro daquele momento (XAVIER, 2001, p. 18).

Este contexto, por volta de 1963 que se estende ao início da década de 1970 foi fundamental para os jovens cineastas do país desbravarem a linguagem do Super-8 e retomaram a do 16mm. E o que marca a produção é toda essa efervescência política e

cultural. Nesse intervalo, o movimento ou ciclo denominado Cinema Marginal deixou um legado para as produções em Super-8mm. Boa parte desta escola de produção foi dissidente das ideias propostas por Glauber Rocha. Como alguns autores apontam, neste instante há um declínio do Cinema Novo. “A criatividade do Cinema Novo sofreu um declínio após o decreto do Ato Institucional n. 5, que endureceu ainda mais a censura no país. Nesse contexto surgiu o Cinema Marginal (1968-1973)” (BALLERINI, 2012, p.30).

Dentro das características, o que mais marcou do Marginal foi abandonar as narrativas inteiramente intelectualizadas e adotar uma produção mais voltada para o grande público. “Em tudo a contestação do Cinema Novo é avessa às adaptações da linguagem aos parâmetros de mercado que, a partir do final dos anos 1960, este movimento assume, preocupado em garantir a quantidade de um cinema nacional menos ansioso por uma Revolução, de resto já fora do centro” (XAVIER, 2001, p.32).

O filme que marcou a transição do Cinema Novo para o Cinema Marginal foi *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Sérgio Sganzerla. A produção ainda com muita influência da câmera da mão, adota uma abordagem menos política, e por ser filmada na região da cidade de São Paulo conhecida como Boca do Lixo ganha traços urbanos, da sociedade de consumo e de tudo que é gerado a partir deste contexto industrial. Produções conhecidas por comédias eróticas, pornochanchada²⁴, popularizaram o estilo Boca do Lixo e foram motivo da volta do público ao cinema. Em paralelo à pornochanchada e um resto do cinema industrial que podia sobreviver, alcançou-se por fim com a Embrafilme uma pujança grande nos termos da tradição brasileira. A produção industrial da cultura que evoluiu nos anos 70 teve uma participação importante de intelectuais de esquerda, em cooptação na qual o regime militar dá um certo espaço, utiliza essa força produtiva para os seus desígnios de construção nacional.

O que o Cinema Marginal traz para o conjunto de produções é a possibilidade de experimentar diversas linguagens e de se apropriar das referências estrangeiras, modificando a realidade nacional. Esse misto de elementos caracteriza as obras e o conjunto que a partir daí marca uma história.

Em sua montagem de signos extraídos de contextos opostos, o Tropicalismo²⁵ promoveu o retorno do modernismo de Oswald Andrade e combateu a mística

²⁴ Nestes casos, “as pornochanchadas eram principalmente feitas no centro de São Paulo. O movimento voltou a atrair o público as salas de cinema, com filmes como *As mulheres amam por conveniência* (1972), *As cangaceiras eróticas* (1974), *A ilha dos prazeres proibidos* (1979)” (BALLERINI, 2012, p.32).

²⁵ Foi um movimento cultural brasileiro que surgiu sob a influência das correntes artísticas da vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como o pop-rock e o concretismo); misturou manifestações

nacional de raízes, propondo uma dinâmica cultural feita de incorporações do Outro, da mistura de textos, linguagens, tradições. No cinema moderno brasileiro, tal mistura é a tônica de cineastas como Joaquim Pedro, a partir de *Macunaíma*, Sganzerla, Ivan Cardoso, Arthur Ornar e Júlio Bressane, cuja obra é feita de invenções-traduições que convocam um amplíssimo repertório” (XAVIER, 2001, p. 30)

Pós *Terra em Transe* a colagem tropicalista impregnou as obras audiovisuais. A representação dos vencidos, e a condição menos global e mais local dos sujeitos é a linha das obras do período. Contudo, independente do ano ou da obra, sinalizar estes dois ciclos de produção cinematográfica é, a priori, a tentativa de situar em quais bases principais foi formada a concepção cinematográfica superoitista, as influências, as propostas argumentativas.

Tanto o Cinema Novo quanto o Cinema Marginal lançaram as bases do cinema moderno brasileiro e influenciaram diretamente diversas composições e movimentos ligados a produção audiovisual no país. Iremos nos ater, inicialmente as produções mais regionais e em seguida ao movimento no Maranhão. E nas duas ocasiões comprovaremos que os dois ciclos citados acima formaram a base argumentativa e estética da proposta lançada na produção documentarista brasileira.

Foi a partir da iniciativa dos cineastas dos anos de 1970 que a produção do cinema se democratizou. Conceito de democratização, neste caso, associado ao de acesso que destoava do período político de recrudescimento militar.

Mas, o que distingue a atividade cinematográfica do período é o caráter marginal de significativa parcela da produção. A marginalidade estendia-se à exibição, buscando extrapolar mesmo a vitrine formidável dos festivais de Super-8, em espaços de exibição alternativos, articulados, às vezes, aos movimentos sociais e a rede de cineclubes existente na época.

À subversão das relações de produção e circulação, correspondia uma subversão de linguagem, expressando-se na diversidade de experiências superoitista. Em meados

tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Tinha objetivos comportamentais, que encontraram eco em boa parte da sociedade, sob o regime militar, no final da década de 1960. O movimento tropicalista trouxe várias inovações para o cenário cultural brasileiro do final da década de 60. O movimento, de certa forma, foi um rompimento com a arte obviamente militante, que tratava da situação política do país na época da ditadura e tinha a melodia como um sustentáculo desta mensagem. As letras das canções eram inovadoras, criando jogos de linguagem, se aproximando da poesia dos concretistas. As mensagens das letras eram parte codificadas, que exigiam uma certa bagagem cultural para que fossem compreendidas. "Alegria, Alegria" de Caetano Veloso não tem sentido óbvio, mas carrega em sua letra preocupações típicas da juventude da década de 60, um tormento com a violência da ditadura e um desejo de inovar, de romper barreiras.

dos anos 70, já não havia, para além da oposição mais ou menos surda à ditadura, um eixo unificador análogo à "cultura popular" dos anos 60.

De modo geral, a experimentação superoitista e em 16mm inscreve-se no momento pós-tropicalista, onde a dimensão política da arte fragmentou-se em experimentos ligados a visceralidade existencial, que buscava criar momentos de ruptura com a pesada ordem política e de mercado do "milagre" conduzido pela ditadura militar.

O que mais caracterizava a produção na época foi o baixo custo dos equipamentos e, por conseguinte o acesso aos jovens, principalmente das universidades. Com a popularização do Super-8 e do 16mm, grandes centros urbanos e pequenas cidades também tiveram aspectos de sua identidade marcadas nos registros audiovisuais.

Na mesma década artistas plásticos e cineastas depararam-se com uma nova realidade: a popularização, devido ao baixo custo, dos equipamentos Super-8. Com isso, a possibilidade de fazer cinema se expandiu para estudantes, grupos culturais e políticos, organizações e artistas. Mas esse suporte não conseguiu se estabelecer no circuito comercial por conta das suas limitações técnicas, mesmo assim, o Super-8 foi responsável por uma explosão na produção de imagens.

A linguagem superoitista em algumas condições específicas do país assumia, diferente da produção audiovisual mais comercial, a posição de contra discurso diante o contexto da época. A ausência total de liberdade de expressão – pois o direito à exploração dos canais de televisão e emissoras de rádio era concedido pelo Estado – foi a tônica desse período. Para exercer um rígido controle sobre os meios de comunicação de massa, o Estado utilizava mecanismos como a censura, através da Lei de Imprensa e a Lei de Segurança Nacional, como também a concessão de direitos para a utilização efetiva desses meios.

A experimentação e o uso da "precariedade" do suporte a favor da estética ou concepção do trabalho deram a tônica de grande parte da produção superoitista Brasil afora, alimentando os ares da contracultura do período. Ao passo que o sentimento de democratização e possibilidade de fazer cinema gerado pelos preços acessíveis ia e intensificando, em vários estados iam despontando "surto regionais" de produção e festivais onde esses filmes eram divulgados, como na Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Sul e Piauí (SILVA, 2010, p. 6).

Na cidade de São Paulo foi realizado o I Festival Nacional de Primeiros Filmes. Durante o festival foram exibidas as primeiras películas em super-8 por meio da linguagem cinematográfica e menos caseira ou amadora. Com a iniciativa, aconteceu

outros festivais em outros estados e estimulou a formação de associações, cineclubes e cooperativas voltadas para a realização e discussão dos filmes nessa bitola.

O pesquisador Rubens Machado Junior, na obra *Marginália 70: O Experimentalismo no Super-8 Brasileiro* (2001) destaca que por suas características intrínsecas como meio e inserção social, o experimentalismo superoitista implicou nas condições brasileiras dos anos 70 uma forte experiência de negação. Assim, a década de 70 foi marcada pela repressão, na violência do AI-5, uma parte importante da produção artística, passando ao largo da integração no mercado de massas nascente e da negociação de subsídios estatais à "cultura nacional". "O Super-8 está numa seara próxima a da poesia de mimeógrafo e ao *happening*, como manifestações artísticas que, em seu modo mesmo de constituição, traziam traços que dificultavam sua absorção mercadológica ou burocrático-autoritária" (MACHADO, 2001, p. 109).

Com a criação da Embrafilme²⁶, o Estado busca construir a produção audiovisual voltada para o mercado, buscando elementos ideológicos que reforcem a identidade nacional de um país em crescimento. No campo do cinema a Embrafilme se estrutura a partir de 1969, os filmes que ela produz teria muito a ver com uma opção pelo mercado feita pelos 'cinemanovistas'. Busca-se na literatura brasileira, por exemplo, ou em gêneros populares de narrativa um diálogo com a identidade brasileira e, ao mesmo tempo, tenta-se algo mais comercial, de diálogo com o público. No entanto, o super-8 vem no caminho contrário, pois, no período de maior repressão, mais elementos e posturas de contestação se consolidaram, dentre esses elementos pode se destacar a produção superoitista.

Segundo, Rubens Machado:

À subversão das relações de produção e circulação, correspondia uma subversão de linguagem, expressando-se na diversidade de experiências superoitistas. Em meados dos anos 70, já não havia, para além da oposição mais ou menos surda à ditadura, um eixo unificador análogo à "cultura popular" dos anos 60 (2001, p. 47).

²⁶ A Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A) foi criada pelo Regime Militar, em 1969, como órgão de cooperação do Instituto Nacional de Cinema (INC) com objetivo de distribuir e promover filmes nacionais no exterior. Em 1975, a empresa sofreu um redirecionamento, tornando-se mais ágil para a disputa no mercado cinematográfico, começando a produzir e distribuir filmes brasileiros. Durante os anos seguintes seu o sucesso foi expressivo, tendo conquistado cerca de 40% do mercado, incomodando as companhias norte-americanas a ponto delas recorrerem a pressões diplomáticas a fim de pressionar o governo brasileiro a abrandar o perfil protecionista da política cinematográfica adotada. Fonte: http://www.cinecaledoscopio.com.br/anos_90_modelo_de_incentivo_cultural.html. Acessado em 28/01/2015.

O aspecto da captação das imagens e exibição do super-8 possui algumas características bem peculiares. O acesso e a facilidade de manuseio potencializou o Super-8, além disso a exibição não precisava de grandes investimentos, mas também a cópia da película era muito difícil, por isso, a exibição ganha contornos aurático, na perspectiva de Walter Benjamin em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* percebemos:

A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica (...) (BENJAMIN, 2012, p. 187- 188).

Machado também destaca a condição importante que é a projeção e exibição desses filmes:

A filmografia Super-8 ainda tem um problema: ela vai desaparecer por desafiar o próprio estatuto do que é cinema. É mais precíval, realizado artesanalmente, depois veiculado e guardado em casa. A projeção do filme não é a de uma cópia; você projeta o original. Isso concorria para que as sessões fossem raras já na época, e de lá para cá com a quebra dos projetores, que são eletrodomésticos frágeis, baratos, obsoletos (...). Eles se estragavam com facilidade já na projeção (MACHADO JR., 2013, p.40).

Uma outra característica bem interessante que marca o super-8 e 16mm no país é o conceito de Filmes de Artista²⁷. Este conceito agrega todo público e concepção de narrativa da bitola em que muitos artistas das mais diversas áreas: artes plásticas, música, teatro, além do cinema tinham a máquina super-8 como instrumento relevante para compor suas peças.

Segundo Ligia Canongia:

O cinema de artista talvez pudesse ser compreendido como uma soma de duas linguagens específicas, a do cinema propriamente dito e das artes plásticas, que, pela fusão dos dois media acabaria por se configurar em uma terceira linguagem, particular e autônoma. Seria inútil tentar analisá-lo fora das características que lhe são pertinentes, procurar induzi-lo a um mero enfoque fílmico ou apenas pictórico. Não interessaria buscar os problemas ligados exclusivamente à pintura ou ao cinema, mas sim aqueles que se tangem, que se interpenetram (1981, p. 8).

²⁷ O termo filme de artista, colado ao termo filme experimental, remonta toda a tradição do cinema no mundo. Desde as primeiras décadas do século XX que artistas plásticos se utilizam do suporte cinematográfico para realizar suas obras. Provas disso são as experiências dadaístas e surrealistas europeias, nas figuras de Fernand Léger com seu Ballet Mecanique, Luis Buñuel e Salvador Dali com Un Chien Andaou, Marcel Duchamp e seu Anémic Cinema, Man Ray com Le Retour a La Maison, entre tantos outros artistas que se aventuraram por esta seara. Nas décadas de 1950 e 60, tanto no Canadá quanto nos Estados Unidos da América, artistas como Maya Deren, Willard Mass, Kenneth Anger, Stan Brakhge, Norman MacLaren, entre outros, influenciados por essas produções experimentais que os precederam, desenvolvem diversos trabalhos que marcam uma oposição violenta e clara as regras do cinema industrial. Da mesma forma como movimentos como *Fluxus*, *New American Cinema*, *land art*, *body art*, *pop art*, *arte povera*, o cinema *underground*, entre outros fizeram grandes contribuições para este tipo de produção mundo afora.

Assim, nos propusemos a entender que a produção do período no formato superoitista atende uma camada artística, a imagem enquanto expressão e visão da arte, por isso, principalmente no Maranhão, poucos superoitista seguiram a carreira no audiovisual, pois a experiência foi parte de uma ebulição artística, de expressão. O filme de artista tem dentro de sua concepção a consciência de que não faria parte de uma única forma de expressão e estaria ligada a uma discussão bem mais ampla.

Na verdade, uma postura política bem próxima do tropicalismo. Ou, como muitas outras manifestações culturais da época, pós-tropicalista. Podemos observar nesses ecos da contracultura dos anos 60, uma forma de ir contra a ordem estabelecida política e socialmente. Um inconformismo brutal circulando ao largo de um regime militar que demonstrava seu desgaste perante a sociedade brasileira.

O movimento das Jornadas que se espalharam nas mais diversas cidades do país, mostrou um iniciou da tentativa de profissionalização dos profissionais superoitista, assim como se fez em São Paulo com a Grife²⁸, sob o lema de que "cinema é cinema, não importa a bitola".

No entanto, esta foi uma proposta muito criticada, pois, almejar proporções industriais, seria para muitos limitar o Super-8 a um sentido de mercado, participar de maneira total de uma ideologia reacionária. O cinema experimental ou de vanguarda no Brasil, nas poucas manifestações que provocou para além do Cinema Novo e Marginal (1960- 1974), foi pensado na contraposição de uma tentativa histórica de formalismo estético. A produção dos anos 70, em Super-8 obriga-nos, todavia, a reconsiderar completamente este lugar-comum. A especificidade política das realizações em Super-8 e também em 16mm fundamenta-se na fatura de seu discurso; também nas condições técnicas de realização e, claro, no desdobramento correspondente de singulares proposições estéticas. A combinação destes dois suportes técnicos se difunde no início dos anos 70 como técnica acessível no âmbito do consumo de massa, atingindo camadas de classe média.

²⁸ Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais.

1.4 Enquanto isso no Maranhão...

O filme é rodado por Louis e Auguste Lumière, irmãos franceses que desenvolveram uma câmera-projetor chamado de Cinematógrafo. Louis e Auguste revelaram a invenção ao público em março de 1895 com um curto filme mostrando trabalhadores deixando a fábrica. Só em dezembro é que exibiram uma série de pequenas cenas da vida do dia-a-dia dos franceses. Pela primeira vez cobraram ingresso²⁹.

Os cortes secos, sem elementos, sem conectivos no texto acima o torna visual; cortes cinematográficos. A questão é: O que os diferenciam da necessidade de registrar o cotidiano de Paris dos expoentes cineastas em registrar o cotidiano da capital do Maranhão com aproximadamente um século de diferença?

Nos dois contextos se buscou registrar, bem mais que sequencias em movimento, mas a imagem mental da cidade projetada pelas pessoas. No cinema, a projeção remete a imagem mental da cidade que os habitantes de forma individual e coletiva, ao mesmo tempo – como em uma sala de cinema, fazem.

...é algo que se reveste de uma importância especial quando consideramos os ambientes na escala urbana de dimensão, tempo e complexidade. Para compreender isso, devemos levar em consideração não apenas a cidade como uma coisa em si, mas a cidade do modo como a percebem seus habitantes (LYNCH, 2011, p. 3).

A história centenária do cinema em São Luís traz nas obras as representações do cotidiano das pessoas. Desde o primeiro filme realizado *Transportes dos restos mortais de João Lisboa e a Festa de São Benedito* (1911), por Gonçalves dos Santos e Mariano Gomes a principal característica da produção estadual foi de marcar nossa história na tela de cinema, no entanto, por períodos muito longos a produção deixou um vácuo de registro e, no percurso do século XX até a década de 60, não existiu produção consistente ou qualquer movimento cinematográfico no Maranhão. Sem dúvida, o consagrado cineasta Glauber Rocha na realização do *Maranhão 66*³⁰, estabeleceu marcos para o cinema

²⁹ Os irmãos Lumière realizaram a primeira projeção cinematográfica em Paris, no *Salão Indiano* do Grand Café do bulevar *des Capucines*, em 28 de dezembro de 1895. O sucesso na estreia foi contido. No primeiro dia não havia mais de 20 espectadores para assistir ao *A Saída de operários da Fábrica Lumière em Lyon* ou *O Regador Regado*. Entretanto, em poucos dias as filas tornaram-se quilométricas para assistir a uma das vinte sessões diárias, de meia hora cada. Se escapou de seus inventores, não passou despercebido do artista Meliès que o futuro do cinema não residia na atração, e sim, no espetáculo.

³⁰ *Maranhão 66* é um documentário de curta-metragem brasileiro de 1966, dirigido por Glauber Rocha realizado a pedido do então governador eleito do Maranhão e amigo José Sarney (então com 35 anos). Glauber Rocha produziu um documentário sobre a cerimônia da posse do político em ascensão da UDN/ARENA em 1966, dois anos depois do golpe militar de 1964. A posse de Sarney, em 1966, marcava o início do domínio político de sua família no Maranhão, interrompido somente em 1º de janeiro de 2007,

maranhense, estimulando muitos jovens idealistas ao exercício da sétima arte a partir da década de 70, quando tem início um movimento cinematográfico significativo, que se estruturou nas Jornadas.

Em 1972, o Laboratório de Expressões Artísticas (Laborarte) foi o local usado para diversas expressões artísticas no Estado, inclusive os primeiros trabalhos de produção e execução cinematográficos em Super 8 e 16mm. Com a premiação de *Os Pregoeiros de São Luís*, de Murilo Santos, no III Festival de Cinema – FENACA, em 1975 em Aracajú, o formato Super 8mm ganhou mais adeptos no Maranhão, abrindo espaço para discussões e oficinas de cinema no Estado e o reconhecimento do potencial maranhense. Momento crucial para a reunião desse grupo³¹ em prol de um movimento nacional. Como explica Graça de Fátima Pires Carvalho na obra *Evolução histórica dos festivais de cinema e vídeo no Maranhão* a produção em Super-8, neste caso a maioria documentários, foi a melhor técnica para o desenvolvimento do audiovisual maranhense. “Era o documentário em Super 8mm que veio comprovar aos realizadores, condições para desenvolver outros filmes em outras bitolas, como a de 16mm que é mais profissional” (CARVALHO, 2002, p. 19).

No final da década de setenta, o cinema maranhense ganhou maturidade e realizou a 1ª Jornada Maranhense de Super-8, que depois de 13 edições foi renomeada como Festival Guarnicê de Cinema e Vídeo em referência a uma das manifestações típicas do Estado, o bumba-meu-boi. A partir daí o Maranhão entrou no circuito brasileiro de exibição cinematográfica.

Antes e durante as Jornadas, várias produções maranhenses ganharam destaque no circuito de produção e circulação dos filmes por meio do levante cinematográfico. Entre os filmes de maior repercussão da época destaque-se: *Dança do Lelê* (1975) ou *Pela Porco* (1975), *Haleluia* (1977), *Velhas Fábricas* (1977) e *Greve da meia passagem* (1979) de Euclides Neto, que dá um grande passo para produções com maior caráter

com a posse de Jackson Lago no Palácio dos Leões. Ante o discurso de posse de Sarney e a celebração da multidão com o novo governo, o documentário expõe a miséria da população maranhense. Enquanto Sarney, em um exercício retórico, se comprometia solenemente a acabar com as mazelas do Estado, o filme mostrava as mesmas: casas miseráveis, hospitais infectos, vítimas da fome ou da tuberculose.

³¹ Esse esforço permite que no ano de 1975, a Universidade Federal do Maranhão, através do CEAC, Coordenação e Extensão de Assuntos Comunitários inaugurem um Cineclube Universitário, chamado UIRÁ. Com a formação de grupos interessados em produzir cinema, um voltado para uma problemática social e política representados pela Virilha Filmes e a Urubu Filmes; outro grupo, esse sim ligado à UFMA através do DAC, na época, Divisão Artístico Cultural, que incentivava produções com temas menos críticos, mais leves e cotidianos, haja vista, o período do Regime Militar e a UFMA incentivava produções na tutela do Cineclube Universitário. Nomes como Euclides Moreira, Luís Cintra, Murilo Santos entre outros se destacaram nesse cenário.

político, com certa relevância social. *Greve da meia passagem* (1979) se tornou um banco de imagens do movimento que ficou popularmente conhecido como “Balaiada urbana” e foi exibido com bastante repercussão na Jornada Super-8 de 1979. Desde então, uma geração de realizadores se dedicou ao registro documental dos modos de viver no Maranhão construindo um movimento de cinema documental que deixa como legado centenas de produções feitas no Estado e sobre o Estado.

De acordo com Jean-Claude Bernardet (2009) a cinematografia faz um trabalho ativo no corpo social. Esta condição sinaliza de maneira resumida como se apresenta ou deveria se apresentar a produção audiovisual no país. O que Jean-Claude Bernardet defende como reformulação de base é na verdade a consequência de uma história de produção, de movimentos que viveram seu aparato técnico e conceitual em plenitude e continuidade.

O cinema no Brasil durante a década 70 e 80 vive um processo de reformulação de base, e não é nada fácil perceber quais as linhas de transformação e as perspectivas que se desenham. Ele saiu certamente da área restrita do pequeno artesanato, bem como da área de um grupo de artistas inovadores que produzem obras para um público restrito (BERNADET, 2009, p. 169).

Documentários, telejornais, telenovelas e filmes são as principais formas de disseminação das imagens, que nos permitem ter um breve conhecimento do distante. No caso do Maranhão, o cinema registrou com preciosidade momentos históricos da história do estado.

A tradição forjada pelo cinema maranhense e nutrida pelo Festival Guarnicê reflete a imagem de uma cidade cinematográfica, de uma cultura cinematográfica forte consistente vivida no Maranhão. Em um dos poucos livros que registram a história do cinema maranhense *Primórdios do Cinema em São Luís* (1977), o autor Euclides Moreira Neto, produtor de cinema, encerrou o capítulo dedicado aos primeiros filmes maranhenses com o seguinte chamado:

Precisa-se fazer um aprofundamento do comportamento sociológico, psicológico e do próprio desenvolvimento cinematográfico. Uma análise mais questionada sobre o assunto e o material existente é necessário e torna-se urgente, pois, os jornais com manuseio dos pesquisadores vão de pouco a pouco sendo mutilados, não pelo trato que lhe dão, mas pela própria fragilidade do papel desgastado com o tempo. Sobre o cinema no Maranhão, há ainda muita coisa para ser pesquisada, analisada questionada e reunida antes que seja tarde demais (MOREIRA NETO, 1977, p. 58).

Com o olhar atento para as observações escritas por um dos pioneiros do cinema local, é importante perceber que a 30 anos ele já denunciava a falta de fontes e estudos sobre o cinema no Maranhão. Ainda hoje, não há documentação sistematizada da produção, o que dificulta ainda mais o exercício da pesquisa e catalogação do setor audiovisual. Por isso, afirma-se que além da falta de produção é evidente que a falta de registro na época é um dos maiores desafios. De alguma forma o lapso é um espaço em branco na história audiovisual maranhense.

Como foi mostrado, o Festival Guarnicê, é o resultado concreto do único movimento cinematográfico existente na história do Estado, que sustenta ainda uma tradição cinematográfica por estar ligada a estância federal por meio da Universidade Federal do Maranhão, aspecto que limita também a condição de investimentos.

Daí a importância de investigar o panorama cinematográfico maranhense e suas implicações para a cultura, memória e identidade do maranhense. Em entrevista cedida a um site³² especializado em preservação da memória audiovisual maranhense, Euclides Moreira Neto, fala um pouco de como era fazer cinema na década de 70. Ele na ocasião compara a improvisação e o experimentalismo a prática do ‘fazer nas coxas’ o que caracteriza bem a condição peculiar de produção:

Fazer cinema entre as coxas. São poucos os profissionais da área que admitem essa façanha sem perder o decoro, a ponto de até nomear uma produtora de Virilha Filmes. O professor da UFMA Euclides Moreira Neto, 46, no entanto, não tem problemas em se lembrar do passado no corpo estudantil, quando por volta da década de 70 ele e seus colegas de universidade criaram a organização. Em um período em que o golpe de 64 ainda impregnava a vida da sociedade com medo e repressão, Euclides foi um dos maiores colaboradores para o cenário audiovisual maranhense, sendo responsável por um histórico inestimável de produções locais. “Eu passava a noite dentro do meu quarto vendo fotograma por fotograma até conseguir fazer as edições que eu queria fazer” relembra Euclides, “Não era como se nós tivéssemos um laboratório montado”, finaliza (MOREIRA NETO, 2014).

Seguindo os passos dos movimentos cinematográficos em outros estados do país, o do Maranhão também é resultado de um levante cultural nas mais diversas searas: na música, dança, teatro, artes plásticas³³ e esse contexto expandiu a proposta cinematográfica.

³² Entrevista disponível no site <http://memoriaguarnice.com.br> acessada em 01/02/2015.

³³ É importante ressaltar que “pelo lado das artes plásticas (pintura e escultura), São Luís tem em Nagy Lajos, Ambrósio Amorim, Dila, Jesus Santos, Antônio Almeida, Pércles Rocha, Lobvato, A. Garcês, Rosilan Gariido, Luiz Carlos, Cyro Falcão, Airtton Marinho, Fransoufer, Marlene Barros, Rogério Martins, Tácito Borrhalho e os seus mais destacados representantes entre os anos 70 e 80, cada um com sua característica própria e com idades bastantes diferenciadas” (CAMARGO; MATOS, 2007. p.15).

Com a criação do Laboratório de Expressões Artísticas, o Laborarte, em 1972, os mais diversos exercícios artísticos se concentravam neste espaço. Artistas hoje consagrados como César Teixeira, Tácito Borralho, Sérgio Habibe, Regina Telles entre outros por lá se criaram. “Todos imbuídos da proposta de fazer, nas suas áreas respectivas, uma arte regional, alternativa a massificação e, sobretudo, engajada” (CAMARGO; MATOS, 2007, p. 14).

Ainda em 1972, como destaca Camargo, na literatura, movimentos como Antroponáutica³⁴ com as bases na Semana de Arte Moderna de 22 tentou um novo padrão para a poesia maranhense; destaque para a literatura do mimeógrafo³⁵ por ser rodado todo no equipamento. Em 1975, a Revista Guarnicê³⁶ considerado movimento de grande expressão da literatura na época.

Na música, jovens talentosos começam a brilhar e a cantar o Maranhão. Frutos de toda efervescência do Laborarte, nomes como Josias Sobrinho, César Teixeira e Sérgio Habibe se tornariam referência não somente no Maranhão como no Brasil. Deste expoente musical, surge em 1978, um dos mais famosos registros fonográficos, o *Bandeira de aço*. O disco reuniu músicas que definiram o que seria Música Popular Maranhense (MPM), entre eles: *Catirina*, *Engenho de Flores*, *Dente de Ouro* entre outros; o intérprete na ocasião foi o músico Papete. Os festivais que aconteciam em todo país, em pleno Regime Militar, abriam carreiras de músicos maranhenses. Chico Maranhão consegue chegar a final do III-Festival da Música Popular Brasileira com *Gabriela* interpretada pelo grupo MPB-4, e mais tarde no III Festival Internacional da Canção, Chico Maranhão interpreta a própria música *Dança da Rosa*. Com esse estímulo, o primeiro Festival de Música popular Maranhense, em 1971.

Com a importância de todo esse cenário, o cinema é elemento fundamental para registrar as mentalidades de uma nova São Luís, dos elementos mais característicos da etnografia e os problemas sociais do Maranhão.

Graça de Fátima Pires de Carvalho destaca que no bojo do movimento de contestação, o cinema no Maranhão procurava também a transformação do próprio fazer cinema, a experimentação na linguagem, usar a câmera super-8 ou a 16mm como

³⁴ Movimento liderado pelo poeta Luís Augusto Cassas e por Raimundo Fontenelle.

³⁵ Inspirado na obra do piauiense de Parnaíba Ribamar Feitosa, *Jô-Zê*(1978), em parceria com José Maria Medeiros, Sandra Cordeiro, Suzana Cartágenses e Beto Bittencourt.

³⁶ Observamos que, o “ícone de toda essa época, a Revista Guarnicê, talvez o movimento de maior expressão da época, enfaixava um rol de autores dirigidos por Joaquim Haickel, Celso Borges e Roberto Kenard, principalmente. A Revista vai surgir, na verdade, no início dos anos 1980” (CAMARGO; MATOS, 2007, p.17).

instrumento também associada as práticas culturais populares e tradicionais “uma espécie de laboratório onde as imagens documentadas serviam de instrumento para o aprendizado no resgate das danças populares maranhenses, pois na época, havia uma limitação para o teatro” (CARVALHO, 2002, p. 18).

Com este movimento ganhando força, a Fundação Universidade Federal do Maranhão, em 1975, a Coordenação de Extensão e Assuntos Comunitários cria o cineclube universitário que tempos depois vai se chamar Uirá.

As primeiras reuniões aglutinaram poucos interessados. Mas, quando surgiu a notícia do III Festival Nacional de Cinema (FENACA), realizado em Aracaju, o Cineclube recebeu apoio da universidade e produziu o filme *Os pregoeiros de São Luís*, dirigido por Murilo Santos. O filme foi muito bem recebido no festival, arrematando prêmios. O sucesso do filme estimulou a UFMA a incrementar as atividades ligadas ao cinema, promovendo cursos, seminários que culminaram com a instituição das Jornadas Maranhenses de Super 8 mm. Após um desses cursos, especialmente um ministrado pelo fotógrafo Fernando Duarte, em 1976, o Cineclube Universitário recebeu uma participação maior de jovens entusiastas que começaram a produzir filmes para participação de festivais (HOLANDA, 2008, p. 143).

Com o sucesso de *O pregoeiro de São Luís* e logo após o curso ministrado por Fernando Duarte nomes se destacaram como: Luís Carlos Cintra, Euclides Moreira Neto, Raimundo Nonato Medeiros, João Mendes Sampaio, Yomar Ferreira, Ubaldo de Moraes, Ivan Sarney e Samuel Castro.

Na ocasião com a demanda de produções dois grupos se destacaram na produção de obras audiovisuais. Um grupo mais ligado ao DAC e assim, com uma proposta menos contestadora e outra *Virilha Filmes* e o *Urubu Filmes*.

Por volta de 1977, formou-se na capital maranhense um grupo chamado *Virilha Filmes*, que “opta por uma linha social, em busca de uma linguagem cinematográfica popular”. Coerente a essa linha, o grupo promoveu sessões de filmes em locais públicos, universidades, união de moradores e igrejas, “objetivando, sobretudo, a inicialmente a popularização da cultura e questionamento sobre nossa realidade”. O grupo foi inicialmente composto por Euclides Moreira, Murilo Santos, Luís Carlos Cintra, Raimundo Nonato Medeiros e Mazé (?). Entre documentários, ficções e experimentais, diversos filmes foram produzidos pelo grupo e dirigidos por um de seus membros ou dirigidos de maneira coletiva (HOLANDA, 2008, p. 144).

Na fala em destaque da pesquisadora Karla Holanda, na obra *Documentário Nordeste: mapeamento, história e análise* (2008) fica evidente que neste período a produção superoitista ganha maturidade e absorve elementos basilares com a integração cineclubista e a produção colaborativa em que o pouco orçamento era compensado pelo conjunto de colaboradores. Assim, a produção em super-8 ganha fôlego e é feito as

dezenas, a pesquisadora destaca que como exemplo desta produção, em 1979 Euclides Moreira produziu 10 filmes.

Com a grande demanda de produção, a premissa de um movimento cinematográfico é fundada, em 1977, então a primeira Jornada Super-8mm³⁷. No levantamento feito pela pesquisadora Graça de Fátima Pires de Carvalho aponta detalhe curioso que perpassa por boa parte o nosso texto introdutório e que será parte fundamental da análise enquanto parte de *mimese cinematográfica* ao permitir que a narrativa seja ponto condutor de uma realidade e retroalimente a condição de sujeitos. “Aqui em São Luís, não foi diferente, alguns cineastas, através do cinema, também expressaram as suas ideologias, tendo o super-8 como instrumento disseminador da realidade da época” (CARVALHO, 2002, p. 21).

Apesar de poucas produções cinematográficas em 16mm, a maioria voltada para TV, este formato também teve destaque nas últimas edições da Jornada, por isso, em manter a busca por contar e registrar a cidade de São Luís, o interior do Estado e, por estas condições, utilizaremos como objeto deste estudo as peças fílmicas que ganharam prêmios nas edições de 1979 (*Periquito sujo*), 1980 (*Greve da meia passagem*), 1986 (*Quem matou Elias Zí?*) e 1988 (*Bandeiras Verdes*). Mas, ainda vale como registro, o destaque para os premiados nas outras edições da Jornada.

A 1ª Jornada que aconteceu em 1977 teve como obra vencedora *Mutação*, de Euclides Moreira Neto, que trata da vegetação que nasce nos telhados dos casarões históricos de São Luís. O interessante dessa primeira abordagem é pensar que as seis categorias de filmes premiados foram de filmes maranhenses entre eles: *Haleluia*, de Ivan Sarney que possui uma temática mais social ao abordar a condição de vida das pessoas que moram nas regiões de palafitas nas periferias de São Luís; *Velhas Fábricas*, de Luís Carlos Cintra que possui uma abordagem mais voltada para a memória e a cidade ao tratar da arquitetura das antigas fábricas da capital; *Sertão I*, de Djalma Brito que possui uma abordagem mais etnográfica do sertanejo maranhense e seu modo de vida; *Ruínas do Edifício de São Luís*, também de Euclides Moreira Neto, documentário que expõe o problema patrimonial do maior prédio colonial de azulejos do Brasil, Edifício São Luís e

³⁷ Vale ressaltar um trecho do livro da Graça de Fátima o contexto e peculiaridade das Jornadas Super-8: “as jornadas maranhenses foram criadas institucionalmente pela UFMA – Universidade Federal do Maranhão, o que não acontecia em outras regiões do país, onde as pessoas faziam o cinema sobreviver pela ação política, em se tratando do momento, época da ditadura militar. E fazer cinema super-8mm nesse período, constituía-se mais um espaço que abria-se para expressarem-se disfarçadamente” (CARVALHO, 2002, p.21).

ZBM S/A, de José da Conceição Martins que retrata as mulheres da zona de baixo meretrício.

No ano seguinte, 1978, a 2ª Jornada também figurou com as três principais premiações para obras maranhenses. Em primeiro, novamente Euclides Moreira Neto com a obra *Colonos Clandestinos*; em segundo, o documentário *Sá Viana*, de Luís Carlos Cintra e em terceiro Ivan Sarney com *Nada mais disse, nem lhe foi Perguntado*. Na ocasião figurou obras do Ceará dentre as premiadas. A terceira Jornada, realizada, em 1979, houve cinco premiações principais e mais uma vez somente maranhenses e Euclides Moreira Neto garantiu três premiações e a de melhor filme da Jornada *Periquito Sujo*; melhor ficção *O Testamento* e melhor documentário com *A festa do Porto Velho*. Ivan Sarney leva o prêmio de Preservação da Memória Nacional por *Declaração de culpa* e também por melhor ficção, João Mendes por *Quem é esse menino?*

Na 4ª Jornada a participação de obras de outros estados ganham mais espaço e as principais premiações ficam divididas entre os melhores filmes do Júri Oficial e Júri Popular. Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra levam no Júri Oficial o prêmio de melhor ficção com *Feições*; e no Júri Popular a dupla também garante premiação com a mesma obra e Euclides Moreira leva outro prêmio também na mesma categoria por *Alegre amargor*.

Na 5ª Jornada é mantida a categoria dos filmes e Joel Mendes ganha no Júri Oficial pela ficção *Pesadelo* e Nerine Lobão pelo documentário *Uma Ração da Vida* na mesma categoria competidores do Rio de Janeiro e Piauí também obtiveram sucesso. No Júri Popular Cleones Carvalho Cunha ganha pelo documentário *Aboio* e Joel Marcone Santos pela ficção *Pesadelo*.

Na 6ª Jornada no ano seguinte, 1983, no Júri Oficial e no Popular, Carlos César Curvelo ganha pelo documentário *Por Cima das Estacas*. Nesse período o número de produções locais reduz e de Estados como a Bahia, Rio de Janeiro e Piauí participam e levam grande parte das premiações.

Na 7ª edição da Jornada, a última em que os maranhenses conseguem as principais premiações, realizada em 1983, o documentário *Bonecos* de Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra ganham tanto no Júri Popular quanto no Oficial.

2. CINEMA E A TRÍPLICE MÍMESIS

O cinema enquanto produto midiático e artístico é umas das poucas peças que são exibidas para um grande número de pessoas (salas de cinema), mas projetadas para dar a sensação de unicidade. A condição quase aurática³⁸ que o cinema se submete no contexto da sala de cinema, com as cadeiras dispostas de forma longitudinal, sala escura, tela grande, sistema de áudio direcionada é a condição que, por mais de um século, o cinema, enquanto movimento, tentou obter de obra singular, única, mas sem perder o que lhe traz o diferencial que é o alcance às massas.

Transitar entre os conceitos de arte e técnica permite que a obra audiovisual assumam um conjunto de questões que partem das noções de tempo, narrativa, imagem entre outras e que, no instante da exibição, se comportam como elemento de um duplo que é o espectador. Neste segundo capítulo, iremos nos ater a parte fundamental de mostrar como as bases teóricas de Paul Ricoeur da *mímesis* consegue dar conta da análise da narrativa e do conjunto de obras que fazem parte de um movimento, neste caso, as Jornadas.

Assim, pretendemos relacionar os estudos das narrativas cinematográficas definidas como objeto desta pesquisa do período de Jornada no Maranhão, os elementos que constroem as representações sociais, a partir dos estudos de cinema por meio do conceito de *mímesis* de Paul Ricoeur, com base no tempo e a narrativa das obras, apresentar as características básicas da construção da identidade narrativa cinematográfica deste período. O desafio justifica-se, uma vez que as metodologias de análise fílmica tradicionais, baseadas em uma noção implícita e imprecisa de arte, compreendem o filme como uma unidade autônoma, desvinculada da dinâmica social. Este capítulo da dissertação pretende apresentar o potencial metodológico da noção de *tríplice mímesis* de Paul Ricoeur como um caminho fecundo para a análise de produtos culturais, neste caso específico a produção cinematográfica no Maranhão.

Tomaremos como base o conceito de *mímesis* no decorrer de nosso estudo e, para tanto, é necessária uma breve diferenciação deste conceito partilhado entre Platão e Aristóteles que ambos apreendem como imitação, mas, a aproximação com o uso da narrativa é o que os diferencia.

³⁸ O termo aurático é amplamente discutido em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* por Walter Benjamin. “É uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (2012, p. 184). Neste caso específico, o rompimento desta aura por meio do cinema está na essência da reprodutibilidade cinematográfica.

Para os gregos, o processo da *mimesis* está relacionado a eventos que estão muito mais próximos do âmbito imediatamente sensorial da vida cotidiana, do que daquilo que entendemos por experiência estética ou artística.

“O processo intentado por Platão contra o poeta *n’A República* deve ser compreendido, assim, como uma consequência lógica da necessidade de controle social da *mimesis* (entendida como fenômeno real)” (CAPELLER, 2010, p.90). Com isso, o poeta falta com a verdade, a imitação é a deformação da realidade e não convém a *poiesis* se não for para um cunho pedagógico.

Ivan Capeller explica, como exemplo a citação anterior, que para Platão o teatro é o lugar dos simulacros, da observação enganosa e o ambiente da Academia o da contemplação da verdade. “Se Platão tenta subordinar a *mimesis* à esfera do ético através da filosofia, Aristóteles procura manter a tensão entre o ético e o mimético a partir das considerações sobre o efeito da *catarse*” (CAPELLER, 2010, p.92). A *catarse*, como condição ativa do espectador, amplia a possibilidade do fazer artístico que na visão de Aristóteles cumpre um papel ativo na representação social por meio das diversas sensações de identificação e de estranhamento provocado na audiência.

Aristóteles defende a possibilidade de uma integração epistemologicamente útil da *mimesis*. À *mimesis* poética cabe a tarefa de auxiliar o filósofo na descoberta dos fenômenos. É nesse sentido que Paul Ricoeur trabalha a *mimesis* aristotélica, como um processo ativo e dinâmico da reconfiguração da realidade e não como cópia de uma realidade já dada.

Segundo Erich Auerbach, na obra *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, o termo *mimesis*, em sua acepção mais geral, “significa literalmente imitação; representação em grego.” Platão e Aristóteles percebiam na *mimesis*, a representação da natureza. Todavia, na sua filosofia, Platão designa a semelhança das coisas empíricas com as ideias, de que são representações, incluindo entre elas, as obras de arte, tendo um sentido pejorativo. “Para Aristóteles, na Poética, via o drama como sendo a ‘imitação de uma ação’, que na tragédia teria o efeito catártico. Como rejeita o mundo das ideias, portanto, valoriza a arte como representação do mundo, compreendendo o conceito de *mimesis* enquanto aspecto fundamental das artes miméticas. Assim, a *mimesis*, torna-se conceito central da estética” (AUERBACH, 2004, p. 20).

Se aproximando da linha aristotélica da *mimesis*, Paul Ricoeur atenta para o fato que a teoria do *mythos* é extraída da definição da tragédia que pode-se ler no capítulo VI

da *Poética*, portanto, Aristóteles só faz a teoria do *mythos* trágico. Dessa forma, será, especialmente, a partir da *Poética* de Aristóteles que Ricoeur desenvolverá sua teoria sobre a narrativa. Segundo Ricoeur, é fundamental entendermos os termos, o *mythos* e *mímesis* como processos ou operações e jamais como estruturas fixas (RICOEUR, 2012a, p. 60). Enquanto que a composição ou tessitura de intrigas já é, por si só, uma atividade, a *mímesis* também deve ser entendida como algo dinâmico, como a arte de produzir ou representar:

a imitação ou a representação da ação e o agenciamento dos fatos. Está excluída de início, por essa equivalência, toda interpretação da *mímesis* de Aristóteles em termos de cópia, de réplica do idêntico. A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga. [...] a *mímesis* de Aristóteles tem só um espaço de desenvolvimento: o fazer humano, as artes de composição (RICOEUR, 2012a, p. 61).

Paul Ricoeur busca na *Poética* de Aristóteles as noções de *mímesis* e de *intriga*, enquanto força estruturante da noção de narrativa. Assim, por mais que o termo *mímesis* em Aristóteles não represente, a pura cópia:

Se continuarmos a traduzir *mimese* por imitação, deve-se entender totalmente o contrário do decalque do real preexistente e falar de imitação criadora, (...) se traduzirmos *mimese* por representação, não se deve entender, por esta palavra, alguma duplicação de presença, como se poderia entendê-lo na *mimese* platônica, mas o corte que abre o espaço de ficção (RICOEUR, 2012a p.76).

A atividade mimética não pode mais ser entendida em termos de mero reflexo imaginário da realidade, pois, também atua retrospectivamente sobre esta no ato mesmo de representá-la.

O pesquisador David Pellauer defende que a *mímesis*, para Ricoeur, em geral tem um sentido ativo que lhe permite ser não apenas reprodutiva, mas produtiva no sentido de introduzir algo novo. “(...) não se resume simplesmente à questão de produzir algo que é uma cópia exata ou uma imagem espelhada de alguma outra coisa, ao menos não no sentido de ser idêntica àquilo que reproduz” (PELLAUER, 2013, p.70).

A identificação de um aspecto criativo da *mímesis* é quando ela conduz a algo que representa e toma o lugar daquilo a que se refere. Este acréscimo icônico é a confirmação do que Ricoeur resgata da perspectiva aristotélica que a intriga que fará as mediações entre as ações narradas e a identidade narrativa. A compreensão de Ricoeur sobre a intriga é também ativa e funcional. Antes de apresentar as funções da intriga na composição

mimética, faremos uma observação sobre o conceito de identidade narrativa que vai projetar as obras cinematográficas como elemento de representação narrativa:

Narrativas podem sempre ser contadas de outras maneiras. O mesmo se aplica a ações narradas e, portanto, a identidades narrativas. Essa é a razão pela qual Ricoeur fala da identidade narrativa como um ‘rebento frágil’ da união entre ficção e história. Como a identidade narrativa, ao menos até o ponto em que conseguimos considerar neste texto, é intimamente ligada a narrativas particulares, a questão da permanência dos agentes sofredores da ação nomeados na narrativa se mantém problemática. O que Ricoeur nos diz para compensar essa questão que permanece aberta é que a ideia de identidade narrativa é, apesar dessas dificuldades, proveitosa para o entendimento tanto de quem somos quanto do que somos capazes de como seres humanos, na medida que ela ‘se conforma com a ideia de uma identidade dinâmica que surge da composição poética de um texto narrado’ (PELLAUER, 2013, p.78-79).

A citação nos permite estudar as narrativas fílmicas que são referência para esta pesquisa, pois, cada filme, por meio da *tríplice mimesis*, compõe identidades individuais, que são partilhadas e se tornam referências coletivas por consequência das histórias que encontram campo fértil no público que assiste e alimenta a produção de novas histórias.

Buscamos nas narrativas fílmicas, elementos do real, independente do gênero ficção ou documentário, e por buscar no real estabelecemos a relação com a intriga. Antes do ato constitutivo da intriga existe um campo ético que serve como referência para esse *mythos*, sendo que a *mimesis* proporciona uma ligação entre esse mundo da cultura ainda não figurado e a construção poética. Para Ricoeur, o momento final dessa relação não se esgota na tessitura da intriga, mas no leitor, que ele chama de ponto de chegada. Desta forma, a teoria da *tríplice mimesis* estabelece o ponto de partida que é o momento ainda não figurado; a passagem ou atividade construtora; e o ponto final que se encontra no leitor.

Para Paul Ricoeur é a intriga que estabelece um marco temporal na narrativa, assim, o conceito de atividade mimética (*mimesis*) marca a experiência temporal vivida. Para centrar o conceito e o uso da intriga neste trabalho, “toda tragédia comporta necessariamente seis partes que lhe dão sua qualidade. São elas a intriga, os caracteres, a expressão, o pensamento, o espetáculo e o canto” (RICOEUR, 2012a, p.79).

Adotaremos o entendimento de Paul Ricoeur que a imitação ou a representação é uma atividade mimética na medida em que produz algo novo, ou seja, precisamente o agenciamento dos fatos pela composição da intriga.

Portanto, se reservarmos para a *mimesis* o caráter de atividade que a *poiesis* lhe confere, e se, ademais, nos agarramos ao fio da definição da *mimesis* pelo *mythos*, então não há por que hesitar em compreender a ação – complemento de objetivo na expressão *mimesis práxeos* (50 b 3) – como o correlato da atividade mimética regida pelo agenciamento dos fatos (em sistema). (...) A estreita correlação entre *mimesis* e *mythos* sugere dar ao genitivo *práxeos* o sentido dominante, embora talvez não exclusivo, de correlato noemático de uma *noese* prática. A ação é o ‘constructo’ da construção em que consiste a atividade mimética (RICOEUR, 2012a, p.62-63).

A Ação³⁹ como elemento de construção tem a função de desdobrar a atividade mimética trabalhada por Ricoeur com base em Aristóteles, no fazer humano, e no fazer da arte. Aqui nos aproxima a construção da narrativa fílmica, a condição dos sujeitos entre produtores e espectadores, a formação das identidades narrativas e a criação de um movimento artístico, as Jornadas. “A ação se torna ação humana na medida em que é organizada conforme uma narrativa; a narrativa, por sua vez, é significativa na medida em que traz consigo as características realizadas ou possíveis” (PELLAUER, 2013, p.60).

2.1 Tempo e Narrativa e o exercício da *tríplice mimesis*

Na obra *Tempo e Narrativa* (2010a), Paul Ricoeur apresenta toda a base mimética e suas influências aristotélicas e também trata da noção de tempo e a relação com a narrativa por meio da ação condicionada pela construção e o ato de narrar. No capítulo 3 em que o autor se dedica exclusivamente a apresentar a estrutura da *mimesis I, II, III* o trabalho se desenvolve na perspectiva da literatura, mas, ao tratar sobre narrativa é este segmento que nos permite também abordá-lo no estudo da cinematografia.

Assim, nosso desafio justifica-se uma vez que as metodologias tradicionais, baseadas em noções implícitas ou imprecisas de arte desvincula o estudo do cinema de seu parâmetro social e, então por meio da *tríplice mimesis* temos o potencial metodológico para análise de produtos culturais. Voltamos para o entendimento que o filme é um produto cultural e as narrativas como forma de compreensão do mundo, para tanto, a caracterização do cinema como narrativa que cumpre este papel permitirá a apropriação do arco hermenêutico ricoeuriano (CARVALHO, 2012).

A narrativa fílmica só se conclui quando estabelece a comunicação com seu espectador. Tratamos aqui de espectador e não audiência, pois, o cinema trata o público

³⁹ Ressaltamos que, “obviamente, a ação narrada pressupõe uma ideia anterior de ação que é modificada ou qualificada pelo adjetivo “narrada”. A primeira coisa que deve ser dita é que Ricoeur, quando pensa ação, está preocupado com a ação que foi incorporada à linguagem. É a ação sobre a qual se pode falar e sobre a qual se fala de fato” (PELLAUER, 2013, p.61).

de forma única apesar de sempre alcançar o coletivo. E só é possível, pois, tanto o filme quanto o público compartilham um conjunto de significados comuns e, neste contexto, os filmes, no nosso caso, o Super-8 e 16mm, são portadores de uma série de componentes que remetem a práticas sociais dos sujeitos. As obras em destaque para nossa pesquisa, nos oferecem um registro dos processos sociais e do contexto histórico em que foram produzidos e todos os valores ali apresentados servem de forma ativa para a reconfiguração da própria sociedade, no instante em que assimilam determinados discursos e os investe na composição de suas identidades. Desta forma, nos aproximamos da problemática que Paul Ricoeur apresenta sobre o tempo e a narrativa, em que a atividade de narrar a história marca a condição temporal humana: “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição existência temporal” (RICOEUR, 2010a, p. 93).

Assim, promovemos a tripartição da *mimesis* para o entendimento do fazer cinematográfico, até o instante de sua exibição por meio das Jornadas, ocasião em que o tempo marca a presença da condição humana e faz refletir o entendimento comum de realidade.

Na relação entre as três etapas da *mimesis* Paul Ricoeur elege a *mimesis* II como eixo da análise, considerando que é construindo a relação entre os três modos miméticos que constituiremos na profundidade da obra a mediação entre tempo e narrativa. O autor explica que Aristóteles desconsiderou os aspectos temporais da composição da intriga e, portanto, trabalharemos na proposta de mostrar o papel mediador desse tempo da composição da intriga, entre os aspectos temporais prefigurados no campo prático e a refiguração de nossa experiência temporal por esse tempo construído.

A intriga⁴⁰ estaria neste caso mais condicionada a segunda etapa da *mimesis*, pois, procede e antecede o poder do texto, no nosso caso, da narrativa cinematográfica. Muito

⁴⁰É na construção e passagem das três etapas da *mimesis* que podemos identificar o papel mediador da intriga. Tomando como primeira referência as proposições de Aristóteles sobre a composição e características da tragédia, Ricoeur propõe que a intriga se configura como a “representação da ação” (RICOEUR, 2010a, p. 60). Classifica como vetor capaz de modelizar a experiência, pois, é no ato da leitura que o ciclo mimético se fecha, acrescido da catarse, ato ativo do leitor. Dessa forma, como configuração de uma sucessão de episódios, no caso, fílmicos, a intriga consegue dar sentido a sequências de cenas e mesmo narrativas fílmicas que, isoladamente, não representam nada. Ao mesmo tempo em que coloca ordem e configura a história, a intriga fornece um caminho ou fio condutor a ser seguida. Por meio desse caminho, o espectador pode compreender o que se está sendo narrando. É como se a intriga fornecesse uma perspectiva para se olhar as produções fílmicas como um todo. Essa visão do todo funciona como uma conclusão que a intriga consegue implicar. A proximidade entre os pensamentos da intriga e a tragédia é justificada por Ricoeur: “Ora, essa tarefa não é fácil: a teoria aristotélica da intriga foi concebida numa

do nosso caminho que será percorrido, o autor adianta antes de analisar cada etapa mimética: “Corolariamente, aparecerá no final da análise que o leitor é o operador por excelência que, por seu fazer – a ação de ler -, assume a unidade do percurso de *mímesis* I a *mímesis* III, através de *mímesis* II” (RICOEUR, 2012a, p. 95). Desta forma compreendemos que a chave para compreensão da relação do tempo e narrativa está na dinâmica e no poder de mediação da intriga. Apresentaremos as três fases miméticas, já nos apropriando da linguagem cinematográfica específica do nosso projeto e retomar, de acordo com o que já foi explicado no capítulo anterior sobre as questões peculiares que irão se desdobrar.

Chegamos assim, a proposição que mais nos interessa: a *tríplice mímesis*. Se já entendemos que a *mímesis* não é apenas imitação, ou se é, a imitação não é meramente assemelhar-se a algo já existente, mas a própria ação de tornar concreta a narrativa, a *tríplice mímesis* esclarece melhor as relações, ao mesmo tempo em que chama a atenção para as dimensões éticas implicadas em todo ato de narrar. Partindo de um mundo pré-configurado, a *mímesis* I representa mais concretamente as dimensões éticas, o mundo social, *mímesis* II é o ato da configuração, a presença de um narrador, mas principalmente a mediação entre a *mímesis* I com a III, que corresponde a reconfiguração que em nosso objeto direciona ao espectador.

O caminho para chegarmos a identidade narrativa construída pelas obras escolhidas na década de 70 e 80 passa primeiro por apresentar e condicionar as três etapas da *mímesis* que compõe a noção de tempo, narrativa e ação defendida por Paul Ricoeur (2012). O que nos interessa também no estudo da *mímesis* é o contexto fenomenológico, porque nos permite uma ampliação da concepção de texto, e aqui, amplia-se para a imagem, a espaço da imagem ser agora não só cópia ou duplo, mas, o resultado de várias referências sociais, ativas e transfiguradas.

A *mímesis* I se entende por um mundo prefigurado e é responsável por inscrever o artista, neste caso o cineasta, mas considerar a condição de produtor cultural, em um contexto ou realidade social de referência em que este seja capaz de dominar ou pelo se comunicar.

Como a ideia que aplicamos ao objeto, a *mímesis* I seria o contexto de inovação técnica, da linguagem, os movimentos culturais que desbravaram e estimularam a produção audiovisual da época. Neste contexto vale o destaque para a criação do

época em que apenas a tragédia, a comédia e a epopeia eram ‘gêneros’ reconhecidos, dignos de suscitar a reflexão do filósofo” (RICOEUR, 2010b, p. 11).

Laborarte, da Literatura de vanguarda com os movimentos Antroponáutico e Guarnicê e na própria música com o Bandeira de Aço. No nosso caso, as produções superoitista se tornam mecanismo da quebra de um regime convencional de fazer cinema; os cineastas da ocasião perceberam e fizeram uma leitura da realidade e nela aplicaram a inovação do registro audiovisual.

Paul Ricoeur lembra que “a literatura [e aqui estender a qualquer produto cultural] seria para sempre incompreensível se não viesse a configurar o que, na ação humana, já faz figura” (RICOEUR, 2012a, p. 112). Assim, o traço mais evidente da *mimesis* I é a exigência de uma necessidade ética, enraizada em situações concretas em que a narrativa logo se desdobrará.

Segundo Paul Ricoeur existem três aspectos importantes para entender a primeira etapa da *mimesis*: estruturais, simbólicos e temporais. Estes aspectos reúnem o que definimos como elementos reais que irão sustentar a narrativa e estarão presentes na ação/intriga, como condição para a *mimesis* II.

As dimensões estruturais correspondem as regras e formas de narrar, as regras do jogo. No caso da produção maranhense da época, o período efervescente no país com o legado do Cinema Novo e o contexto de pressão política lançaram as bases de um cinema contestador, mas que se distanciou em marcar-se politicamente à margem dos grandes investimentos e circuitos de produção e exibição o que proporcionou certa liberdade para narrar. Assim, para Ricoeur:

Entendemos também que esses agentes agem e sofrem em circunstâncias que eles não produziram e que, no entanto, pertencem ao campo prático, na medida precisamente em que elas circunscrevem a sua intervenção de agentes históricos no curso dos acontecimentos físicos e que oferecem à ação deles ocasiões favoráveis ou desfavoráveis (RICOEUR, 2012a, p. 97).

A intervenção entendamos como ação, e como ação existe o processo da intriga. Assim, Ricoeur se permite apontar na condição estruturante da *mimesis* I a relação entre inteligência narrativa e inteligência prática e para isso, a atualidade do contexto é necessário, no nosso caso o aparecimento de novos instrumentos tecnológicos, a bitola Super-8, mais fácil e acessível com a integração dos motivos circundantes e a busca por liberdade de expressão. “É nesse sentido que a dupla relação de regras de composição da intriga e termos de ação constitui ao mesmo tempo uma relação de transformação. Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do ‘fazer’ e a tradução da qual pertence a tipologia das intrigas” (RICOEUR, 2012a, p.100).

O segundo aspecto considerado é o *simbólico*. O conjunto de valores éticos, morais, mitos e crenças típicos de determinado circuito cultural faz parte deste primeiro entendimento da *mímesis*. Se, com efeito, a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, simbolicamente mediatizada.

Isso nos diz muito sobre a realidade narrada nas primeiras produções superoitista no Maranhão. No livro *Para não dizer que não falamos de cinema*, Camargo e Matos adiantam que as primeiras produções tinham como objetivo os costumes, as religiosidades e festas populares, não por acaso um dos pioneiros tinha grande influência antropológica da sua esposa e do seu professor⁴¹.

O interior do Maranhão, os costumes, a religiosidade, as festas populares foram documentadas por Murilo Santos e outros cineastas. *Folclore de Buriti-Bravo*, em Buriti-Bravo, *Festa do Divino*, em Alcântara, *A festa de Santa Tereza*, em Itamatatua, Alcântara e *Bom Jesus*, de Euclides Moreira (CAMARGO; MATOS, 2007, p.33).

Este aspecto diz muito sobre a forma de narrar e compor a intriga, na medida em que, para Ricoeur, as formas simbólicas são processos culturais que articulam toda a experiência.

A terceira por ser temporal, já introduz a *mímesis II* por articular os sentidos das diversas possibilidades temporais cronológicas ou não. Fazer considerável referência a discussão de tempo que provêm de Santo Agostinho em *Confissões*. Neste caso, não é somente o simples fato de definir o que é passado, presente e futuro, mas, a condição que define o presente como presente do futuro, presente do presente e presente do passado. Paul Ricoeur alerta que por meio da fenomenologia este caminho da mediação pode ser mais aberto. “O que importa é a maneira como a práxis cotidiana ordena um com relação ao outro o presente do futuro, o presente do passado, o presente do presente. Pois é essa articulação prática que constitui o mais elementar indutor da narrativa”, (RICOEUR, 2012a. p. 106).

A *mímesis II* é o mundo configurado é o ato de tecer a intriga e entendê-la como mediadora do mundo que precede a narrativa e o que vêm após a circulação ou exibição desta narrativa.

⁴¹ É importante considerar que “a antropóloga Maristela Andrade, esposa de Murilo Santos à época, influenciou bastante nesse processo. Além dela o cineasta francês Jean Pierre Beurenaut, que veio para o Maranhão em 1973 para formar cinegrafistas e documentaristas na TVE-MA” (CAMARGO; MATOS; 2007, p.33).

Ao situar a *mimesis* II entre o estágio anterior e um estágio posterior a da *mimesis*, não busco apenas localizá-la e enquadrá-la. Quero entender melhor sua função de mediação entre o antes e o depois da configuração. *Mimesis* II só tem uma posição intermediária porque tem uma função mediadora. Ora, essa função de mediação deriva do caráter dinâmico da *operação de configuração*, que nos levou a preferir o termo construção da intriga ao de intriga e o termo agenciamento ao de sistema. Todos os conceitos relativos a esse nível de produção designam, com efeito, as operações. Esse dinamismo consiste no fato de que a intriga já exerce, em seu próprio campo textual, uma função de integração e, nesse sentido, de mediação, que lhe permite operar, mesmo fora desse campo, uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e, se me permitem dizer, a pós-compreensão da ordem da ação e de seus aspectos temporais (RICOEUR, 2012a, p. 113-114).

O autor destaca pelo menos três motivos para caracterizar a intriga como função mediadora. Trabalharemos esses três aspectos correlacionando ao nosso objeto. Uma dessas características aproxima muito do ato de fazer cinema que é a mediação entre *acontecimentos* e uma *história* tomada como um todo; ou quando transforma os incidentes em uma história total. Essa característica tem muita influência quando se tem uma produção cultural obedecendo diretrizes de um movimento específico. Assim, ao observar as obras maranhenses exibidas durante as Jornadas percebemos a narração de determinados acontecimentos que compõe uma história; e cada filme compõe eixos de um movimento mais abrangente; e o tecnicidade da bitola super-8 e 16mm é parte de um movimento de contestação que narra acontecimentos associando, imagem, texto.

Outra característica pertinente é quando a intriga, na *mimesis* II, *compõe juntos fatores tão heterogêneos* como agentes, objetos, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados.

Pois o conceito de intriga admite uma extensão mais vasta: ao incluir na intriga complexa os incidentes dignos de piedade e atemorizantes, as peripécias, os reconhecimentos e os efeitos violentos. Aristóteles *igualava a intriga à configuração* que caracterizamos como *concordância-discordância*. É esse aspecto que em última instância, constitui a função mediadora da intriga (RICOEUR, 2012a, p. 114-115).

O papel que cumpre a produção audiovisual maranhense no contexto da produção superoitista atende a condição da *mimesis* II em dar sentido ao mundo e permitir a emergência de novos sentidos a esse mesmo mundo. Toda a análise que seguirá nos permitirá perceber como é o instante desta configuração dos espaços

A intriga ainda se constrói por meio de seus *caracteres temporais* próprios. Paul Ricoeur defende que esse caractere se apropria de duas condições temporais a cronológica e a não cronológica. A primeira constitui a dimensão episódica da narrativa e caracteriza a história como feita de acontecimentos e a segunda é a condição configurante que

transforma os acontecimentos em história. Para modelo de análise, tratamos da mesma obra citada anteriormente. Nestas condições, o diretor, na personificação de um narrador por exercer e cumprir a função de montar as cenas, o filme inicia com imagens da força militar e ruas da cidade, simula um interrogatório e com diversos acontecimentos mostra a revolta dos jovens data por um fato a greve da meia-passageira, mas o passo não cronológico é que estes acontecimentos perduram ao longo dos anos e marcaram a história e cristalizaram no modelo de narrativa audiovisual e fazem parte de uma identidade: “ilha rebelde”.

Dois outros conceitos inseridos na mediação da *mimesis* II que se aplicam ao nosso objeto no instante da configuração que é o jogo entre inovação e sedimentação, assim, esse esquematismo, por sua vez, constitui-se numa história que tem todas as características de uma *tradição*.

A condição de inovar também obedece a regras, padrões e no exercício sedimentam e geram tradições. É o que percebemos em todo movimento de produção audiovisual, em que a quebra do paradigma cumpriu determinadas ordens do fazer até se reconhecerem entre seus pares e, cumprir uma tradição cinematográfica.

Paul Ricoeur apresenta seu terceiro ponto que compõe o arco hermenêutico, a *mimesis* III. A terceira etapa mimética nos será de tamanha importância por condicionar a figura do espectador e a relação que este desempenha diante do produto cultural. Temos na nossa análise o entendimento que o movimento de Jornada super-8 está diretamente condicionado aos espectadores. Outro aspecto importante é que nessa etapa iremos analisar parte fundante de nossa pesquisa que é definir a identidade narrativa das produções superoitista da época.

A principal característica da *mimesis* III é que convoca o espectador para integrar-se a trama, este movimento de participação ativa, em nosso objeto de estudo, aplica-se a edição das Jornadas Super-8, espaço destinado a exibição dos filmes ao público que partilha daquela narrativa, e este espectador exerce o papel de refiguração. Como destaca Ricoeur, “o que é comunicado é, em última instância, para além do sentido de uma obra que ela projeta e que constitui seu horizonte” (RICOEUR, 2012a, p.123). A intersecção entre o mundo do texto e o mundo do espectador proporciona a reconfiguração do mundo prefigurado. Essa condição se aprofunda quando entendemos que as três etapas se relacionam em uma espiral, não finalizando o círculo somente a somar em níveis diferentes.

A dinâmica mimética aqui a ser desenrolada nos oferece um excelente campo de trabalho, pois, a relação de referencialidade do filme com o mundo prefigurado quando da codificação da semântica da ação de acordo com os modos específicos de narração da forma fílmica, implica que o mundo configurado instaurado por esta mesma forma fílmica revela um sistema de significados culturais que confere inteligibilidade à trama narrada. É com base nesta compreensão que o cinema pode ser compreendido como um produto cultural.

Esta concepção de cinema põe em evidência, não as questões puramente formais da técnica cinematográfica que limitam o texto apenas à sua materialidade narrativa mais tangível e imediata, como uma obra fechada em seus limites, mas procura tecer investigação sobre a maneira peculiar a partir da qual a mediação fílmica, por meio da forma narrativa, imprime determinada visão sobre a realidade social.

O papel da *mimesis III* é a capacidade da intriga modalizar a experiência do espectador na narrativa, pois, para Ricoeur (2012a, p. 131) acompanhar uma história é atualizá-la em leitura, neste caso, na exibição. “É no ato de ler [assistir] que o destinatário brinca com as exigências narrativas, efetua os desvios, participa do combate entre o romance e o antirromance e experimenta o prazer que Roland Barthes chamava o prazer do texto” (RICOEUR, 2012a, p131).

Nestas condições a obra apresenta ao espectador as referências, experiências e signos de composição da narrativa integrada ao mundo e que farão parte da composição da obra. Traduzimos especificamente o fato de agredirmos ao instrumento das Jornadas, pois, neste evento específico levamos em conta o dispositivo⁴² que neste caso é a sala de cinema.

⁴² Por centrar a análise da obra na modalidade escrita, o Paul Ricoeur não propôs uma discussão a respeito da dimensão constitutiva do dispositivo no desenvolvimento da intriga. Pode ocorrer, eventualmente, diferenças pontuais no procedimento de narrar a intriga na modalidade do texto e a partir de recursos estilísticos audiovisuais. Dispositivo, portanto, não pode ser entendido como um mero suporte que apenas cumpre a função de oferecer materialidade a um texto. O modo pelo qual o texto é conformado está intimamente relacionado aos sentidos que ele permite acionar em sua relação com o receptor. Este processo de integração com o texto apresenta duas implicações principais. A primeira delas consiste na existência de uma especificidade narrativa. Portanto, não se pode perder de vista que o cinema, seja uma linguagem composta devido, precisamente, à virtude de suas diversas matérias de expressão – a fotografia sequencial, a música, o som fonético, o ruído. A segunda implicação diz respeito ao fato de os dispositivos estabelecerem experiências comunicativas específicas a seus receptores. Assim, assistir a um filme em um cinema pressupõe um modo de relacionamento com o texto materializado de natureza distinta a assistir ao mesmo filme em casa a partir de um aparelho de DVD. A dupla tarefa do dispositivo, que consiste em conferir uma especificidade à materialidade do texto e, por conta disso, em reivindicar aos leitores/espectadores uma experiência de recepção particular para o texto em questão, enfatiza o caráter articulador inerente a esta noção, uma vez que explicita a relação de continuidade entre a *mimesis II* e a *mimesis III*.

É o ato da leitura, neste caso, assistir a obra audiovisual que une a *mimesis III* a *mimesis II* e a imagem só se torna obra, em seu conjunto sequencial e narrativo na condição da recepção. E como referenda Paul Ricoeur “o que é comunicado em última instância, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte” (RICOEUR, 2012a, p. 132). E na condição de espectador diante da obra temos sempre algo a dizer, pois, a narrativa expõe e compartilha as referências, “porque estamos no mundo e somos afetados por situações, tentamos nos orientar nele pela compreensão e temos algo a dizer, uma experiência para trazer para a linguagem e para compartilhar” (RICOEUR, 2012a, p. 133).

2.2 Cinema e elementos da identidade narrativa

Apresentaremos o conceito de identidade narrativa como estratégia de utilizar o conceito de ação narrativa e, assim, tratar a relação do autor com o espectador como instância produtora de sentidos das obras fílmicas desta pesquisa. Será válido mostrar como se construiu, ao longo das obras do filósofo Paul Ricoeur, a necessidade deste conceito, suas variações e aplicações que se constituem a narrativa da literatura, mas, pelo mesmo conceito de narrativa tomaremos de empréstimo ao cinema, pois, entendemos que narrativa é a relação básica do nosso objeto audiovisual, como assim é feito na literatura.

Adotaremos a condição ativa do público para desbravar a identidade narrativa gerada a partir da condição dialética entre as obras e público. Paul Ricoeur nos dá um entendimento claro sobre este conceito aplicado a narrativa:

O rebento frágil proveniente da união da história e da ficção é a *atribuição* a um indivíduo ou a uma comunidade de uma identidade específica que podemos denominar sua *identidade narrativa*. ‘*Identidade*’ é tomada aqui no sentido de uma categoria prática. Dizer a identidade de um indivíduo ou de uma comunidade é responder à pergunta: *quem* fez tal ação? *Quem* é seu agente, seu autor? Para começar, responde-se a essa pergunta nomeando alguém, isto é, designando-o por um nome próprio. Mas qual é o suporte da permanência do nome próprio? O que justifica que se considere que o sujeito da ação, assim designado por seu nome, é o mesmo ao longo de toda uma vida que se estende do nascimento até a morte? **A resposta tem de ser narrativa.** Responder à pergunta ‘quem?’, como disse claramente Hannah Arendt, é contar a história de uma vida. A história contada diz o *quem* da ação. *Portanto, a identidade do quem não é mais que uma identidade narrativa.* Sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, de fato, fadado a uma antinomia sem solução: ou se supõe um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou então se considera, na esteira de Hume e de Nietzsche, que esse sujeito idêntico não passa de uma ilusão substancialista, cuja eliminação faz aparecer tão-somente um puro diverso de cognições, emoções e volições (RICOEUR, 2012c, p. 418).

O que nos apresenta Paul Ricoeur é a noção de identidade narrativa potencial para definir aplicabilidade, tanto à comunidade quanto ao indivíduo, por meio da narrativa compartilhada; indivíduo e comunidade se constituem em sua identidade recebendo essas narrativas que se tornam, tanto para um como para a outra, sua história efetiva.

Para delimitar a noção de identidade narrativa, é necessário tornar preciso como o sujeito se toma por uma identidade específica, por meio da mediação e da função narrativa. Para Ricoeur, existem dois grandes conjuntos narrativos: a narrativa histórica e a narrativa de ficção. Ele formulou a hipótese segundo a qual a constituição da identidade narrativa, seja de uma pessoa individual, seja de uma comunidade histórica, era o lugar procurado para a fusão entre o histórico e o ficcional. Neste ponto, identificamos campo fértil para perceber que o movimento das Jornadas agrega tanto uma intensa produção cinematográfica, quanto um conjunto significativo de narrativas ficcionais e documentais, que delimitam os marcos histórico das edições e tornam precisa a narrativa histórica.

Entendemos por intriga, elemento que une a partição mimética, também nos auxilia a extrair das histórias seus modelos narrativos e perceber o desdobramento nas mais diversas obras, no nosso caso, no conjunto de obras fílmicas.

Para Paul Ricoeur a narrativa constrói o caráter durável de um personagem, que se pode chamar de identidade narrativa, construindo o tipo de identidade dinâmica, próprio à intriga que faz a identidade do personagem.

É, pois, em primeiro lugar, na intriga que é necessário procurar a mediação entre permanência e mudança, antes de poder aplicá-la à personagem. A vantagem deste desvio pela intriga é que ela fornece o modelo de concordância discordante sobre a qual é possível construir a identidade narrativa do personagem. A identidade narrativa da personagem só poderá ser correlativa da concordância discordante da própria história (RICOEUR, 2012c, p. 6).

A mediação narrativa sublinha o caráter notável do conhecimento de si próprio: ser uma interpretação de si próprio. Se não é possível um conhecimento direto de nós próprios, nada nos impede uma mediação interpretativa de nós mesmos, através do uso de uma linguagem narrativa.

Iremos nos dedicar a explicar como se dá o caminho usado por Paul Ricoeur para apresentar a identidade narrativa, pois, é com essa base que entenderemos a função de análise da ação narrativa. Na obra *Tempo e Narrativa* - tomo III, Ricoeur utiliza as últimas considerações para pontuar a identidade narrativa como a primeira aporia da temporalidade. Isso surge da necessidade de insistir que: “nossa hipótese de trabalho

consiste, portanto, em tomar a narrativa com guardiã do tempo, na medida que não haveria tempo passado que não fosse narrado” (RICOEUR, 2012c, p. 411).

Na relação entre a identidade individual ou coletiva, o dilema desaparece se a identidade estendida no sentido de um mesmo (*idem*) for substituída pela identidade entendida no sentido si-mesmo (*ipse*). Ricoeur fez uma análise detalhada da diferença fundamental entre os dois usos principais do conceito de identidade: a identidade como *mesmidade* (latim *idem*) e a identidade como si-próprio, *ipseidade* (latim *ipse*). *Ipseidade* não é a *mesmidade*. Ricoeur procura mostrar a profunda diferença entre pensar a identidade pessoal em termos de *mesmidade* e *ipseidade*. A *mesmidade*⁴³ encontra-se subjacente a noção latina de *idem*, que expressa a identidade alcançada a partir da permanência substancial no tempo; pelo contrário, o conceito de *ipseidade* implica um outro tipo de identidade, enquanto *ipse*, que se constrói a partir da temporalização de si próprio. Para ele, essa diferença não é meramente semântica e, sim, ontológica. O ser enquanto *idem* e o ser enquanto *ipse* não são coincidentes, ambos se entrecruzam. O *idem* traduz a neutralização impessoal de uma existência (o indivíduo não como pessoa, mas como entidade neutra). Esta é uma identidade estática, atemporal, abstrata. O *ipse* manifesta a presença a si próprio de uma pessoa. Esta é uma identidade dinâmica, temporal, que inclui mudanças.

Para cercar esta discussão cito a análise feita pelo pesquisador Daniel Jacob Sivinski: “A base para escapar ao dilema acima mencionado, para Ricoeur, passa pela *Poética* de Aristóteles. A noção chave a guiar a esta dialética entre *idem* e *ipse* é a de *intriga*” (2002, p.2). O elemento da *intriga* que já foi abordado na definição da *tríplice mimesis* e que vai nos resguardar para o trabalho com o conceito de ação narrativa.

⁴³ Apesar de fazer parte de toda construção do sentido, não iremos nos ater a explicação mais detalhada, para tanto, agregamos ao entendimento sobre identidade como *mesmidade* o que Ricoeur define como sentidos fundamentais: o primeiro é a forma numérica, isto é, a identidade como unicidade, como reidentificação do mesmo. O segundo sentido dá-se a partir da ideia de semelhança extrema. Quando não somos capazes de discernir a diferença entre dois objetos numericamente diferentes, dizemos que eles são idênticos por semelhança. Mas, o fato de não sermos capazes de discernir a diferença não significa que ela não exista; significa que a identidade por semelhança nunca pode ferir a identidade específica subjacente à identidade numérica. O terceiro sentido é introduzido por Ricoeur como ideia de identidade como continuidade, isto é, o fator tempo como princípio intrínseco de identidade. É a continuidade ininterrupta no desenvolvimento de um ser entre o primeiro e o estado da evolução. Por fim, aparece o quarto sentido, a permanência no tempo, isto é, permanecer apesar do tempo. Não é meramente o reconhecimento de um ser ao longo do tempo, mas, antes de sua projeção numa existência substancial que se esquia e subtrai ao tempo. O ponto de partida para o entendimento da noção de *ipseidade*, de si-próprio, dá-se na questão “quem”, distinta da questão “o quê”. Responder à questão “quem” é contar a história de uma vida. A história que é narrada apresenta o agente da ação. Chama-se de “adscrição” (ascription) o assinalar de uma agente a uma ação. Aqui acontece o corte, não meramente gramatical, epistemológico ou lógico, mas ontológico, que separa *idem* de *ipse*.

David Pellauer destaca em *Ações narradas como fundamento da identidade narrativa* que as ações narradas se referem a algo realizado, com lugar determinado e função na história, que abra a porta para a ideia de identidade narrativa. “(...) identidade narrativa é parte de nossa identidade pessoal ou social, certamente uma parte muito importante, mas não exclusiva” (2013, p. 75). Não é exclusiva, principalmente porque a relação com a obra é potencialmente aberta e aproxima as intenções do autor com o espectador. O artigo é uma análise ou reflexões sobre os escritos de Paul Ricoeur em *Simbólica do mal* e *Conflito de interpretações*. Então a proposta apresentada é a que tomaremos como base que é de mostrar como a identidade narrativa depende da ação narrada, mas também como a ação narrada é, ela mesma, dependente da identidade narrativa.

Todo o exercício de análise passa pela tese levantada na obra *Tempo e Narrativa*, segundo Pellauer, e sem desconsiderar o que foi posto sobre a ipseidade ou *mesmidade*, o foco é entender a ação narrativa como mais um conceito operativo na obra. “Duas questões devem guiar minha investigação sobre essa noção: O que Ricoeur quer dizer com ação narrada? Por que essa noção é significativa?” (PELLAUER, 2013, p. 60).

O que temos abordado durante todo o texto sobre a *mimesis* é que ela não se limita a reprodução, mas a produção de novos sentidos para a narrativa, ao ponto que a mesma narrativa possa tomar o espaço do objeto narrado. Assim, o movimento superoitista enquanto condição mimética do cenário da época toma para si a condição temporal a estabelecer por meio de suas obras a condição histórica e ficcional. A intriga não somente tece os episódios em cada filme, mas tece a relação entre os filmes. Não por acaso, adotamos como objeto os filmes premiados e destaques das Jornadas, pois, esta seleção também é resultado de uma condição ativa e funcional. “E a ideia de intriga, já podemos antecipar, será o elo que fará a mediação entre ações narradas e identidades narrativas” (PELLAUER, 2013, p. 71).

Pellauer ainda nos permite apreender com maior propriedade a percepção de uma identidade narrativa por uma ação narrada. Isso sim, por meio do discurso narrativo.

Ao contrário dos eventos físicos estudados pelas ciências naturais que são instancias e símbolos de um tipo geral, os eventos narrativos podem ser singulares. (...) Para dizer de outro modo, os eventos narrativos não apenas acontecem, nem simplesmente são feitos por alguém ou para alguém; ao contrário, ao acontecerem, sendo sofridos ou realizados, contribuem para configuração que sintetiza o episódio em uma história contada por meio da intriga (PELLAUER, 2013, p. 72-73).

Partimos então para o entendimento que a ação narrada no processo de construção da identidade cinematográfica já é parte integrante da análise dos filmes por meio da *tríplice mimesis*. Condição essa, que faz da intriga o meio de imbricação *mimesis I*, *mimesis II e mimesis III*. Segundo Pellauer, a ação narrada é parte importante para dar sentido as identidades narrativas. Primeiro ele compreende que ação narrada é sempre temporal, desta forma, ela ocorre no tempo e por certa duração e o significado depende das consequências dos fatos esperados ou não. Não por acaso, podemos perceber as identidades narrativas na condição das Jornadas, pois, finca-se no tempo e gerou consequências um leque de produção audiovisual e um legado cinematográfico sustentado por suas identidades narrativas.

Ações narrativas como eventos narrativos transcendem o fato de que alguma coisa acontece. Elas tratam de algo que é feito ou de coisas que acontecem e que têm consequências para a história sendo contada. Assim, estas ações narrativas podem se estender por um período irregular de tempo, neste caso, esses períodos podem eles mesmos estar incluídos em outros períodos, que podem preceder ou suceder ou conter a ação em questão (PELLAUER, 2013, p. 76-77).

Nestas condições, absorvemos essa consideração para pensar que cada obra audiovisual superoitista participante da Jornada, como objeto desse estudo, está inserido em seu tempo específico, mas pode marcar o tempo dentro de outra obra o que amplia a possibilidade da construção de uma identidade narrativa.

Tendo em vista essas considerações, nossa proposta metodológica visa identificar as possíveis formas de apreender as ações narradas por meio da identidade narrativa, tendo a produção mimética das obras audiovisuais que se definem enquanto objeto deste estudo. De maneira geral, a identidade narrativa se torna importante e proveitosa para o entendimento tanto de quem somos quanto do que somos capazes com seres humanos, na medida em que ela considera a possibilidade de uma identidade dinâmica.

Encontramos já neste ponto a ideia de que o si é o ‘mesmo’ si, mas apenas considerando o duplo sentido de *mesmidade* como identidade nos termos de *idem* e *ipse*, que seriam desenvolvidos em *O si mesmo como um outro*. Trata-se do si que pode ‘incluir mudança, mutação dentro da coesão de uma vida’ (PELLAUER, 2013, p. 79).

Como a nossa proposta visa relacionar conceitos teórico-metodológicos das análises sobre tempo e narrativa em que se sustenta o método da *tríplice mimesis* na forma de se pensar a produção, exibição e circulação das obras audiovisuais no Maranhão por meio da Jornada. Neste contexto, apropriarmos da categoria da identidade narrativa condicionada a ação narrativa destas produções e de que forma se estabelece a

comunicação/interação com seus espectadores. É a partir da análise dessas categorias que sinalizaremos propostas de uma identidade cinematográfica maranhense.

No final de nossa investigação sobre a refiguração do tempo pela narrativa perceberemos que por meio da produção das obras fílmicas define-se uma identidade narrativa de um indivíduo, de um grupo ou de um povo por meio de uma narrativa anterior e posterior e da cadeia de refigurações que disso resulta. Desta forma, a identidade narrativa é a resolução poética do círculo hermenêutico.

3. CINEMA E A CONDIÇÃO MIMÉTICA

Neste capítulo nos dedicamos à análise do material empírico, correspondente aos quatro filmes exibidos e premiados nas edições das Jornadas de cinema, no intervalo de tempo de 1979 a 1988. Os filmes receberam tratamento metodológico específico, as imagens foram decupadas e o áudio dos trechos necessários para a composição transcrito para efeitos de análise.

Neste contexto, nossos objetos de análise são os filmes premiados *Periquito Sujo* e *Greve da meia passagem* (1979 e 1980), de Euclides Moreira Neto; *Quem matou Elias Zi?* e *Bandeiras Verdes* (1986 e 1988), de Murilo Santos, para tanto, entendemos que essas obras são portadoras de uma cosmovisão que remete a práticas e valores próprios no interior da dinâmica social; as obras oferecem, portanto, um registro dos processos sociais do momento histórico em que foram produzidos. Além disso, os valores acionados e problematizados nos filmes também servem de matéria-prima para a reconfiguração da própria sociedade na medida em que seus indivíduos, reflexivamente, interpretam os sentidos acionados narrativamente e os utilizam para construir suas próprias identidades e as compartilha.

Trabalhamos a análise, a partir dos seguintes operadores: a *mimesis I*, *mimesis II* e a *mimesis III* nestas condições para alcançar elementos que traduzam uma identidade narrativa cinematográfica das Jornadas maranhenses. É a partir da análise de cada etapa mimética das obras cinematográficas que iremos investigar as peculiaridades das condições da intriga, narrativa e identidade.

Para precisar o significado da noção de narrativa, Ricoeur retorna aos fundamentos da *Poética* de Aristóteles. Seu exercício interpretativo consiste em atribuir à narrativa o papel de categoria articuladora do fazer poético, lugar este ocupado pela *mimesis* dentro do esquema de pensamento aristotélico.

A dupla tarefa do dispositivo, que consiste em conferir uma especificidade à materialidade do texto e, por conta disso, em reivindicar aos leitores/espectadores uma experiência de recepção particular para o texto em questão, enfatiza o caráter articulador inerente a esta noção, uma vez que explicita a relação de continuidade entre a *mimesis II* e a *mimesis III*.

É com esta compreensão que o cinema pode ser revelado como um produto cultural. Esta condição de cinema põe em evidência, não as questões puramente formais da técnica cinematográfica que limitam o texto apenas à sua materialidade narrativa mais

tangível e imediata, como uma obra fechada em seus limites, mas, procura tecer uma investigação sobre a maneira peculiar a partir da qual a mediação fílmica, através de sua forma narrativa, imprime uma determinada visão sobre a realidade social. Nesta associação que parte da análise de um produto técnico que produz representações, também nos apropriamos de sua linguagem técnica ao inserir no estudo do nosso objeto a função dos planos no filme, os cortes, as narrativas em *off*, a trilha e como todos esses elementos formam o conjunto por meio da técnica, assim, invariavelmente, será parte dos nossos argumentos elementos já apresentadas por Brüseke (2012) do dispositivo técnico na modernidade técnica. Essas características são todas pautadas na condição do funcionamento da máquina, no entanto, leva em consideração toda a condição social do sujeito na execução da máquina, que é o nosso caso.

Iremos realizar a análise de cada filme por meio das etapas I, II e III do círculo mimético. Com as análises feitas a partir da construção das cenas, dos enredos⁴⁴, da opção de gênero, além das informações adicionais coletadas durante as entrevistas cedidas pelos diretores. Com todo esse conjunto de informações diremos algo sobre como a fundamentação que Ricoeur faz da identidade narrativa já nos remete a ideia de ação narrada. “A ação narrada, para usar uma metáfora, é o produto do uso da linguagem ancorada na e relacionada com a realidade” (PELLAUER, 2013, p. 61). Desta forma, todo nosso trabalho de análise e descrição comportará no resultado de representar sinais fortes de uma identidade cinematográfica maranhense, pois, o produto da linguagem é a obra fílmica, e por meio da *tríplice mimesis* notaremos com está ancorada na realidade.

O exercício analítico a ser efetuado pode ser sumarizado como uma proposta de leitura de um produto cultural (mimesis III) cuja preocupação prioritária consiste em discutir o tratamento conferido a determinadas questões forjadas em um mundo prefigurado (mimesis I) a partir da maneira como a tessitura da intriga é materialmente configurada (mimesis II), tal como apontam as proposições de Paul Ricoeur. Como característica metodológica adotaremos, ênfase maior à composição da intriga, mas

⁴⁴ Fazemos questão de esclarecer qual o conceito de enredo será usado para a análise das obras fílmicas que se seguem. O conceito é com base na obra de Edgard-Hunt *A linguagem do cinema*, que define assim: “Determinamos que a narrativa é muito mais do que simplesmente contar histórias. Porém, em relação às narrativas fílmicas, o significado começa a ser gerado quando se determina o enredo. Ao se analisar um filme ou se preparar para a criação de um filme, é possível começar uma história abrangente, mas o enredo deve seguir rapidamente para que as coisas façam sentido. Basicamente, isso acontece porque o enredo trata da casualidade – com um evento ou ação leva a outro. Se não ficar explícito, o filme não fará sentido algum. Como E. M. Forster disse: ‘O rei morreu, e então, a rainha morreu’ é uma história. ‘O rei morreu e, então, a rainha morreu de tristeza’ é um enredo. Se isso não for determinado pelo cineasta, o público irá determinar por conta própria” (EDGARD-HUNT, 2013, p. 45).

estabeleceremos um diálogo preciso aos procedimentos cinematográficos de cunho mais técnico que dão concretude à narrativa, para tanto, nos reportaremos a bases teóricas que conceituam o fazer cinematográfico que definem a necessidade e o sentido da tomada de um plano ou de um corte, além disso, resgatar a aplicabilidade do conceito de dispositivo técnico que nos permitirá sempre fazer a relação da máquina com a representação social. Isso significa dizer que, no corpo deste trabalho, a dimensão constitutiva da técnica cinematográfica servirá, sobretudo, a uma análise de caráter majoritariamente semântico. Ao propor esse estudo detalhado da narrativa cinematográfica, por meio da *tríplice mimesis*, levamos em consideração o que Edgard-Hunt sinaliza enquanto funcionalidade da narrativa: “A narrativa despreza a divisão em categorias de literatura boa ou ruim: ela é internacional, transnacional, trans-histórica e transcultural. Está aí como a própria vida” (EDGARD-HUNT, 2013, p. 44).

A partir de agora dedicaremos tempo para explicar cada etapa da metodologia adotada e como será utilizada na análise. Desenvolvemos no capítulo anterior a construção por Paul Ricoeur da *Tríplice Mimesis*, mas, direcionaremos para elementos pertinentes que nos servirão de parâmetros de análise.

Foi feita a análise de quatro obras fílmicas que, no máximo do traçado metodológico, conseguimos identificar os pontos centrais do desenvolvimento da intriga e a mediação entre o criador da obra e o seu público. Antes de escalonar alguns destes pontos de análise, é muito válido descrever a combinação feita por Paul Ricoeur com base na *Poética* de Aristóteles. A atividade mimética, que é todo o desenvolvimento decorrido das três etapas, é um processo ativo de imitar ou representar, assim a poética se aproxima da mimesis pela função de compor intrigas. É a intriga que é a representação da ação (RICOEUR, 2012a, p. 61). Algo que estará condicionado a *mimesis I* é que o diretor, roteirista seja compositor de intrigas, e por ser mediadora, é só na intriga que a ação tem um contorno, um limite e, conseqüentemente, uma extensão. Esse contorno é a passagem da *mimesis I* para a *mimesis II* e a extensão é a condição da *mimesis III*.

Vamos perceber, no objeto deste estudo que compor a intriga já é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do particular⁴⁵. O que nos é precioso no entendimento da atividade mimética por Paul Ricoeur e que nos levou de maneira natural a adotar como

⁴⁵ Destacamos que “não se admite mais nenhuma dúvida: o tipo de universalidade que a intriga deriva de seu ordenamento, que constitui sua completude e totalidade. Os universais que a intriga gera são ideias platônicas. São universais parentes da sabedoria prática, portanto da ética e da política. A intriga gera esses universais quando a estrutura da ação repousa na relação interna à ação e não em acidentes externos” (RICOEUR, 2012a, p. 74).

proposta metodológica foi: “O que é experimentado pelo espectador deve primeiro ser construído na obra” (RICOEUR, 2012a, p. 89). Esta afirmativa nos introduz imediatamente ao campo da *tríplice mimesis* e deste ponto estabelecer como critério de análise todo o processo que a obra fílmica traz: a experiência e contexto da produção, a composição da narrativa fílmica e o espaço de exibição deste material.

Nosso objetivo em adotar a *mimesis I* como operador de análise é demonstrar que o ato de construir uma ação narrativa é, em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano: sua *semântica*, seu *simbolismo*, sua *temporalidade*. É a partir desse conjunto que delinearemos em nosso objeto a construção da intriga. A semântica está enraizada ao caráter estrutural que sustenta a compreensão prévia da construção da obra.

Por mais inovadora e original que uma obra possa parecer, no nosso caso, as peças fílmicas propostas a análise, a existência é ancorada em fatores que a antecedem, em uma pré-compreensão da experiência do mundo. Dessa forma, os aspectos da experiência humana funcionam como pano de fundo para a produção/compreensão de qualquer obra. Isto vai sustentar o operador que Ricoeur define com estruturante. Na obra audiovisual levamos em conta que os produtores envolvidos na construção dos filmes, nossos objetos de estudo, enquanto Jornada também vivem no mundo real e, por vários caminhos distintos, as temáticas, as imagens e organização dos planos e sequencias de diferentes épocas e culturas têm influenciado o trabalho de registro de imagens, tanto consciente quanto inconscientemente.

As ações, ademais, remetem a motivos, que explicam por que alguém faz ou fez algo, de uma maneira (...) As ações têm também agentes que fazem e podem fazer coisas consideradas obras deles: conseqüentemente, esses agentes podem ser responsáveis por algumas conseqüências de suas ações” (RICOEUR, 2012a, p. 97).

O que vamos propor como análise neste tripé que sustenta a *mimesis I* é, por meio de entrevistas com seus realizadores e análise do contexto específico, identificar como o cenário e as experiências de vida influenciaram na tessitura da intriga, da narrativa, dos filmes.

Outra característica que nos será muito útil é a estrutura simbólica da primeira etapa mimética. É neste processo que a compreensão narrativa se encontra com a prática no campo prático da estrutura simbólica. Na prática da pré-figuração na intriga é importante analisar e identificar a mediação simbólica que lhe confere uma primeira legibilidade. Ao nos referirmos a obra fílmica como produto de análise, vamos nos ater ao exercício de produção de roteiro, ou mesmo como seus agentes estruturavam a

experiência estruturante e os traços simbólicos. Para Ricoeur, se uma ação pode ser narrada é porque ela já é articulada em signos, regras e normas. “O termo símbolo introduz ademais a ideia de regra, não só no sentido que acabamos de mencionar de regras de descrição e de interpretação para ações singulares, mas no sentido de norma” (RICOEUR, 2012a, p. 103). A condição citada nos permite analisar esta etapa das obras fílmicas em identificar como os autores organizaram suas ideias, por meio de roteiro, anotações e como a prática fílmica feita dentro de um cenário estruturante revelado pelas Jornadas se influenciava pelo seu conjunto de símbolos e normas.

A temporalidade é a última característica que compõe a *mimesis I* e que iremos adotar também como operadora de análise. A tese central do livro de Paul Ricoeur é a inter-relação entre o tempo humano e a narrativa, assim, o posso, o faço, o sofro contribuem naturalmente para o sentido que damos ao presente. Esta característica funciona na análise de nossos objetos ao permitir identificar como a práxis cotidiana ordena um com relação ao outro o presente do futuro, o presente do passado, o presente do presente. Pois, é essa articulação prática que constitui o mais elementar indutor da narrativa (2012a, p.106). Veremos, de maneira geral, que as obras exibidas durante as jornadas ganharam contornos atemporais, por atender, as três personificações do presente, segundo Ricoeur, em cada trabalho é possível perceber elementos simbólicos e estruturantes que a fizeram de distintas formas, por isso, a temporalidade já de forma mais próxima a segunda etapa da *mimesis* e o estudo da intriga.

O que propomos como proposta metodológica com base na *mimesis II* é perceber na construção da intriga sua função mediadora entre o antes e o depois da configuração. Ao estender essa análise ao nosso objeto de estudo vamos identificar nas obras os três momentos pelos quais a intriga é mediadora. Trabalharemos na mediação entre *acontecimentos* e uma *história*; a composição da intriga *compõe juntos fatores heterogêneos* e por seus *caracteres temporais próprios*.

Em primeiro lugar, fazer a mediação entre *acontecimentos individuais e até isolados com a história* como um todo é extrair um enredo consistente e com sentido de uma série de acontecimentos que não têm, necessariamente, ligação um com os outros. É a maneira de atribuir-lhe relações, assim, uma história contada é mais do que a enumeração ou uma sucessão de eventos. Para Ricoeur, seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias, e a ação de configuração torna-se compreensível de tal maneira que se pode perguntar qual é o tema da história, o que une todos aqueles acontecimentos em um todo compreensível. Essa configuração, que pode parecer

diacrônica só faz sentido se percebermos com o recurso da montagem cinematográfica, a escolha do momento de corte, da disposição e encaminhamento dos diversos enredos. “A maioria das pessoas busca – consciente ou inconscientemente – estabelecer com o mundo um grau de equilíbrio e harmonia interior” (MURCH, 2004, p. 11). É o que nos explica um dos maiores montadores do cinema Walter Murch, quando se refere ao encadeamento de imagens na composição de uma história. Para tanto, ao tomar este pensamento para a análise das obras, Paul Ricoeur acrescenta o cuidado de perceber que um acontecimento tem de ser mais que uma ocorrência singular.

Paul Ricoeur defende que a composição da intriga admite *compor juntos fatores tão heterogêneos* com agentes, objetivos, meios de interação, circunstâncias, entre outros. Essa composição se aproxima de imediato na tentativa de organizar os elementos simbólicos no roteiro, registrar na composição da imagem e dar sentido na montagem. Esta etapa vai ser essencial para desbravarmos nas obras suas propostas de enquadramento, narrativas, iluminação, cartelas, e manter o círculo mimético presente como instrumento metodológico. “É esse aspecto que, em última instância, constitui a função mediadora da intriga” (RICOEUR, 2012a, p.115).

Por fim, a intriga é mediadora por ter seus *caracteres temporais próprios*. Ela realiza uma ligação entre duas dimensões temporais, uma cronológica e outra não cronológica. A dimensão cronológica permite que a narração se estabeleça em episódios, transforma o tempo narrativo em representação linear. A dimensão não cronológica transforma os eventos em história. O ato de configuração transforma os paradoxos da história – sucessão de fatos – numa coisa que tem sentido e permite assim que a história possa ser seguida. Aqui teremos por procedimento de análise perceber nas obras fílmicas o desenvolvimento da intriga que a permitiu fincar-se num determinado tempo e dali mesmo extrapolar sua condição narrativa, assim, o *tempo cronológico* diz respeito à sucessão dos acontecimentos, criando a noção de antes e depois.

Antes de terminar a discussão acerca da *mimesis II*, Ricoeur propõe ainda tratar da relação entre dois conceitos importantes, que na verdade se localizam na continuidade entre *mimesis II* e *III*: esquematização e tradicionalismo que será feita referência na análise das peças.

A esquematização pode ser comparada ao próprio estatuto criador da obra de arte, que ao mesmo tempo em que é produzida, produz seu modo de produção. Porém, esse esquematismo também se constitui em uma tradição, uma transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada. Esse movimento está diretamente ligado a

postura dos agentes em ação no cenário das jornadas. Ali se fazia a experimentação de uma linguagem nova, que ganhou consistência e transformou-se em movimento, tradição. Mas, nas obras especificamente este tratamento diferenciado é notado, tanto nas entrevistas, quando o autor assume determinada proposta de linguagem e na produção que percebe um sentido de continuidade ou complemento.

No processo final, mas não encerrado, do círculo mimético a *mímesis III* marca a intercessão entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. Porém, não encerrado, pois, Ricoeur entende que este círculo é redundante:

Seria o caso se a própria *mímesis I* fosse desde sempre um efeito sentido de *mímesis III*. *Mímesis II* não faria então senão restituir a *mímesis III* o que ela teria tomado de *mímesis I*, posto que *mímesis I* já seria a obra de *mímesis III* (RICOEUR, 2012a, p. 124).

Mas, para o entendimento da pesquisa a *mímesis III* tem importante destaque na fluidez desse ciclo hermenêutico, na medida que é nela que o sentido se configura o sentido da obra – não um sentido fixo, mas construído na recepção. E é neste instante que nos atentaremos, a construção da identidade cinematográfica maranhense no período de Jornada. Neste ponto analisaremos por meio das entrevistas, dos prêmios e da repercussão das obras a condição mimética da intriga. Por isso, desde o começo atentamos para o fato de que para Paul Ricoeur na literatura, e nós na narrativa cinematográfica, que o texto/filme tem seu sentido pleno quando, na recepção, é restituído ao tempo do agir e do viver, é em *mímesis III* onde afinal se conclui o percurso da *mímesis* e se efetiva a ação narrativa enquanto experiência de compreensão humana.

Nesta condição aplicaremos o conceito de identidade narrativa esboçada por Paul Ricoeur que utilizaremos como operador não de análise, mas, conclusivo ao detectar elementos da ação narrativa que passa por toda essa fase e na recepção se torna ação, experiência. “Reside aí a implicação de que todo ente *pede* um *nome*, e que todo nome pede uma *identidade*, e que esta identidade só pode ser uma *narrativa*” (SIVINSKI, p. 7).

3.1 Análises

A partir de agora iniciaremos a análise das obras selecionadas para o estudo da identidade cinematográfica maranhense por meio da *Tríplice mímesis*. Justificamos mais uma vez nossa escolha pelos seguintes motivos: Os filmes selecionados participaram das edições da Jornada maranhense de cinema, nas fases Super-8 e em seguida, em caráter

nacional, em 16mm; outro fator fundamental foi do acesso às obras e aos seus produtores. No período da década de 70 e 80, uma centena de filmes foram produzidas em Super-8mm e 16mm e parte desses selecionados e exibidos durante as Jornadas, e uma quantidade ainda menor foi preservada e mantida até hoje. As análises dos filmes passaram por cada etapa da *mimesis* e em determinada fase será solicitada a relação destes trabalhos com o conjunto de obras produzidas. Para tanto, apresentamos as obras que serão submetidas ao nosso exercício mimético: *Periquito Sujo* e *Greve da meia passagem* (1979 e 1980), de Euclides Moreira Neto; e *Bandeiras Verdes* (1979-1987), *Quem matou Elias Zí?* (1985) de Murilo Santos.

Os dois primeiros foram produzidos em Super-8 e os dois últimos em 16mm e vamos organizar nossa análise em conjuntos fílmicos para aproveitar a condição de tempo e produção. Iniciaremos com os dois trabalhos do diretor Euclides Moreira Neto e em seguida, trabalharemos com as obras do diretor e professor Murilo Santos.

Antes de partirmos para a apresentação da sinopse das obras e posterior análise, vale destacar o conceito muito importante que se fará presente por todo nosso texto. O conceito é emprestado da obra *Introdução ao documentário*, do documentarista Bill Nichols que inicia afirmando que todo filme é um documentário, pois, todos expressam a sociedade, assim ele o divide em duas categorias: os documentários de satisfação de desejos do público, que o batiza de ficção e os documentários de representação social.

que representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelos cineastas (NICHOLS, 2005, p.27).

Durante todo nosso trabalho de análise, decupagem das imagens e dos áudios, entrevistas e a relação com outros teóricos é com o objetivo da interpretação por nós proposta é uma questão de compreender a forma ou organização do filme (narrativa) transmite significados e valores em determinado tempo. A condição de representação social da obra cinematográfica passa também, além do nosso instrumento metodológico adotado, por três características pertinentes.

A primeira é que os documentários nos oferecem um retrato ou uma representação reconhecível no mundo, segundo Bill Nicholls (2005, p.28). Desta forma, as histórias e seus argumentos nos permitem enxergar o mundo de outras maneiras. Os documentários também significam os interesses dos outros, pois, segundo Nichols, os documentaristas assumem o papel de representação do público, falam tanto dos interesses dos outros,

quanto de quem os patrocina. E por último, os documentários nos propõem a defesa de um determinado ponto de vista. Essas características nos servem de caráter introdutório para o começo de nossa análise, pois, dentro dos instrumentos adotados essas características estarão inerentes ao poder de significação e representação cinematográfica.

3.1.1 Sinopse e ficha técnica dos filmes

Vamos iniciar esta análise de maneira a apresentar a sinopse e a ficha técnica de cada filme. Esses dados serão importantes para permitir a leitura por meio da *tríplice mimesis*. Neste caso, vale ressaltar que, por defender que os filmes passam pelas três etapas miméticas e fazem parte do mesmo movimento cinematográfico, percorreremos por cada operador de análise a *mimesis I, II e III* em todos os filmes o que vai contribuir para defendermos nosso argumento de identidade narrativa, além de demonstrar coerência dos trabalhos apresentados, então para a *mimesis I*, vamos compor todos os filmes e assim, sucessivamente às outras etapas.

Periquito Sujo (1979), de Euclides Moreira Neto, é um filme que ganhou o prêmio de melhor filme na 3ª edição da Jornada de 1979, foi inscrito como experimental. O filme remonta cenas da cidade baseadas na narrativa em *off* com trechos do poema de Ferreira Gullar *Poema Sujo*, de 1976. O *Poema Sujo* foi publicado em 1976 e é considerada a obra mais ousada de Ferreira Gullar. Produzido no exílio, em Buenos Aires. Retrata uma época de forte repressão política, em que externou a ânsia de rememorar o passado e a dificuldade de expressar, em linguagem poética, o universo interior, o que transparece, logo nos primeiros versos, no nível formal do texto.

Ficha técnica

Direção: Euclides Moreira Neto

Roteiro e Fotografia: Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra

Montagem: SanCintra (Luís Carlos Cintra)

Letreiro: Mazé

Bitola: Super-8mm (1979)

Prêmios principais: Melhor filme experimental da Jornada Super-8 (1979)

O filme a *Greve da meia passagem* (1979-1980) também dirigido por Euclides Moreira Neto narra os episódios ocorridos naquele ano na cidade de São Luís referentes a mobilização, principalmente estudantil, em prol da meia passagem. Toda mobilização durou uma semana e, as imagens foram feitas na grande maioria por Euclides Moreira, com contribuição do Murilo Santos e Antônio Medeiros. O filme simula, durante os

minutos iniciais, a cena de uma tortura, um exercício de metalinguagem em que o torturado é um estudante que está produzindo um filme sobre a greve, em seguida, as imagens feitas em Super-8 que registram o clima de tensão, o conflito, a fala dos estudantes e lideranças, as reuniões e, por fim, o sucesso do movimento em conquistar o direito da meia passagem diante do governo, considerado biônico, do período da Ditadura Militar.

Ficha técnica

Direção: Euclides Moreira Neto

Fotografia: Luís Carlos Cintra, Raimundo Nonato Medeiros, Euclides Moreira Neto e Mazé (Maria José Lopes Leite)

Trilha sonora: Joaquim Henrique Martins.

Atores: Raimundo Nonato Medeiros, Murilo Santos e Garcês.

Bitola: Super-8mm (1979); Exibição na Jornada Super-8 de 1980

Prêmios: Júri Popular Jornada Super-8 (1980)

No filme *Quem matou Elias Zí?* (1986), Murilo Santos utiliza a poesia de cordel e o desenho animado como recursos para narrar os fatos reais que enfocam o assassinato do líder sindical Elias Zí Costa Lima, o "Zizi" no Município de Santa Luzia, em 21 de novembro de 1982. Reconstitui as violências cometidas contra os trabalhadores rurais daquela região, culminando com o assassinato de Elias Zi na feira da cidade. O filme foi produzido durante uma das viagens de Murilo Santos durante a captação de imagens para o *Bandeiras Verdes*. Foi quando soube da morte do líder camponês Zizi e registrou as imagens do velório e inseriu em cordel a história da personagem.

Ficha técnica

Direção: Murilo Santos.

Roteiro: Joaquim Santos, Murilo Santos

Fotografia: Murilo Santos

Montagem: Aida Marques

Música original: Joaquim Santos

Ano: 1986

Duração: 15 minutos

Bitola: 16mm

Prêmios: Melhor direção, trilha sonora, letrero.

Por último analisaremos o filme *Bandeiras Verdes* (1988), de Murilo Santos registra e narra a experiência de vida de pessoas durante a expansão camponesa de comunidades no Vale do Rio Carú, interior do Maranhão. O filme registra as lutas sindicais e camponesas que aconteciam no período. O filme foi produzido durante várias visitas realizadas pelo diretor à comunidade e a primeira captação de imagens para o filme aconteceu em sucessivas visitas ao local em 1979 e só 1987 foi finalizado. O personagem

principal do documentário é o Domingos Bala, que retrata as primeiras experiências durante a abertura e ocupação do campo, na última visita, ao final das gravações, ele já havia falecido, mas, foi finalizado ainda com a sua esposa. O filme foi apresentado e premiado como melhor filme pelo Júri Técnico já na Jornada maranhense de Cinema.

Diretor: Murilo Santos

Duração: 30 min

Ano: 1988

Formato: 16mm

Produção: Aida Marques

Fotografia: Rafael Issa

Roteiro: Maristela Andrade, Murilo Santos

Edição: Aida Marques

Trilha original: Joaquim Santos

Ao passo que analisarmos cada filme, apresentaremos mais detalhes da produção e da própria construção da narrativa. Por isso, iremos em cada etapa da *mímesis* reforçar características comuns entre as obras, de acordo com a necessidade metodológica que aqui definiremos com *mímesis* cinematográfica.

3.2 *Mímesis I*

Nosso primeiro operador de análise nos dá a possibilidade do que Ricoeur define como pré-figuração do texto, no nosso caso, da obra cinematográfica. Esta etapa, dentro da análise fílmica prova que nenhum produto cultural é criado de um lugar vazio. Ao passo que cumpriu uma representação social, torna-se latente seu lugar da origem, o contexto. Por ordem de participação e premiação nas Jornadas iniciaremos com a obra *Periquito Sujo* (1979). A obra narra a cidade de São Luís, cortada por um trem que remonta as memórias vividas pelo poeta Ferreira Gullar, na obra *Poema Sujo* (1976), escrito durante seu exílio em Bueno Aires, na Argentina. O filme tem 27 minutos de narração em *off*, de trechos do poema, de entrevistas e comentários sobre a vida e obra de Ferreira Gullar. A primeira característica que define a *mímesis I*, é o aspecto *estrutural*.

Aqui fica demarcada a experiência humana do autor na obra, a razão de suas escolhas. Durante entrevista, o diretor Euclides Moreira explica os motivos que o levaram a produzir o filme, pois, identificar um agente e reconhecer-lhe motivos são operações complementares (RICOEUR, 2012a, p. 97). “Tanto o *Periquito Sujo* quanto *Greve da meia passagem* foram resultado dessa necessidade de contestação. E por meio dela narrar

a situação da cidade, mostrar as pessoas, revelar a cidade os seus conflitos as suas contradições” (MOREIRA NETO, 2015)⁴⁶.

Euclides Moreira Neto mostra em sua fala a competência de viver no intenso momento de repressão da Ditadura Militar, dos governos conhecidos como biônicos. A luta por liberdade, direitos básicos foram fundamentais para o regime de contestação. O surgimento da máquina Super-8mm potencializou a necessidade de dá espaços aos que sofriam da repressão política. A pesquisadora Graça de Fátima Pires Carvalho explica o contexto geral de produções desses filmes.

Os filmes apresentados foram realizados por estudantes universitários, pessoas da comunidade e profissionais liberais que praticam a sétima arte, tendo esses, a preocupação de documentar a realidade maranhense de forma generalizada: a sua cultura, seu povo, seus poetas, suas paisagens e seus monumentos (CARVALHO, 2002, p. 24).

Aproveitemos desta citação para estabelecer o entendimento deste primeiro aspecto da *mimesis I*, o *estruturante*, a outra obra que nos interessa *Greve da meia passagem* (1979). Este filme também em Super-8 narrou o movimento de contestação que teve início na manhã do dia 14 de setembro de 1979, no Campus da Universidade Federal do Maranhão. O movimento tomou as ruas com o reforço da igreja e outras entidades civis e tornou-se um marco dos movimentos estudantis do Maranhão. Um registro da pesquisadora Amarílis Cardoso, em entrevista com um dos participantes do movimento descreve bem o cenário da época:

São Luís se agitava com o fervilhar de uma juventude invadindo as entranhas de suas ruas e calçadas. Era a luta pela meia-passagem rasgando a boca da estudantada e atijando o peito de tantos quantos cidadãos queriam respeito e liberdade. São Luís se assumia, de novo, Ilha Rebelde. (MEDEIROS, apud CARDOSO, 1995, p. 9).

O próprio Euclides Moreira destaca a experiência de ocasião:

Em 1976, o país estava em um período de recessão, todas as atividades culturais, políticas tinham que passar pelo crivo da Polícia Federal e nesta época a Universidade (UFMA) criou um setor de cultura, chamado de CEAC, e o professor Mario Cella, que era visto como subversivo, deixou a religião (era ex-padre) e iniciou suas atividades como gestor cultural. Ele foi responsável pelo Coral na época, e nas atividades em outros estados com boas apresentações e prêmios, trouxe algumas novidades, a máquina Super-8. Isso animou a todos e eu, que acabara de entrar na universidade não foi diferente, todos na época interessados em cinema, João Ubaldo, Cintra, entre

⁴⁶ Trecho retirado da entrevista exclusiva com o diretor dos filmes *Periquito Sujo* e *Greve da meia passagem*, Euclides Moreira Neto, para este trabalho e que está na íntegra no apêndice desta pesquisa. Outros trechos da entrevista serão utilizados no decorrer da análise.

outros foram apresentados a máquina doméstica do Super-8 que mudou a história de todos.

Além desse estímulo, Murilo Santos foi pioneiro na produção com o filme *Pregoeiros de São Luís*, premiado em Aracaju, que ganhou vários prêmios e nos mostrou ser possível. Paralelo a chegada da Super-8 foi criada o cineclubes Uirá e no cineclubes nos reunirmos, mas diferente de somente assistir filmes queríamos produzir, não queríamos ser críticos e sim cineastas. Alguns queriam seguir o caminho dos filmes comerciais, mas, a maioria quis contar histórias da cidade, fazer documentários, muito também por influência do sucesso de Murilo com os *Pregoeiros de São Luís*.

Produzir cinema na época, era suprir uma necessidade que, por exemplo, a TV não supria. A TV na época era para colunismo social e produtos oficiais dos governos, então buscamos por meio do cinema contar a história de pessoas reais e super-8 foi o começo de tudo.

As máquinas eram cedias pela universidade, pois, poucos tínhamos condições de possuir. Por isso, quanto tínhamos uma na mão saí muito mais filmes do que havíamos ditos, era a oportunidade de poder fazer cinema.

Porque foi um momento de registrar, se tratava do dia-a-dia da cidade, algo que a televisão não fazia, pois era do governo e quando fazia era tendenciosa. Era uma função social que cumpríamos naquele momento. Tudo em Super-8, pois era o que tínhamos acesso, só na cena final da comemoração que Murilo Santos registrou também em 16mm. E o interessante é que como gravávamos com as câmeras da universidade, que era um braço forte do regime, nem faziam ideia do que estávamos gravando. Mas, mesmo assim, quando Medeiros foi preso, a câmera dele foi danificada e o filmes tomado pela polícia no quartel. (MOREIRA NETO, 2015).

Quem matou Elias Zí? (1986) foi o documentário que arrebatou vários prêmios na 9ª edição da Jornada. O diretor Murilo Santos, um dos incentivadores da prática cinematográfica do estado, possui um grau de experiência pessoal que define com clareza a proposta estrutural da *mimesis I* na composição de intriga. Durante a entrevista, Murilo Santos, expõe com clareza a sua relação com a produção local e o que o define enquanto linguagem. De forma muito peculiar, a produção do *Bandeiras Verdes* levou nove anos de registro de imagens e neste período de viagens ele produziu *Quem matou Elias Zí?* Talvez esse elemento seja significativo para que as obras compartilhem da mesma força argumentativa na intriga.

Sempre trabalhávamos em conjunto, colaborando um com o trabalho do outro, principalmente no Super-8, éramos uma aldeia. Na Greve da meia passagem, do Euclides, eu fiz algumas imagens em 16mm. Foram as imagens da comemoração por terem conseguido garantir a meia passagem. Fiz muitas imagens também da confusão. Ainda tenho as cenas que gravamos em São José de Ribamar, uma semana depois da greve, pois, surgiu a conversa de que poderia haver uma greve também por lá. As pessoas diziam a greve vinha se arrastando, igual uma romaria... Em *Bandeiras Verdes*, o Bala, se referiu a romaria também com esse sentido de confusão quando descreveu que em uma festa todos saíram correndo de greve, que seria a multidão correndo.

Queria fazer uns parênteses! Mesmo considerando a greve de 79 importante como marco político, eu acho mais importante como movimento a greve de 51. E ousou dizer que em termos de repressão a greve em 79 não representa todo a violência que sofreu o campo com a ditadura. O problema disso tudo é que

fica como se ao se resolver a questão pontual da meia passagem, se resolveu o problema da repressão, o que é um engano. O camponês vivia um clima de tensão, chacina que até hoje é percebido.

Lembro que um determinado evento, uma mesa redonda que dividir com o Silvio Tendler foi questionado sobre a imagem da ditadura e isso me fez questionar que o que lembramos de fato é sempre o conflito ligado a força policial nos centros urbanos, como na greve da meia passagem, o problema é ter isso como a única versão e esquecer de que uma imagem forte da ditadura é ter um camponês fazendo compras no mercado e ser assassinado com tiros a queima roupa [morte de Elias Zí], isso para mim também uma imagem da ditadura. Não quero minimizar a força da mobilização dos estudantes, mas prefiro ressaltar que a função do cinema é sempre informar, um outro ponto de vista. Imagina a cena das pessoas cavando suas próprias sepulturas, ou sendo chacinadas? Isso era ditadura no campo.

No caso do Elias Zí, o filme mostra que a violência rural também foi muito grande, mas muito deles acobertados, pois, além de não ser interesse da cobertura jornalística, a produção cinematográfica no campo sofria sérias limitações. Nos meus trabalhos indo para os municípios, sempre levava a máquina e um rolo 16mm, mas não era com objetivo de fazer um filme.

O grupo do super-8 naquele momento procurava uma maneira de se expressar, como poderia ter sido com grafite, ou fanzine, mas, o super-8 atendia uma demanda nacional por produzir imagens. Muitos mexiam com Super-8, mas poucos tinham a característica da militância.

O meu trabalho é fruto do envolvimento direto com as questões da terra, trabalhei na pastoral da terra e ajudei a fundar a Sociedade de Direitos Humanos.

Minha experiência no Laborarte e os trabalhos que desenvolvi com minha esposa na época, Maristela, que é antropóloga me ajudou a cultivar a ideia de que o cinema precisa ser uma linguagem de acesso ao povo, a serviço do povo, não me preocupo tanto com estética do filme ou em novar a linguagem a preocupação maior é se qualquer um que assistir vai entender a mensagem.

Quando eu trabalhei no Bandeiras Verdes, levou quase dez anos, pois, inicialmente não era a proposta de um filme, e sim a pesquisa que desenvolvemos a pedidos da Associação do Trabalhadores Rurais que queria produzir um material didático que explicasse e conscientizasse a comunidade do campo. Assim, registrávamos por escrito e eu aproveitava para fazer algumas imagens. Em uma dessas viagens, a Santa Luzia do Tide, soubemos da morte de Elias Zí, daí mudamos a rota e fomos para lá. Chegamos no velório e fizemos cerca de sete minutos de gravação. A minha ideia era registrar o máximo de cenas, a proposta era a câmera na mão e eu como testemunha ocular (SANTOS, 2015)⁴⁷.

Esse longo trecho da entrevista deixa evidente como o aspecto estruturante revela seu posicionamento diante da motivação e o uso da produção cinematográfica, inclusive ao comparar com o recorte defendido pelo filme *Greve da meia passagem*. Entender a proposta de composição de intriga feito pelo cineasta nos dá condição de perceber, nas diversas etapas da *mimesis* a sua inteligibilidade e competência de tradução do cenário de produção.

⁴⁷ Trecho retirado da entrevista exclusiva com o diretor dos filmes *Quem matou Elias Zí?* e *Bandeiras Verdes*, Murilo Santos, para este trabalho e que está na íntegra no apêndice desta pesquisa. Outros trechos da entrevista serão utilizados no decorrer da análise.

Outro aspecto importante é o *simbólico* que é a articulação e organização dessas experiências em uma técnica cinematográfica. Entendemos que a melhor maneira de o fazer é pelo roteiro ou mesmo uma proposta de linguagem cinematográfica.

Em *Periquito Sujo* a organização da narrativa está condicionada a leitura do *Poema Sujo* de Ferreira Gullar, uma introdução com a tela escura que casa com a narrativa de imagem turva. As imagens da cidade, das palafitas, do trem que corta a cidade, de monumentos da cidade são as experiências que o diretor da obra fílmica experimenta por meio da leitura do poema.

Como disse preferia um pré-roteiro. Mas sabia quais cenas fazer e os lugares e, principalmente como usar o texto. Gostávamos muito das imagens que conduzia situações e pessoas simples, por isso, pegávamos os detalhes de roupas estendidas, atividades comuns.

O filme é todo em narrativas em *off* e fragmentada nos trechos das obras com as imagens dos exilados sociais, principalmente das palafitas, que na época e ainda hoje são muito comuns na cidade. Adotei a narrativa em *off* para me aproximar do clima de tensão, refletir a saudade e angústia das imagens casadas com o poema. Por isso, começo com a fala das imagens turvas, também a cena escura e depois e feche de luz. (MOREIRA NETO, 2015)

O filme *Greve da meia passagem* que divide esse mesmo anseio por retratar uma cidade repleta de problemas sociais latentes e de luta pelas necessidades do povo. Assim, Euclides Moreira busca imagens *in loco* das manifestações no centro da capital, busca depoimentos dos grevistas e do governo. O filme traz uma proposta ficcional na introdução da obra, que simula um interrogatório de um dos manifestantes pelo governo como mostra a figura 1. Neste instante, é apropriado como trato simbólico de organização das experiências a metalinguagem, pois, o interrogatório é de um estudante que produzia um filme sobre a greve.

Figura 1 – Cena do interrogatório



Fonte: *Greve da meia passagem*, 1979.

Tentar reconstruir o momento de interrogatório foi para representar todos os estudantes e trabalhadores presos. Chamar atenção para a gravidade da situação. É um exercício de metalinguagem que representava o que produzíamos naquele momento. O Medeiros foi preso e ficou no quartel, por isso, a função era de reforçar o que passava as pessoas durante a prisão nos quartéis. Algo que me fascinava no documentário era a liberdade do roteiro, mas, sempre tinha um pré-roteiro com os assuntos que gostaria de abordar. Durante a gravação do filme, tudo era pensado no instante, pois, o clima de tensão era muito grande, tivemos alguns problemas técnicos que compensamos com uma câmera mais movimentada, e se não fosse isso, perderíamos toda aquela história. (MOREIRA NETO, 2015)

Alguns elementos são interessantes para perceber a construção dessa cena. Murilo Santos que sempre dividia e participava dos trabalhos e, inclusive, produziu a sequência final do filme quando os estudantes conseguiram a meia passagem e comemoravam o feito. Ao ser perguntado sobre sua participação em outros filmes Murilo Santos faz questão de lembrar da *Greve da meia passagem*:

Na Greve da meia passagem nós produzimos uma cena de introdução ficcional, simulando um interrogatório pela polícia. E eu fiz a voz do policial. Naquela época, os filmes que tratavam de temáticas policiais, os dubladores paulistas descendentes de italianos puxavam muito o 'r', e decide fazer o mesmo, quase aquele tom que se falava no rádio (SANTOS, 2015).

Paul Ricoeur afirma que neste segundo momento, o *simbólico* é antes de ser texto [filme], a mediação simbólica tem uma textura [roteiro]. Compreender um ritmo é situá-lo num ritual, este num culto e, gradativamente, no conjunto das convenções, das crenças e das instituições que formam a rede simbólica da cultura (RICOEUR, 2012 a, p. 102).

A organização simbólica das informações e experiências do cineasta para a produção de *Quem matou Elias Zí?* é resultado de um processo de pesquisa e conhecimento do cenário e personagens que ali viviam. O objetivo era mostrar com o filme o clima de violência e repressão que vivia o camponês no Maranhão. O recurso da animação foi uma estratégia usada para narrar de forma didática, pois, para o cineasta o objetivo dos seus filmes deveria ser sempre a informação, a vida de Elias Zí, líder camponês que foi assinado em uma emboscada a mando de grileiros.

Quando montei, optamos por uma animação feita estilo cordel que meu irmão desenhou e fez a trilha original. A ideia também era ser bem didático, pois, o filme era para ser exibido para os camponeses primeiramente, depois que surgiu a possibilidade de exibir em festivais. A arte do desenho era inspirada no olho frontal que sempre da a ideia de que o desenho enxerga o espectador. A animação também cumpriu um papel importante, pois, não tínhamos imagens do Elias, daí o desenho que representa ele foi inspirado em uma foto. (SANTOS, 2015).

O repente e o cordel foram estratégias simbólicas de aproximar as denúncias do público a quem se reportava o trabalho, o homem do campo. O filme *Bandeiras Verdes* também foi resultado de um processo muito parecido. Segundo Murilo Santos, durante as visitas a Santa Luzia do Tide, o objetivo não era fazer um filme e sim um texto de pesquisa de campo, mas, a sua experiência estruturante com o cinema o fez sempre registrar o material. A escolha foi por também ser muito didático, com a inserção de mapas, gráficos que eram exaustivamente explicativos sobre a condição de assentante, aquele que toma posse da terra desocupada e a distribui para outros lavradores. O nome *Bandeiras Verdes* faz referência a condição de desbravamento de terras. A organização de dez anos de entrevistas e imagens, segundo Murilo Santos, foi um exercício etnográfico de anotações e observação.

A estratégia do *off*, neste caso a narrativa em primeira pessoa foi algo para aproximar de um diário de campo, me fazer personagem também, mostrar que eu estive ali. As cartelas e mapas seguem essa proposta didática. Depois de alguns anos do trabalho de pesquisa feitos para descrever o processo de expansão de terras, voltei para fazer a entrevista com o Bala, mas ele já havia morrido e então entrevistei D. Rosa, na época mulher dele. Ela foi muito relutante, só decidiu dar a entrevista depois de três dias; senti que queria se preparar e que até existia um receio em função do novo marido, mas quando ela decidiu, pediu para que gravássemos com ela no local do túmulo do Bala. Na proposta de roteiro, esbocei uma forma que não se sentisse a falta da imagem do Bala quando D. Rosa dissesse que ele havia morrido, foi bem emocionante. Nesse trabalho no campo, a captação de imagem é essencial para mostrar as pessoas que não conhecem o que acontece de fato. (SANTOS, 2015).

É essa rede simbólica da cultura que marca e introduz o terceiro aspecto da *mimesis I*, a *temporalidade*. Este aspecto é tido por Ricoeur como transição para a *mimesis II*, pois a marcação da obra no tempo é o primeiro sinalizador da composição da intriga. “O estrito parentesco entre a motivação e a capacidade de mobilizar no presente a experiência herdada no passado” (RICOEUR, 2012a, p. 106).

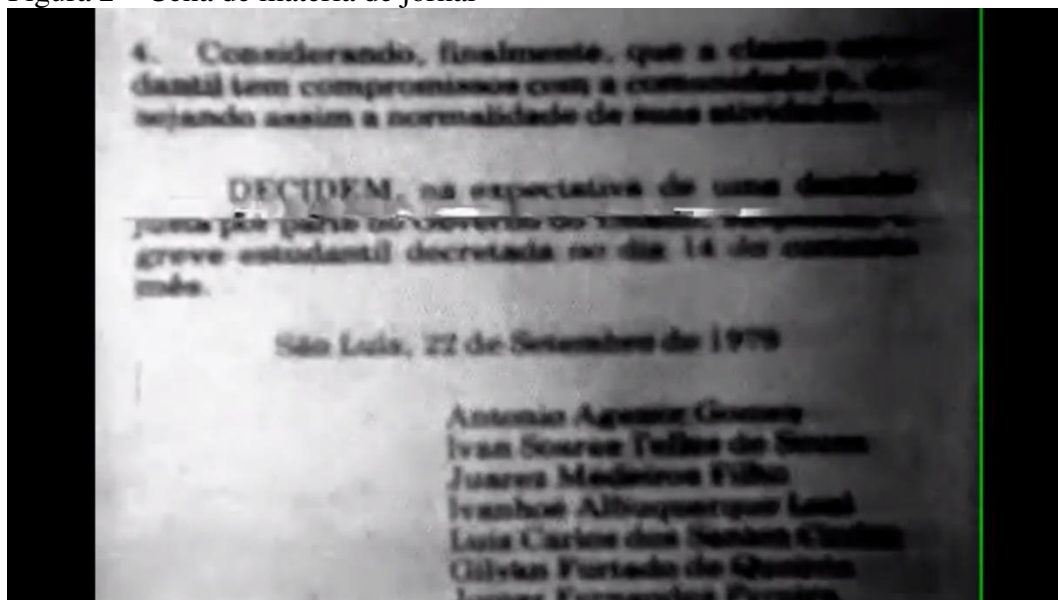
Tanto em *Periquito Sujo* e *Greve da meia passagem* (1979), a motivação em fazer os filmes, segundo Euclides Moreira:

Tanto o *Periquito Sujo* quanto a *Greve da meia passagem* foram frutos dessa necessidade de contestação. E por meio dela narrar a situação da cidade, mostrar as pessoas, revelar a cidade os seus conflitos as suas contradições (MOREIRA NETO, 2015).

Uma estratégia narrativa que marca essa condição de mobilização temporal é o uso, nos dois filmes de imagens dos jornais da época (ver Figura 2 e 3), como forma de

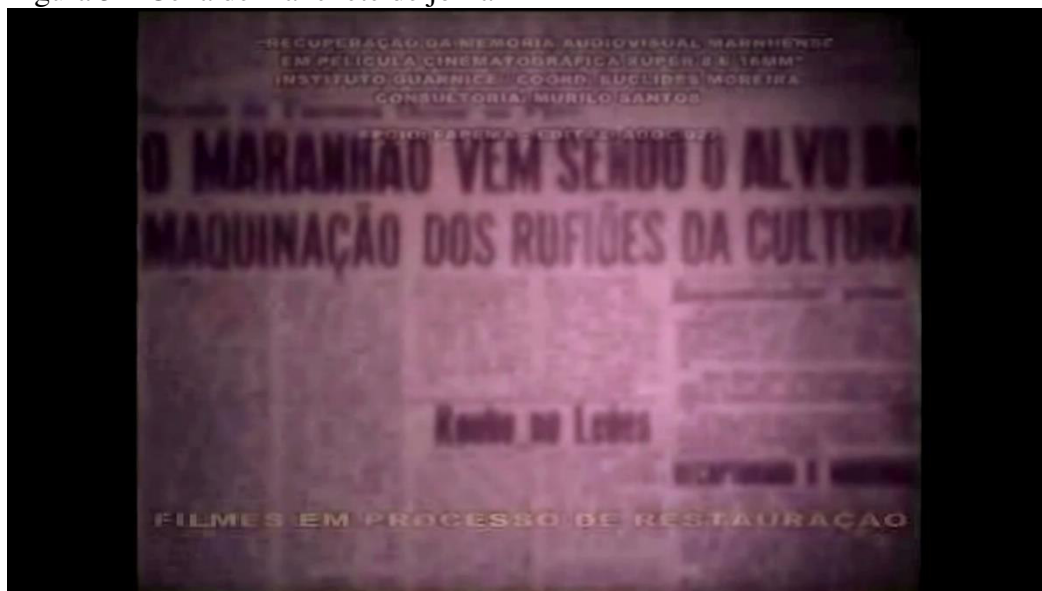
datar o tempo, o efeito conseguido, e por utilizar o conceito de registro jornalístico torna-se fonte, faz desse presente, presente-passado, pois, marca os contornos do acontecimento; presente-presente, mostra *in loco* as cenas dos fatos e presente-futuro, isso se reverte de um legado, do registro dos fatos encadeados como ensinamentos e sinais de comportamento social.

Figura 2 – Cena de matéria de jornal



Fonte: *Greve da meia passagem*, 1979.

Figura 3 – Cena de manchete de jornal



Fonte: *Periquito Sujo*, 1979.

Em *Quem matou Elias Zí?* (1986) a *temporalidade* da obra é marcada na morte do camponês, narrada pelo repentista. A cena da animação é construída em uma feira popular em que Elias Zí fazia compras e então vítima da emboscada. A temporalidade é

marcada por dois elementos, a presença do repentista na cena, ele deixa de ser *off*, e então é personagem, torna-se testemunha do fato, torna credível na narrativa e é justamente antes do assassinato que, com rimas ele narra o fato:

Entristecido o poema volta o vale da tortura
 Para rimar bala com acoite e retirante com amargura
 Desse modo camponês é jogado igual peão
 Pra rodar desesperado nos cercado do ladrão
 Tendo que comprar na feira tudo que plantou no chão
 Pois enquanto a justiça anda de vista vendada
 O latifúndio avança em sua ação encarniçada preparando outra cilada
 E dando prosseguimento a sua ação infernal
 O latifúndio não mede esforços em fazer mal
 Tendo em mira a liderança do organismo sindical
 A 21 de novembro no calendário se ler, no ano 82 arrepiá até dizer
 Que um líder sindical tá marcado pra morrer
 Triste manhã de domingo, sete horas desse dia
 No mercado municipal de feirantes de Santa Luzia (poema de Sabiá da Mata⁴⁸, *Quem matou Elias Zi?*, 1986)

Essa marcação registra a temporalidade referente a pré-figuração da obra (1982) o período de tempo da morte da personagem e a própria conclusão e exibição do filme em 1986.

Em *Bandeiras Verdes* (1988) a *temporalidade* é marcada por uma transição de narradores. A primeira é narração em *off*, em que o Domingos Bala explica o motivo da procura de novas terras, que ele chama de Bandeiras Verdes, em função da exploração do seu antigo patrão ou donatário:

Eu disse: mulher, sabe de uma coisa? Vamos embora, daqui nós já temos condição de ir embora! E ela disse: Pra onde é que nós vamos homem? Nós vamos embora pra onde disser que tem mata, no rumo do Pará, nós vamos embora pra lá que era Bandeira Verde e aí a gente vem sabendo desde Padre Cícero (Domingos Bala, *Bandeiras Verdes*, 1988)⁴⁹.

A fala do Domingo Bala registra a temporalidade da problemática da busca por terras tanto no sertão quanto nas terras da pré-amazônia ao fazer referência ao período da migração de cearenses na primeira metade do século XX. Na passagem do narrador, o cineasta assume a condição e define sua temporalidade na obra:

Foi a este tempo, nestas mesmas matas ainda espessas do Vale do Rio Caru, que vinha a conhecer Domingo Bala e sua família, corria o ano de 1979. Após três dias de barco tendo margeado a área indígena dos Guajajaras, mantive-me subindo o rio Caru e para além dos seus derradeiros povoados ganhei um de seus tributários, o turizinho e alcancei o lugar onde os Balas ergueram moradia (Murilo Santos, *Bandeiras Verdes*, 1988).

⁴⁸ O poema é narrado no filme *Quem matou Elias Zi?* de autoria do próprio poeta cedido a obra.

⁴⁹ Fala do Domingos Bala que compõe o filme *Bandeiras Verdes*.

3.3 *Mimesis II*

A passagem para *mimesis II* nos traz para o campo da análise a função mediadora da narrativa. O filme vai desempenhar por meio da intriga os elementos pré-figurados da *mimesis I* para o desempenho da recepção na *mimesis III*.

Esse dinamismo consiste no fato de que a intriga já exerce, em seu próprio campo textual, uma função de integração e, nesse sentido, de mediação, que lhe permite operar, mesmo fora desse campo, uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e, se me permitem dizer, a pós-compreensão da ordem da ação e de seus aspectos temporais (RICOEUR, 2012a, p. 114).

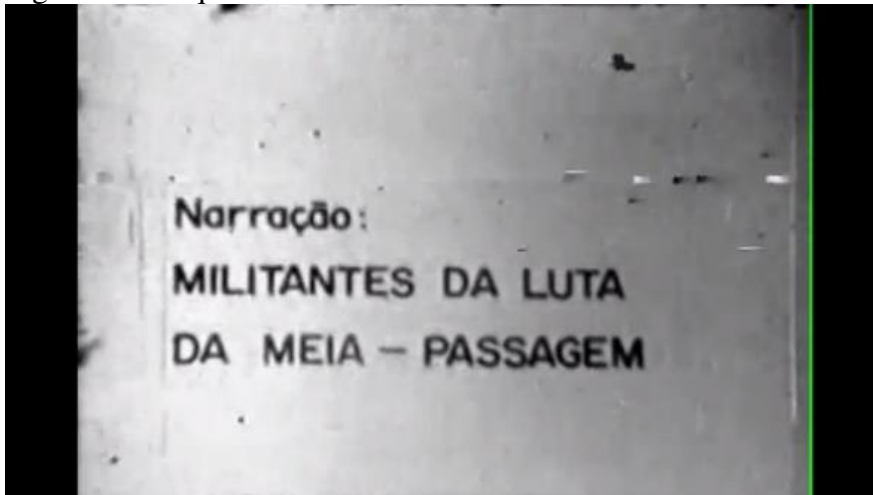
Destacaremos então três aspectos para desenvolver a análise desta função mediadora da *mimesis II*, que são: *fazer a mediação entre acontecimentos individuais em fatos históricos; fazer com que a intriga componha juntos fatores tão heterogêneos e os caracteres temporais próprios da intriga.*

Na obra *Periquito Sujo*, os acontecimentos individuais que se transformam em fatos históricos são as cenas da cidade, as crianças que brincam nas palafitas, dos vendedores ambulantes percorrendo as ruas da cidade. Algo na composição da obra é de caráter interpretativo do autor do filme que revela que ‘periquito sujo’ fora um apelido do poeta Ferreira Gullar na infância.

Desta forma, podemos depreender que toda intriga apesar de se construir numa perspectiva de denúncia, baseia-se na lembrança do poeta Ferreira Gullar. A força da composição das imagens ganha pelo enredo a combinação de memória coletiva, de desejo e frustração presente no poema. O poema é o que compõe os fatores heterogêneos das imagens.

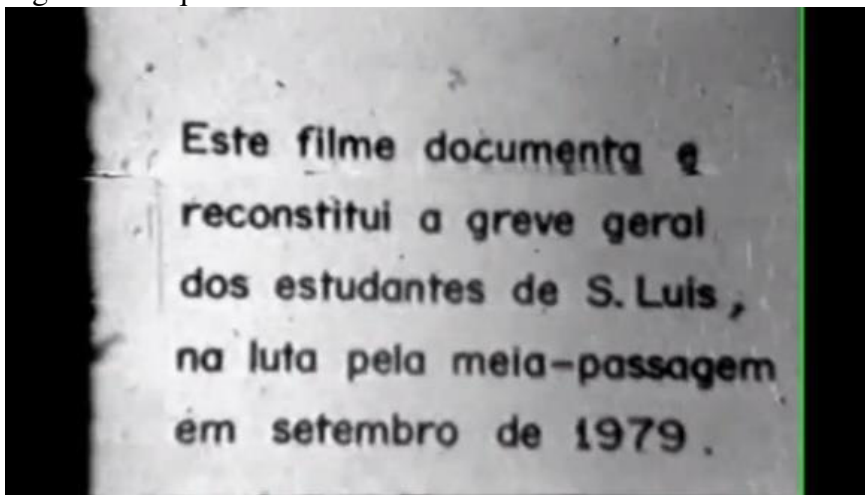
Na *Greve da meia passagem*, Euclides Moreira introduz uma cartela explicativa revelando que nas cenas seguintes a narração é dos estudantes e, em seguida, mais uma cartela que marca a data do movimento grevista (ver a passagem das três cenas nas figuras 4, 5 e 6). A imagem corta e vai direto para uma cena de multidão reunida em que todos gritam: ‘Queremos meia passagem! Queremos meia passagem! Queremos meia passagem!’ (*Greve da meia passagem*, 1979). Aí se define o acontecimento singular que, no decorrer da intriga se torna história.

Figuras 4 – Sequência inicial do filme.



Fonte: *Greve da meia passagem*, 1979).

Figura 5 - Sequência inicial do filme.



Fonte: *Greve da meia passagem*, 1979).

Figura 6 - Sequência inicial do filme.



Fonte: *Greve da meia passagem*, 1979).

Em *Quem matou Elias Zí?*, o acontecimento que sofre o processo de mediação para se tornar a base da composição da intriga é a morte de Elias Zí. Neste caso, o repente é a estratégia que faz essa mediação e permanece com mediador entre a sequência em animação até as imagens do velório do líder camponês. Essa mudança também acompanha a maneira de narrar e transformar o fato em história. A animação tem a única função de contar a história de vida de um camponês que luta por terra e foi assassinado, a partir da cena do velório, registro *in loco*, o repente começa a explicar o conflito e a apresentar os personagens: os assassinos, a famílias de Elias Zí e a dificuldade do homem do campo.

Em *Bandeiras Verdes*, o filme já inicia com uma cartela de texto destacando o evento que sofreria a mediação para se transforma em fato histórico:

Eu tomei entendimento de gente
na época que meu pai
deixou minha mãe.
Aí, eu fiquei como um ovo
sem ter quem chocar ...
Fiquei rapaz
aí, meu pai ajeitou uma moça
mode eu me casar.
Falou com o pai da moça
levaram pro pé do padre
e lá fizeram meu casamento.
Mas a mulher adoeceu até que
morreu.
Depois me casei novamente,
formei outra família.
Aí, vim me embora prá Vargem Grande.
Cheguei num terreno
de um homem muito rico:
Ele tem não sei quantas fazendas... (Domingos Bala, *Bandeiras Verdes*, 1988).

Murilo Santos apresenta a personagem Domingos Bala por meio de um registro em forma de versos, sinalizando que aquela ação da versificação da história é o processo mediador do fato.

Outro aspecto importante da análise da *mimesis II* é a *composição de fatores heterogêneos* por meio da intriga. Esse é um dos aspectos mais importante para a compreensão da obra, pois, se necessita utilizar, no nosso caso, de elementos singulares da composição cinematográfica.

Em *Periquito Sujo* (1979) o elemento fílmico com a função de fazer essa composição é o trem. O trem que corta a cidade, e passa pelo bairro da Camboa (onde morou na infância Ferreira Gullar) passa por todo o filme, mesmo quando não aparece e liga as várias imagens e a narração. O trem é apresentado em plano emblemático como

mostra a figura 7 e que, segundo Gustavo Mercado, em *O olhar do cineasta*, define da seguinte forma: “São eficazes para comunicar informações complexas, não verbais ou associativas. Nesses planos, o diretor assume os temas explorados no filme que são feitos por uma disposição cuidadosa dos elementos visuais dentro do quadro” (MERCADO, 2011, p. 108). O trem corta a tela em sentido diagonal da esquerda para direita de cima para baixo, no sentido comum da leitura convencional ocidental, não por acaso para que possamos fazer a leitura do cenário. Um plano bem usado na composição da narrativa é um plano subjetivo, de dentro do trem registrando as imagens da cidade. “O plano subjetivo é único em deixar o público vivenciar a ação como se fosse vista diretamente através dos olhos de um personagem” (2011, p. 83).

Euclides também justifica essa tomada quando explica da montagem do filme:

Foi também edição caseira [risos], usamos o trem que passava pela Camboa e fiz duas tomadas uma fora e outra de dentro dando o sentido subjetivo. E o plano subjetivo me deu essa condição, pois, eu me sentia parte desta imagem para aproximar ao máximo o espectador do sentimento narrado pelo poema. Comparando com a *Ilha Rebelde*, tive alguns problemas técnicos, então eu fazia movimentos muito rápidos, diferente de *Periquito sujo* em que preparei cada corte e tomada. O trem na época cortava toda a cidade e estava presente no poema e quando se falava do menino, era o próprio Ferreira Gullar. (MOREIRA NETO, 2015).

Figura 7 – Cena do trem passando pelo bairro da Camboa, em São Luís.



Fonte: *Periquito sujo*, 1979.

Em *Greve da meia passagem* a composição dos elementos pela intriga, diferente de *Periquito Sujo*, é o tom de reportagem que o diretor trabalha. A câmera é muito mais

frenética abusa de planos médios e gerais, intercalando momentos em que o depoente narra o que está sendo mostrado no plano (ver figuras 8, 9 e 10). Gustavo Mercado aplica um conceito de plano que cabe na exemplificação que é o Plano Geral Médio. “O tamanho de um plano geral médio é ideal para estabelecer a dinâmica de um relacionamento entre os personagens de acordo com a maneira como são posicionados” (MERCADO, 2011, p. 53). Este enquadramento facilitava mediar a figura do entrevistado com o cenário de tumulto à volta. Outro elemento interessante que funciona na composição da intriga é o registro da presença do diretor em algumas passagens. Euclides Moreira explica que em muitos casos tinha que filmar e gravar com o microfone ao mesmo tempo.

Meu perfil, ainda como estudante de comunicação era de repórter. Assim, fui para gravar as cenas da Greve da Meia Passagem; me posicionei como repórter e então gravamos. Boa parte do material que gravamos se perdeu. Parte dele com Raimundo Medeiros que foi preso e os filmes destruídos, os meus só restaram porque os guardava logo depois de filmar. Em algumas entrevistas eu gravei com câmera e o microfone na mão, em outras pedia para alguém na multidão me auxiliar e eu dizia quais perguntas fazer. Tentávamos dar espaço para os estudantes se expressarem. Durante a gravação das reuniões, o objetivo era registrar tudo, como se o espectador estivesse ali (MOREIRA NETO, 2015)

Figuras 8 – Sequência de variação de planos e presença do diretor.



Fonte: *Greve da meia passagem*, 1979.

Figura 9 - Sequência de variação de planos e presença do diretor.



Fonte: *Greve da meia passagem*, 1979.

Figura 10 - Sequência de variação de planos e presença do diretor.



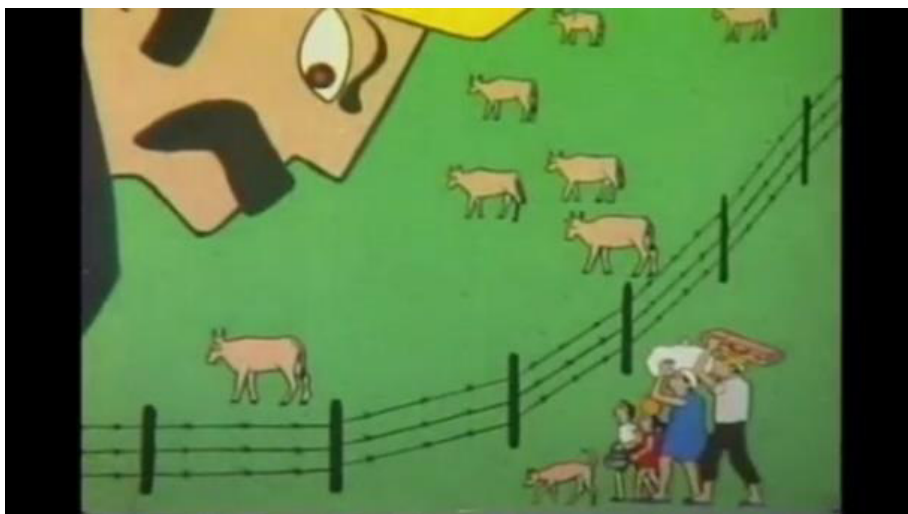
Fonte: *Greve da meia passagem*, 1979.

A composição da intriga em *Quem matou Elias Zí?*, aproveita de diversos fatores heterogêneos: animação, repente, traços da literatura de cordel, mas é no registro do depoimentos dos familiares que a intriga cerca os fatores que a compõe. Tanto na animação quanto no registro *in loco* do velório de Elias Zí e os depoimentos os planos de grupo, derivados de planos médios e planos gerais compõe quase todo o enquadramento do filme (ver figuras 11, 12 e 13). Esse quadro permite que maior quantidade informação

esteja presente na cena, inclusive os sujeitos. “O arranjo dos personagens em um plano de grupo pode transmitir informações sobre a dinâmica de um relacionamento entre os personagens e seu ambiente” (MERCADO, 2011, p. 95). Nestas condições, o plano permite evidenciar uma linguagem corporal comum, entre os sujeitos, e o agrupamento pode registrar a dinâmica forte de relacionamento dos sujeitos enquadrados com o ambiente, no caso da mulher de Elias que está junto dos filhos e netos ao lamentar a perda do marido ou mesmo na composição do quadro do velório em que todos possuem o mesmo foco de atenção que é o corpo de Elias.

O repente e a linguagem do cordel são elementos que funcionam pela relação que possui com a característica do sertanejo, reforçado durante o repente. O repentista que aparece como personagem na animação se torna testemunho da morte, por isso, capaz de detalhar e narrar os fatos, por isso, ele se torna o narrador da história (ver figura 14).

Figuras 11 – Animação.



Fonte: *Quem matou Elias Zí*, 1986.

Figura 12 – Plano Geral.



Fonte: *Quem matou Elias Zí*, 1986.

Figura 13 – Plano Médio.



Fonte: *Quem matou Elias Zí*, 1986.

Figura 14 – Presença do repentista



fonte: *Quem matou Elias Zí*, 1986.

No que se refere ao modelo de documentário adotado é bem diverso. Com base na linha conceitual de Nicholls pelo menos quatro são perceptíveis na composição da intriga. O primeiro é o modelo poético: principalmente porque enfatiza associações visuais como é o caso da animação, rítmicas no caso do repente e cordel. Esse modo é muito próximo do cinema experimental, pessoal e de vanguarda. (NICHOLLS, 2005, p. 62). Este modelo também é muito presente em *Bandeiras Verdes* considerando que em vários trechos dos filmes a narrativa é contada em versos e a própria narração do Domingos Bala tem um tom rítmico versificado, como prova a cartela de abertura apresentada em versos.

O modo observativo também é presente em *Quem matou Elias Zí?*, pois, enfatiza o envolvimento direto no cotidiano das pessoas. Neste caso, a câmera é mais um dos muitos que compareceram ao velório e registra até o fim a última pá de areia. Em *Bandeiras Verdes* esse registro do cotidiano é muito forte nos planos detalhes das casas, dos utensílios domésticos e em planos gerais fixos que registram o cotidiano no ambiente (ver fotos 15 e 16).

Figuras 15 – Plano detalhe.



Fonte: *Bandeiras Verdes*, 1988.

Figuras 16 – Plano detalhe.



Fonte: *Bandeiras Verdes*, 1988.

O modo reflexivo é também muito presente nas obras do Murilo Santos, muito em função dele mesmo assumir o caráter didático de seus trabalhos. “Chama atenção para as hipóteses e convenções que rege o cinema documentário. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme” (NICHOLLS, 2005, p. 63).

Bandeiras Verdes na construção imagética da intriga contribui com muitos planos abertos, de ambientação. O cineasta Murilo Santos é cuidadoso em registrar o espaço da natureza e sempre que esse quadro de ambientação é sugerido nunca é ocupado por muitas pessoas, pois, o ambiente é valorizado (ver figura 17). “A composição de um plano de

ambientação deve transmitir algo sobre o local que comunica um tom específico, relacionamento com um personagem ou uma associação temática segundo a personagem” (2005, p. 77). No único enquadramento para registrar o depoimento de D. Rosa, na época mulher Domingos Bala, é um plano médio que varia para americano, mas, sem deixar de registrar a mata (ver figura 18).

Figura 17 – Planos de ambientação.



Fonte: *Bandeiras verdes*, 1988.

Figura 18 – Plano médio.



Fonte: *Bandeiras verdes*, 1988.

Um elemento interessante que compõe a narrativa é o uso de cartelas explicativas sobre o movimento de migração. Essas cartelas reforçam o tom do narrador em didatizar as informações para o público. O tom do narrador é típico da observação, frases cortadas, espaços de tempo longos como se fosse a fala de um caderno de anotações (ver figura 19).

Figura 19 – Cartela explicativa



Fonte: *Bandeiras verdes*, 1988.

Por último, *a construção de caracteres temporais próprios*. Paul Ricoeur destaca esse elemento que acompanha uma história é avançar em meio a contingências e peripécias sob a conclusão de uma expectativa que encontra sua satisfação na conclusão. Estabelecemos como critério, o elemento da narração em *off*, associada as composições gráficas, recurso capaz de dar a história uma solução poética, pois, é o tempo narrativo que faz mediação entre o aspecto episódico e o aspecto configurante (RICOEUR, 2012a, p.117).

Em *Periquito Sujo*, a narração logo no início do filme é em primeira pessoa e fala diretamente da obra *Poema Sujo* (1976) na condição do poeta ao apresentar os motivos da obra: “*Poema sujo* foi escrito em Buenos Aires onde me sentia um estrangeiro, sem nenhuma ligação com o meio em que vivia, precisava recriar algo meu da minha terra, da minha infância, reavivar as minhas lembranças” (*Periquito Sujo*, 1979)⁵⁰.

⁵⁰ A citação é parte da narração feita no início do filme *Periquito Sujo*.

Essa construção, remete ao que Bill Nichols observa quando o cineasta assume um personagem individual, diretamente ou usando um substituto. A primeira pessoa marca essa categoria temporal própria a definição de filme na categoria experimental, aproxima o espectador de um diário, neste caso, um poema. Para Nicholls o que ganha expressão é o ponto de vista pessoal e a visão singular do cineasta. “O que faz disso um documentário é que essa expressividade continua ligada às representações sobre o mundo social e histórico dirigido as pessoas” (NICHOLLS, 2005, p. 41).

Durante o desenrolar do filme algumas cenas são bem características como a imagem do rosto do Ferreira Gullar seguidas por manchetes de jornais denunciando abuso e descaso com a cultura, neste instante o diretor pontua mais uma característica desse caráter temporal próprio que agrega o significado de alerta, de chamamento. Nos títulos dos jornais leia-se: “O Maranhão vem sendo o alvo da maquinação dos rufiões da cultura”; “Manifestação Popular no teatro”; “Manifestação estudantil no teatro”, e com imagens que se sucedem de ruas lotadas de pessoas pedindo melhores condições de vida, anistia e democracia. Esta sequência sinaliza o que o podemos definir como *caracteres temporais próprios*, pois, são com eles que Euclides Moreira dá continuidade à temática de revolta popular, conscientização por meio da luta.

Em *Greve da meia passagem*, a narração se desenvolve em dois momentos, o primeiro da ficção e o segundo dos depoimentos que seguem na composição da intriga. A escuridão que dura parte do interrogatório, faz referência ao período ‘nebuloso’ da época, o mesmo que se refere a “turvo, turvo, turvo”⁵¹ em *Periquito Sujo*. O diálogo aqui na íntegra.

Policial: Trabalhas?

Estudante: Sim.

Policial: Onde?

Estudante: Em repartição pública.

Policial: Então porque és contra o governo?

Estudante: Eu nunca disse isso.

Policial: Então porquê querias fazer esse filme? Para fazer um trabalho de bairro para mostrar que a polícia é má? Quer bater em estudante? Comete violência? Eu sei ... vocês querem é educar o povo contra a instituição que zela pela segurança social. Olha rapaz! Eu estou deveras decepcionado com você, és um traidor. E você não é exceção, igual a você tem muitos infiltrados nas repartições públicas tentando derrubar o governo, mas não vão conseguir não, nós estamos muito atentos e vamos convencer um a um a gostar do governo. E me diz uma coisa? Quem é o teu líder? Vamos rapaz, quem é o teu líder?

Estudante: É o José Raimundo.

Policial: José Raimundo?! Eu nunca ouvi falar dele, portanto, deve ser um cara bastante esperto que bota vocês para trabalhar e não aparece. E o que ele é?

Estudante: Presidente do diretório da escola de engenharia

Policial: Quem fez as pichações?

Estudante: Eu não sei, eu não vi.

Policial: E qual a relação do diretório e esse filme? E o que fazia o outro rapaz que estava com você?

⁵¹ Fala *off* inicial do filme retirada do *Poema Sujo*.

Estudante: Ele apenas me acompanhava.

Policial: Então você estava ensinando o outro a lutar. Ensinando os lances de uma greve. E qual o teu interesse quando filmava o quartel de polícia?

Estudante: Eu esperava a soltura dos estudantes presos aqui.

Policial: Sabes o que eu penso rapaz? Que você estava registrando o grau de mobilização da polícia, então vocês estão trabalhando para alguém muito interessado em conhecer os esquemas do quartel da polícia. E qual o nome que queria dar a esse filme?

Estudante: Meia passagem.

Policial: Ótimo. Bravo. Legal. Que nome mais genial, não podia ser melhor. Sabe rapaz ... você é bastante inteligente, mas, agora está preso viu e estou com muito nojo de ti, mas cedo ou mais tarde você ia cair aqui nas mãos da lei e tu tiveste o azar de cair nas minhas mãos. Como é que tu queres a meia passagem. De que forma?

Estudante: Ora é muito simples. Aumenta o preço atual das passagens e cobra meia para os estudantes

Policial: Mas assim a outra parte da meia passagem ia sair do povo mais pobre? Não foi assim que teus líderes disseram ao governador após a reunião que tiveram... você concorda totalmente com eles, não é?

Estudante: Eu não sei o que eles disseram ao governador como também não sei o que o governador disse a eles. Eu estou dizendo o que eu penso.

Policial: Não seja inocente rapaz! Assim não está pregando a doutrina que te ensinaram. Você está divergindo do grupão. O que está acontecendo contigo rapaz? Está com medo? É muito cedo para ter medo, agora que começamos. Eu estou é com muita pena de ti. Os caras te botam para trabalhar e ficam escondidos. Que tal te arranjar um hotel joia que tenha almoço e tudo mais? (MOREIRA NETO, *Greve da meia passagem*, 1979)

A transcrição desta sequência pontua bem a marcação temporal na *mimesis II*, pois, durante a narrativa com as cenas de um estudante sendo levado por dois policiais, a marcação da Rua da Palma, mostra como se o evento recriado estivesse ocorrido depois dos conflitos, próximo ao final dos confrontos entre estudantes e polícia. Em seguida, as cenas começam claramente contando o primeiro ato de reunião dos estudantes, inclusive com falas dos depoentes. Após a sequência de ficção assume a dimensão cronológica o que permite que a narração se estabeleça em episódios, transforma o tempo narrativo em representação linear. No entanto, toda a intriga se estabelece, não cronológica, mas dá conta de transformar os eventos em história.

No que se refere a narração em *off*, elemento marcante na composição temporal da intriga, está condicionada a dois momentos que Bill Nicholls define como *Falar de e Eu falo – ou nós falamos – de nós para você*.

Essa articulação primeira oferece um tom quase jornalístico a apresentação feita pelo cineasta ao pautar cronologicamente as datas de início das manifestações durante o *off*.

Toda essa repressão policial começou com a repressão popular verificada na noite de 17 de setembro de 1979, quando mais de dez mil estudantes seguiram em passeata ao Palácio do Governo para reivindicar o benefício da meia passagem que há mais dez anos estava sendo concedida aos estudantes maranhenses (MOREIRA NETO, *Greve da meia passagem*, 1979).

Segundo os argumentos de Bill Nicholls essa construção introdutória de narração feita pelo cineasta empresta um ar de importância cívica a este trabalho. Ao seguir as imagens, o cineasta utiliza das imagens em sequência para pôr a voz dos depoentes na composição da narrativa e, toma emprestado o conceito de *Eu falo – ou nós falamos – de nós para você*. “Essa formulação desloca o cineasta da posição em que estava separado daqueles a quem representa para uma posição de unidade com estes últimos” (NICHOLLS, 2005, p. 45). Essa construção de unidade se fortalece principalmente, porque o cineasta aparece na ocasião das entrevistas, aproximando a estrutura de um modo participativo.

Ao final para assegurar a cronologia da história é retomada novamente o artifício de usar de manchetes de jornais. Segue então fotos tiradas em jornais do momento de perseguição e conflito com estudantes e títulos com: ‘Entidades denunciam prisões arbitrárias’ e como caráter finalístico o trecho de uma matéria com destaque centralizado para a data da decisão sobre o fim da greve e adesão a meia passagem, 22 de setembro de 1979, assim marca-se a temporalidade cronológica própria, feita na narração que datou o início dos movimentos.

A *construção de caracteres temporais próprios* em *Quem matou Elias Zi?*, também se sustenta pela narrativa conduzida pelo repente. Cercando pelo operador definido por Nicholls em que o narrador condiciona a figura do Elias Zi ao pronome ‘Ele’. “O eu que fala não é idêntico àquele de quem ele fala” (NICHOLLS, 2005, p. 42). Essa definição ajuda a caracterizar essa temporalidade própria, pois, parecem estar distantes como ilustrações, manifestações que ocorreram em outro ambiente. Essa temporalidade rompe com a passagem da imagem ficção para a imagem real, o rompimento é o choque de realidade.

Detalhe importante da obra fílmica em questão é que no momento de registrar a fala do filho de Elias Zi a característica de legado e continuidade é marcante: “A luta agente vive continuando. Hoje sou delegado sindical também do povoado. A mesma perseguição que tinha com ele, ainda tem agora. É um dever continuar lutando” (Filho de Elias Zi, *Quem matou Elias Zi?*, 1986). A condição que marca um ciclo de luta, em que Elias Zi é um dos episódios comprova quando o repente termina com os dizeres: ‘Essa é a história do Maranhão’” (Filho de Elias Zi, *Quem matou Elias Zi?*, 1986).

Em *Bandeiras Verdes* a *temporalidade própria* é percebida na condição da narrativa em *off* do cineasta que se posiciona como agente ativo da intriga ao se pôr em primeira pessoa. Essa estratégia é o que aproxima a temporalidade da obra em ter sido

construída ao longo de aproximadamente dez anos, é um tom de diário de bordo, típico dos filmes etnográficos.

A montagem também definiu uma marca temporal bem diferenciada. Um dos narradores é o Domingos Bala que só aparece em imagens, mas não em registros de depoimentos. Os depoimentos que fazem parte da intriga são de um dos seus amigos e, da ex-mulher. Somente no final, depois de contar toda a experiência de vida que passou deste que chegou no local é que Dona Rosa revela que Domingos Bala está morto. É no final do filme que a não-cronologia da intriga se revela, podemos termina que a cronologia só existe no relato de diário de bordo do cineasta que termina quando começa a fala de Dona Rosa. O próprio Murilo Santos revela que depois de tantos anos indo a região, decidiu voltar somente para gravar os depoimentos, foi quando descobriu que Bala havia morrido e então decidiu falar com a viúva e vizinhos.

Algo bem característico que marca as duas obras aqui apresentadas é a atemporalidade. Essa característica está muito associada ao fato de que o objetivo das obras eram o didatismo, a aplicação como instrumento mobilizador a causa, por isso, até hoje ele é exibido como veremos na *mímesis III*.

Para fechar ao arco mimético analisaremos as obras fílmicas com base na terceira etapa, de maneira a enfatizar a condição de recepção e repercussão destas obras. Para reforçar esse entendimento e a utilização nas obras fílmicas nos baseamos na prerrogativa de Ricoeur que é o ato de ler [exibir/assistir] que se junta à configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser acompanhada (RICOEUR, 2012a, p.131).

3.4 *Mímesis III*

A *mímesis III* tem a capacidade de modelizar a experiência dos sujeitos e esta condição é importante, pois, desde o começo defendemos que a experiência é cíclica e retroalimenta, no caso da produção que compreende as Jornadas, a produção fílmica. Adotamos como sugestão, citada pelo próprio Ricoeur, dois conceitos o da *esquematização e tradicionalismo*. Consideremos, portanto, que “o ato de leitura é assim o operador que une a *mímesis III* a *mímesis II*. É o último vetor da refiguração do mundo da ação sob o signo da intriga” (RICOEUR, 2012 a, p. 132).

O ano de 1979 foi o ano de produção e lançamento das obras de Euclides Moreira: *Periquito Sujo* e *Greve da meia passagem*. As duas obras compartilham, na sua maioria, do mesmo cenário de pré-configuração (*mímesis I*), mas a recepção se deu de forma

diferenciada. Com base no conceito de esquematismo que é a maneira que o autor da obra constrói sua história e define um estilo e esse estilo se constitui numa tradição de produção que se reinventa nos mais diversos contextos, inclusive influenciando produções de outros autores. De maneira geral, decupamos a cada obra no sentido de apresentar um esquema de suas produções e defender que a partir do conjunto de obras gerou-se uma tradição cinematográfica.

Esse esquematismo, por sua vez, constitui-se numa história que tem todas as características de uma tradição. Entendamos, por isso, não a transmissão inerte de um depósito já morto, mas a transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criativos do fazer poético. Assim, entendida, a tradicionalidade acrescenta um novo aspecto à relação entre intriga e tempo, enriquecendo-a (RICOEUR, 2012a, p. 119).

Os filmes *Periquito Sujo* e *Greve de meia passagem* (1979) estabeleceram na época um conceito de experiência cinematográfica que consistia na liberdade expressão, do registro de imagens do cotidiano, entre outros. A característica doméstica da máquina Super-8mm e praticidade da 16m contribuiu para o conjunto cinematográfico maranhense. Muitos autores definiam suas temáticas diversificada de gênero e linguagem, mas na sua maioria, registravam situações do cotidiano e de representação social. Nossos objetos, polarizaram o estilo de produção cinematográfica uma com o caráter mais urbano, experimental e outro mais antropológico e com muito apelo social.

A *Greve da meia passagem* antes da exibição na Jornada teve seu primeiro contato com o público durante exibição no salão paroquial da Igreja São João, no centro de São Luís, para militantes engajados na greve.

A primeira exibição foi no salão paroquial da Igreja de São João, em 1979, para os militantes da greve. Nunca recebi tantos aplausos, tive que reprisar mais duas ou três vezes; foi um aplauso tão demorado. Após a noite de exibição todos vieram agradecer pela ajuda na conquista da meia passagem. Daí me dei conta de como o registro pela imagem também pode modificar a sociedade e a forma de ver o mundo, de refletir sua condição. (MOREIRA NETO, 2015).

Quando Euclides Moreira admite o poder de representação social do cinema, também alimenta o que virou a alcunha de São Luís por muito anos, Ilha Rebelde, que com o passar dos anos e outras obras com perfis contestadores ganhou ares tradicionais. E ele também explica este processo:

Estávamos no período de pressão, exílio, algumas anistias e no discurso depois da greve as pessoas diziam que São Luís não era mais a ilha do amor era a ilha rebelde. Esse discurso foi reproduzido muito, principalmente em campanhas políticas e pelos grupos sociais. Por isso, que acredito que o cinema tem a

capacidade de alimentar seu duplo, que é o público. O filme deve ser sempre uma extensão cinematográfica de quem produz como de quem assiste, pois, ambos na maioria do tempo ocupam o mesmo lugar. (MOREIRA NETO, 2015).

Durante a Jornada, a exibição, no ano seguinte, ajudou a reforçar a condição mimética de Ilha rebelde. “Foi boa. Exibimos no ano seguinte, em 1980, recebemos premiações, e além disso ganhamos prêmios em outros festivais com o de gramado por exemplo” (MOREIRA NETO, 2015).

Esse operador mimético que conduz a leitura da obra também foi significativa em *Periquito Sujo*. Não por acaso aborda elementos muito próximos de relevância cultural. A classificação como experimental ajudou a ampliar as possibilidades de tessitura da intriga.

Primeiro que o Ferreira Gullar gostou muito; na jornada daquele ano foi muito bem recebido, e foi bom porque foi classificado com experimental e, eu gostei, porque durante todo o trabalho foi um exercício de experimentação. Além disso, o filme foi muito usado em seminário sobre literatura e cinema, entre outras temáticas (MOREIRA NETO, 2015).

Tanto em *Quem matou Elias Zí?*, quanto em *Bandeiras verdes* a proposta esquemática que condiciona a maneira de ler do espectador se constrói com base na observação, na linha dos documentários etnográficos em que a ação narrativa é quase um diário de campo, e neste diário tem as informações necessárias para compreender a intriga. Com muita influência do Cinema Verdade em que ou pela narração ou pela presença física o diretor se apresenta na história.

Com esta característica, os dois filmes ganharam as premiações máximas nas edições em que concorreram da Jornada maranhense de cinema. Mas, também levou premiações importantes em outros festivais espalhados pelo país. Muito além das premiações Murilo Santos lembra que a exibição das obras nas comunidades em que foram registrados foi a recepção mais gratificante. “O Bandeiras Verdes ganhou pelo menos cinco premiações em Brasília, ganhamos também na época na Jornada. Quem matou Elias Zí? Também foi muito bem recebido, exibimos primeiro na comunidade e foi um momento em que todos reconheceram a figura do Elias Zí na animação” (SANTOS, 2015).

A proposta de composição da intriga por fatores heterogêneos específica dessas duas obras permitiu que no desenvolvimento da cinematografia local, a temática ligada a terra e conflitos agrários fosse destaque. Adotar essa linguagem documental etnográfica é assumir, como explica Jorge Furtado em *O cinema do real*:

Há um cineasta que também é antropólogo, David MacDougall, que escreveu um livro sobre documentários. Ele diz algo assim: Na verdade, mesmo no filme etnográfico ele não filma o real, ele filma um encontro entre o cineasta e o mundo. O documentário é isso: o encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferentes e intermediados por uma câmera que lhe dá um poder e esse jogo é fascinante (2014, p. 174).

O que o autor chama de ‘jogo’ traduzimos por esquema, por modo de costurar a intriga e apresentar a ação narrativa. O que reverte isso em uma tradição está antes e depois das obras. Pois, a proposta etnográfica da narrativa influencia o cineasta, mas, ganha outros contornos o que reflete a condição mimética de ciclo. Murilo Santos reforça a importância de sua obra como legado:

Até hoje os filmes são discutidos e usados em palestras e treinamentos para ação educativa no campo. Essa é uma perspectiva que eu acredito que a obra deve ter, um prolongamento de sua mensagem no tempo, discutido e lembrado. No que se refere a linguagem eu nunca seguir nenhuma tendência de Glauber Rocha ou outro ligado ao cinema direto, nem ninguém do super-8. Nunca nos reunimos para definir que a partir daquele instante faríamos filmes daquela forma. Mas é relevante a influência que o momento nos fez aproximar dessa produção contestadora próxima ao cinema direto. Minha linha era mais antropológica, próximos dos franceses (SANTOS, 2015).

O tradicionalismo característico da *mimesis III* que leva em consideração a interação entre a construção da obra e a experimentação do público atende uma demanda cada vez maior de revelar novos cenários pelo Brasil, inclusive os ligados a pré-amazônia.

Michael Rabiger (2014) em uma de suas palestras proferida a alunos de cinema sobre o fazer documentarista sinaliza muito do que tentamos aqui depreender dessa condição do espectador diante de uma ação narrativa composta por uma intriga de objetivo específico.

É preciso estar todo o tempo reformulando a premissa do filme enquanto estão realizando. Quer vocês estejam ajudando alguém, ou criticando um trabalho, tem de continuar se perguntando *sobre o que eles estão realmente tratando?* Para o seu próprio filme, vocês têm de continuar se perguntando, *o que realmente estou tentando fazer aqui? Como estou tentando atuar sobre o meu público?* (RABIGER, 2014, p. 71).

Este ponto de reflexão levantado é o que sustenta a proposta de nossa análise, mas especificamente aos filmes *Bandeiras Verdes* que narra a saga de uma família de camponeses em desbravar a mata, por sobrevivência, e enfrenta, além das dificuldades naturais a própria condição humana de opressão e exploração; quando assistimos *Quem matou Elias Zi?* e nos deparamos, mais uma vez, com o fim trágico do camponês que luta pela liberdade da terra, luta – como ressalta o repente -, contra a justiça, os políticos e o

dinheiro, é fundamental que o objetivo final desta proposta cinematográfica é mais que participativa, que intervém na realidade não no sentido de mudá-la, mas, principalmente de compartilhar da experiência com o seu público.

3.5 Identidade cinematográfica

No capítulo anterior, organizamos todo a base metodológica sob os estudos da *tríplice mimesis* de Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*. Nos apropriamos de um conceito, por ele apenas apresentado no Tomo III da obra, de *identidade narrativa* e, ainda assim, nos detivemos a explicar com o auxílio de comentadores a construção de entendimento e aplicabilidade. Por isso, neste instante do texto, faremos uso do conceito de identidade narrativa como forma de cercar a análise mimética feita das obras até agora. O objetivo disto é perceber que a ação narrada, neste caso a intriga, é um produto da linguagem ancorada na realidade, e que na sua tessitura produz a identidade narrativa.

Construído ao longo de nosso percurso mimético de nossa investigação sobre a refiguração do tempo pela narrativa nas obras analisadas definimos uma identidade narrativa não presa a um indivíduo, mas de um grupo.

Não trataremos das minúcias e múltiplos caminhos de abordagem apresentados por Ricoeur e que faz parte do corpus deste trabalho; a partir de agora então o nosso caminho é por meio da construção da intriga das obras, identificar as ações narradas e por meio destas, a condição de identidade narrativa. Para o estudioso David Pellauer, a ação narrada é fundamental para dar sentido as identidades narrativas. “É o fato de que as ações narradas se referem a algo realizado, com lugar determinado a função na história, que abre a porta para a ideia de identidade narrativa” (PELLAUER, 2013, p. 74).

Em *Periquito Sujo*, Euclides Moreira não narra apenas os fatos da experiência e da memória de exílio do poeta Ferreira Gullar por meio da apropriação do *Poema Sujo*. Ele recompõe a identidade com base na ação narrativa de emprestar ao poema elementos visuais, especialmente os ligados à infância. O próprio autor do filme nos revela que a figura do trem, no filme, é o jovem Ferreira Gullar transitando pela cidade. “O trem na época cortava toda a cidade e estava presente no poema e quando se falava do menino, era o próprio Ferreira Gullar” (MOREIRA NETO, 2015).

Vale destacar que a condição e resgate de memória se atualiza na disposição das ações narradas e a identidade que se produziu no ato de narrar, de compor a narração das memórias da infância constitui-se na mistura de certa fidelidade e ficção. A presença de

alguns comentários e até a inserção de outro poema, como foi *O Homem nu*, também de Ferreira Gullar, na narração dos acontecimentos é um procedimento que contribui para a construção dessa identidade narrativa, além da narração e da escolha específica dos acontecimentos, isto é, daquilo que Ricoeur chama de “mise en intrigue”, que poderíamos assumir como “pôr em intriga” ou como estamos definimos a “construção da intriga”, aquele procedimento de organização, de busca de completude, de estabelecimento de uma lógica interna à narrativa.

A fala em *off* da introdução do filme apresentando a sequência como características próprias, mas, durante a sequência a diversidade de imagens demonstra o compartilhamento desta experiência e traduz a condição concordante e discordante da intriga que alimenta a identidade narrativa. A primeira pessoa também marca a temporalidade da ação narrada ela corre no tempo e se estende por certa duração, sendo assim, seu significado dependente de suas consequências, que podem incluir efeitos esperados e inesperados (PELLAEUR, 2013, p. 76).

Ainda nos primeiros minutos do filme, narra-se:

turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro
menos menos
menos que escuro
menos que mole e duro menos que fosso e muro: [menos que furo
escuro]
mais que escuro:
claro
como água? Como pluma? Claro mais que claro claro: coisa alguma
e tudo
(ou quase)
um bicho que o universo fabrica e vem
sonhando [desde as entranhas... (MOREIRA NETO, *Periquito Sujo*,
1979)⁵²

O filme mantém a tela escura, demonstra a dificuldade da personagem revelar as emoções, e em seguida abre-se uma fresta de luz mostrando que a partir dali o filme começa a se revelar, transformar em linguagem fílmica a experiência armazenada como sentimentos, emoções e recordações, é o que definimos como intriga.

Em outro texto ele faz um forte resgate a infância com imagens diversas da cidade, das carcaças de um veículo, as ruas da cidade, prédios do centro histórico, pessoas que caminham presas ao cotidiano.

⁵² Esta referência da narrativa é extraída pelo diretor do filme diretamente do *Poema Sujo*.

Meu corpo nascido numa porta e janela na rua dos prazeres, ao lado de uma padaria
 Sou do signo de virgens
 Fui da bala do 24° BC na Revolução de 30
 ...
 Onde anda você Maria Lúcia?
 Esmagado, maninho, Raimundinho. Onde andam vocês?
 Adir, Dodô, a garagem, a quitanda? Onde andam vocês que há muitos anos derrubaram o quartel? (MOREIRA NETO, *Periquito Sujo*, 1979).

É desse modo que o filme evoca a infância e da juventude da personagem na cidade de São Luís do Maranhão, com o objetivo de reviver o passado no presente nessa mistura entre ações do passado e ações que acontecem no presente – referência ao período de luta e repressão política. As memórias são um tipo de texto no qual o relato de uma experiência individual cruza com a experiência coletiva e histórica. Se, como afirma Ricoeur, pode-se chegar à construção dessa identidade através do relato. O filme se insere no contexto histórico por meio do testemunho de uma experiência marcante na história brasileira, a experiência do exílio resultado do cenário político e social reatualizado pela obra. É o relato de uma “pessoa individual” e de “uma comunidade histórica”.

O nome é o elemento forte na construção da identidade. Euclides Moreira revela que Periquito Sujo foi um apelido do poeta ainda na infância quando morava no bairro da Camboa. Quando no exercício da montagem, se faz visível a imagem do poeta ainda jovem no início do filme quando a narrativa ainda lhe apresenta e ao final, mais velho, entre as imagens de luta e protesto, é construída uma dimensão de uma identidade narrativa na mudança no tempo. Por isso, a ação narrada é sempre temporal, mas, se garante nos diversos períodos, o que depende da ação narrativa.

Periquito sujo narra a experiência de uma revolução na vida pessoal do poeta Ferreira Gullar, mas, que no momento do exílio ele partilha destas memórias no *Poema Sujo*, no entanto, a obra fílmica reconstrói e constrói a identidade por meio da configuração, termo que Ricoeur utiliza para designar esta capacidade de articular continuidade com descontinuidade, de realizar a construção da intriga.

Pellauer, na defesa de uma identidade narrativa, nos apresenta um mecanismo que aproxima a leitura da outra obra fílmica *Greve da meia passagem* (1979). As ações narradas podem ser incluídas em outros períodos, que podem preceder ou suceder a ou conter a ação em questão (2013, p.77). Neste caso, ela contém a ação narrativa e tende a manter a identidade.

No início do filme a mesma tela escura é usada como introdução a obra. Entendemos que ação narrada é sinônimo de intriga, assim, de imediato somos levados a

imaginar que a personagem no filme *A greve da meia passagem* é o jovem estudante é também o protagonista, o que poderia carregar essa identidade consigo por toda ação. No entanto, como estratégia fílmica, tanto a tela escura como, em seguida, o *plongée* deixa indeterminada de quem se trata, na cena do interrogatório o nome do líder, José Raimundo é mais importante que do próprio depoente (ver figura 1).

Isso articula toda ação, pois, a sequência de cenas dos estudantes, sem identificação inclusive na entrevista, mostra que se trata de uma personagem mais robusta, o coletivo de estudantes, a cidade. É esse coletivo que ganha força como provocador das ações. Por isso, em alguns registros do filme ele é nomeado de *Ilha Rebelde*.

Algo que dá substância as ações narradas são as sonoras registradas durante o conflito. Um dos líderes explica como se deu um dos confrontos:

Havíamos determinado que desceríamos em quatro frentes, e na frente que ia esbarramos com o pelotão da polícia, fiz um discurso em frente as forças policiais e logo depois ele começaram a repressão violenta jogando bombas e nesse interim eu sou preso, levado a polícia federal, fui interrogado então, o interessante é que o interrogatório é com base na pressão moral e não na pressão física e o que é interessante também é como agente de sente nos primeiros minutos, aquela sensação de vazio, mas logo depois a sensação de certeza e segurança de tudo que se faz é justo, fazendo valer a pena (MOREIRA NETO, *Greve da meia passagem*, 1979).

Esse depoimento registrado já nos minutos finais do filme é um retrato da construção da identidade narrativa por meio da ação. A condição de sujeito transita entre o ‘eu’ e o ‘nós’ de forma a desenhar que essa identidade é fruto da partilha de experiências acumuladas na ação. Esta ação é descrita pelo depoente que identifica o momento em que os policiais o prendem durante o discurso. E o quando ele descreve o sentimento na prisão ele retorna para o coletivo.

Podemos identificar nesta fala toda a composição de intriga do filme, desde a iniciativa de simular o interrogatório, de fazer o corte temporal e seguir o caminho narrado pela depoente, após o discurso inicial, o conflito, a prisão, a negociação e soltura com a conquista da meia passagem. Aqui aplica-se o conceito apresentado por Ricoeur ao dizer que a identidade de um indivíduo ou de uma comunidade é responder à pergunta: *quem* fez tal ação? Responder à pergunta *quem* é contar a história de uma vida. A história contada diz o quem da ação, portando a identidade do quem não é mais do que a identidade narrativa.

Por isso, a identidade narrativa se constrói na alternância do pronome, que parece proposital devido à ausência de um nome, e ao buscarmos o ‘quem’ nos deparamos com

a história e o desenvolver da intriga, assim, da ação que resulta na definição da identidade do filme que é a mobilização estudantil.

Uma característica fundante na proposta audiovisual realizada por Euclides Moreira nestas duas obras se concentram em características do Cinema Direto influenciado pelas ideias do futurismo, que elegeu a máquina como princípio do progresso, o polonês Dziga Vertov⁵³, inseriu nos seus filmes a estética do cinema-olho, no qual a câmera se transformou na ‘máquina de filmar’, capaz de registrar cenas cotidianas quase sem interferências ou encenações de atores para absorver a realidade dos fatos.

O cinema direto buscou uma mínima intervenção na realidade filmada e faz da câmera uma testemunha fiel e interessada. A intenção do cinema direto é produzir imagens da realidade. A construção da intriga consistia em fazer acreditar que os eventos aconteceriam diante das lentes da câmera sem que alguém precisasse intervir (WELLER, 2014, p. 21). Contudo, este contato era subordinado à observação do direto, o olhar do espectador sobre a realidade dependia do modo de captação que se constituía a partir da representação da realidade feita pelo diretor. Por este aspecto, o cinema-direto produziu espécie de filmes controlados (COSTA, 2005, p. 103). Esta construção da ação narrativa é o que conduz as ações, principalmente da *Greve da meia passagem* e no caso de *Periquito Sujo*, essa condução da narrativa é feita na insistência de imagens do cotidiano, sem intervenção, só a condução da narrativa em *off*.

Aproveitemos do uso das influências das escolas cinematográficas do século XX para introduzir o universo da linguagem que conduzem a ação narrativa e intriga nas obras *Quem matou Elias Zí?* e *Bandeiras Verdes*, de Murilo Santos. Neste caso específico, a influência se dá pelo documentarista francês Jean Rouch para criar o *cinema-verité*⁵⁴, uma tradução para o francês de *kino-pravda*⁵⁵. Tanto o cinema-direto quanto o *cinema-verité* usaram a câmera de modo livre e particular, o que, de certa forma, só foi possível através da inovação tecnológica da câmera pequena de 16mm acoplada a gravadores portáteis

⁵³ Dziga Vertov (1896-1954) é o pseudônimo do polonês Denis Arkad'evic Kaufman. Este diretor polonês teve os primeiros contatos com o futurismo na Rússia, quando se refugiou em Moscou depois da invasão alemã à Polônia durante a I Guerra Mundial. Vertov estudou medicina e fez pesquisas sobre captação de som. Sua produção como cineasta esteve ligada ao futurismo russo, que, ao contrário do futurismo italiano, se identificou com o comunismo. Produziu filmes como *A sexta parte do mundo* (1926), *O Homem com a câmera* (1929) e *Três cantos sobre Lênin* (1934).

⁵⁴ Cinema-verdade (TN)

⁵⁵ Em 1922, Vertov iniciou os seus primeiros trabalhos no *kino-pravda*, uma extensão cinematográfica do jornal diário *Pravda*, fundado por Lênin, onde ele realizou o cinema de atualidades. Décadas depois, o termo *Kino-pravda* é apropriado pelo documentarista francês Jean Rouch para criar o *cinema-verité*, uma tradução para o francês de *kino-pravda*.

com som sincronizado, o que facilitou a mobilidade do aparelho. Os estilos de documentário, cinema-direto e o *cinema-verité*, tornaram a ‘câmera na mão’ a marca da verdade cinematográfica (COSTA, 2005, p. 18), aspecto que serviu de escola para a produção audiovisual da época.

No filme *Quem matou Elias Zí?*, a ação narrada neste filme é da morte de um trabalhador rural, ligado ao sindicato e que sofria constantemente ameaças dos grandes latifundiários. O uso da animação, um cordel animado, para contar a história de vida de Elias Zí e sua morte, é elemento suficiente para que o diretor tomasse posse, no sentido de ter controle da intriga, da ação narrada.

Um dos significados a construção de uma identidade narrativa observada por Ricoeur é quando “a identidade entendida no sentido de um mesmo (*idem*) for substituída pela identidade entendida no sentido de um si-mesmo (*ipse*); a diferença entre *idem* e *ipse* não é outra senão a diferença entre uma identidade narrativa” (RICOEUR, 2012c, p.419). Para introduzirmos concretamente a dialética do mesmo e da ipseidade basta mencionar a noção de história de vida, história de uma vida. Qual a forma de identidade, a combinação de *ipseidade* e de mesmo implica a expressão “história de uma vida”? Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas.

A identidade narrativa efetiva-se através da construção da intriga, onde é possível encontrar a mediação entre permanência e mutabilidade, antes de se poder atribuí-la ao personagem. No modelo da tragédia, como formulado por Aristóteles, a combinação entre uma exigência de concordância e o reconhecimento das discordâncias, até o termo da ação, colocam a identidade personagem em risco. A concordância depende da organização dos acontecimentos, ordenados num começo, num meio e num final, que dão ordem aos acontecimentos. Configuração é o termo que Ricoeur utiliza para designar esta capacidade de articular a construção da intriga.

Por exemplo, a tragédia grega tem como característica central da intriga a transmutação da identidade do herói por um acontecimento desordenador. Em *quem matou Elias Zí?*, o elemento desordenador é quando os capangas de fazendeiros decidem queimar a casa de Elias e, a partir dali seguem em busca de uma nova terra, nesta busca, o embate com os latifundiários. No filme, a personagem retrata o conjunto de camponeses que são expulsos do campo, do local de onde vivem com os familiares, no confronto direto do uso da terra contra os grandes empresários do campo. A animação mostra toda essa trajetória e, no momento de sua morte, o repentista enfatiza, a ação como o desfecho da construção do herói e a conclusão da identidade narrativa.

Desse modo o camponês é jogado igual peão para rodar desesperado nos cercados do patrão, tendo que comprar na feira tudo que plantou no chão [...] Triste manhã de domingo sete horas desse dia, quando Elias Zi comprava de comer para sua família no mercado municipal, feira de Santa Luzia [...] Com dois tiros de revólver 38 reforçado Elias Zí Costa Lima caiu no chão fulminado, deram mais um de espingarda 20 de cano serrado (SANTOS, *Quem matou Elias Zí*, 1986).

Aqui o herói se forja, naquele que deu a vida por um sacrifício maior. Na sequência, depois de todas as cenas do velório, da mobilização de amigos e militantes durante o enterro, o filme mostra qual a definição de sacrifício desse herói; O filho mais velho que assumi a condição herdada pelo pai, o legado de luta. “Sou hoje o delegado sindical também do povoado, vivo na mesma luta. A mesma pressão que existiu contra ele existe também contra mim, então, a gente vive lutando porque tem o dever de lutar” (Filho de Elias Zí, *Quem matou Elias Zí?*, 1986).

A proposta de linguagem cinematográfica adotada, com clara influência do cinema verdade, é destacada, em duas cenas: a primeira, após, o fim da animação em que Elias aparece morto, velado no caixão. Essa condição usada para a passagem/descontinuidade na ação narrativa é para dar o sentido de que há o preparo do cenário. Para Rouch: “o que um documentário revela não é a ‘realidade’ em si, mas a realidade de um tipo de jogo que se produz entre as pessoas que estão à frente e atrás de uma câmera” (apud TELLA, 2014, p. 106). Outra relação empreendida entre o cineasta e o ambiente configurado pela composição da intriga é a cena em que os dois filhos com os netos de Elias Zí gravam o depoimento. Ali todos sentados, um plano conjunto que comporta todos e ao mesmo tempo vazio na figura do pai e avô. O título do filme já direciona para o centro da ação narrativa ‘quem’, neste caso, é a busca de um dos agentes, o anti-herói, que matou Elias Zí, assim se resolve o círculo hermenêutico e produz a identidade narrativa da obra.

Em *Bandeiras Verdes*, a força do documentário etnográfico é latente. A ação narrativa se desenvolve quando busca retratar a região interiorana do estado do Maranhão, a região pré-amazônica. Temas como o latifúndio, a migração, itinerância nas relações campesinas. Ambiente que se comunica diretamente a *Quem matou Elias Zí?*, isso porque, a gravação deste último foi feito em uma das viagens do diretor Murilo Santos ao município de Vargem Grande, quando soube da morte de Elias. O filme aborda a mesma condição de opressão, no entanto, a figura do opressor é construída como figura menor dentro da ação. A narrativa é conduzida por Dona Rosa e Seu Domingos Bala partem de

suas terras rumo às “Bandeiras Verdes”, áreas de mata virgem, “terras livres” e férteis, à beira de rios.

Conforme já mencionamos, o cinema verdade defende a participação efetiva do realizador, como alguém que faz parte do processo e interpreta os fatos tendo a câmera e a equipe de filmagem como instrumentos fundamentais para a construção da realidade. Toda a participação de Murilo Santos está em conduzir o olhar, quando no *off de Domingos Bala* o plano detalhe nos potes, nos utensílios simples da casa de barro, os animais de criação fazem com que entendamos que a figura do narrador, na ocasião é mais um elemento semântico deste contexto. A composição das imagens é muito precisa, com planos bem abertos, a entrevista dentro da casa de um dos depoentes mostra a intimidade do cineasta.

Andrés di Tella afirma que a atuação é parte essencial da montagem da cena do documentário (2014, p. 109). Essa condição se aplica a fala versada do amigo, sentado junto a esposa, num enquadramento perfeitamente alinhado e poucas variações na imagem. A composição do quadro/cena é tão importante quanto ao conteúdo da fala que em versos explica as relações pessoais existentes.

Quando o homem tem coragem tudo pode enfrentar/ regressa da sua terra que lá não pode ficar/ sairá de mundo afora procurando outro lugar.

Quando eu sai de Codó/ já havia sido informado do lugar do centro do Bala/ bastante aperfeiçoado já foi subúrbio da mata hoje é bem acentuado/ então quando cheguei no lugar que se fala/ pedi uma hospedagem e me hospedei em uma sala/ depois pedi morada ao senhor Domingos Bala/ ele então me respondeu: Seu Luís estou aqui! Chegou a ocasião do senhor me pedir local para morar/ estou pronto a lhe servi, eu disse: senhor Domingos que lugar interessante/ quero dizer para o senhor agora nesse instante/ acredito que deste centro o senhor foi assintuante.

Assintuante quem é?/ Agora vou explicar: será o primeiro homem que chega em um lugar/ faz a primeira abertura e começa a trabalhar/ depois ele vai chamando aqueles de mais distantes/ para vim para o seu local como consoante/ mas reconhecendo que ele é o assintuante (amigo de Bala, *Bandeiras Verdes*, 1988).

Outra construção muito apropriada para a linguagem de documentário etnográfico, marca a condução da ação narrativa, compondo a intriga, é quando o diretor, Murilo Santos, evidencia a relação que possui com Domingo Bala e a comunidade de Vargem Grande.

Bala já passava dos 50, mas já parecia remoçado sobre radiância com os encantos que a nova terra lhe abria, tocava flauta, cantava, colhia ervas medicinais, fazia esse esplêndido terecozeiro e, sobretudo, rasgava grande roçados nas franjas da mata ombreado com seu filho Juscelino e seu compadre Simão. Acompanhei da derrubada a colheita, fotografei a larga, muito filmei

... nas longas conversas de entardecer, gravei depoimentos que foram sendo completados em 9 anos seguintes em que, periodicamente visitei o que hoje é conhecido como Centro do Bala. Só agora, entretanto, vim a reunir esse material, embora sempre houvesse lhes dito acerca deste projeto, longamente refletido. É que a história de vida de Domingos Feitosa da Silva, Domingo Bala, não difere muito dos milhares de camponeses que se veem obrigados a abandonar seus locais de origem e partir em busca de terras em que possam morar e cultivar livremente. (Murilo Santos, *Bandeiras Verdes*, 1988).

Toda essa narrativa em *off* é exemplarmente condicionada pela presença do autor diante do seu objeto de registro (ver figura 20). Durante os nove anos que entre anotações para a pesquisa que desenvolvia sob encomenda e o registro audiovisual ele pode concluir a obra. Em uma das sequencias de imagens reforçam o cotidiano de Domingos Bala, e dão a ideia de fato de uma composição ensaiada, inclusive, em uma das imagens o autor aparece captando o som de D. Rosa. Assim, “no trabalho desses documentaristas, assim como no *cinéma vérité* de Rouch, aparece a ideia de que a atuação não conduz a falsificação ou à ficcionalização. Ao contrário, deixa transparecer um grau de autenticidade, a revelação de uma verdade não menos válida que ‘a’ verdade de uma pessoa na ausência de uma câmera” (TELLA, 2014, p. 112).

Figura 20 – A presença do cineasta na imagem



Fonte: *Bandeiras Verdes*, 1988.

David Pellauer traz uma importante característica que além de validar a composição da obra em *Bandeiras Verdes* nos permite evidenciar a construção da identidade. Pois, “a ação narrada é sempre temporal. Ela ocorre e se estende por certa duração, sendo assim, seu significado (ao longo do tempo) dependente de suas consequências, que pedem efeitos não esperados e não intencionados” (PELLAUER, 2014, p. 76). Com base nesta categoria conseguimos analisar a narração do autor reconhecendo a marcação temporal de seu trabalho, de nove anos, e que o resultado final,

na última visita que fez para gravar os depoimentos de Domingos Bala, ele já havia morrido. Essa circunstância inesperada, fez o autor montar o filme com fotos de arquivo, alguns áudios já captados, mas, por decisão própria, revelou o motivo da ausência da personagem na fala de D. Rosa que informou da morte do então marido. Vale destacar que o cenário da entrevista de D. Rosa foi no mesmo espaço onde Domingos Bala foi sepultado, o que demonstra o ‘cuidado’ na construção da intriga, reorganizando elementos heterogêneos e lhes encadeado uma ação, uma identidade.

Um elemento comum entre as duas obras aqui analisadas, é o uso de uma linguagem mais poética, neste caso, a composição de versos. O que torna a ação narrada nesta obra mais informativa e conceitual é o uso de cartelas para explicar ao espectador como se deu o processo de migração e ao mesmo tempo especula ainda os motivos do ato. “Essa é a razão pela qual há sempre alguma dimensão avaliativa implícita em tais ações, o que significa que elas nunca são completamente neutras do ponto de vista ético ou político”, (PELLAUER, 2014, p. 77). É essa condição ética, que é remeter a ação ao real e o engajamento político, em problematizar o cenário de opressão e violência e, principalmente na tomada de postura evidenciada pelo autor é o que resulta como identidade narrativa diante destas duas obras.

Ao refletir sobre a análise destes dois conjuntos de filmes, separados pelos seus autores mais próximos pelo composição da intriga e identidade narrativa evidencia uma característica importante da ação narrativa sinalizada por David Pellauer (2014) que reverbera na construção e manutenção de uma identidade narrativa das produções audiovisuais maranhenses ao longo das jornadas: “Ações narrativas podem se estender por períodos maiores ou menores de tempo, e esses períodos podem eles mesmos estar incluídos em outros períodos, que podem preceder ou suceder ou conter a ações em questão” (PELLAUER, 2014, P. 77). É o fato de que as ações narradas por estas obras não são nem o início ou fim de uma sequência da produção audiovisual, elas são frutos de um contexto específico (*mimesis* I) são configuradas em narrativas, aqui, ações narrativas encadeadas (*mimesis* II) e são atualizadas na medida que o sujeito as recepcionam e a atualização remete a identificação de uma identidade narrativa, de uma identidade cinematográfica.

Considerações Finais

Neste ponto iremos condensar o esforço investigativo empreendido durante todo o percurso desta pesquisa, a fim de extrair algumas consequências fundamentais. E como entendemos que este exercício enseja desdobramentos futuros, indicamos, ao final, algumas possíveis vias de investigação.

Estudar parte da produção audiovisual maranhense, das Jornadas entre as décadas de 70 e 80, sob o foco da *tríplice mimesis* na busca de elementos que componham uma identidade narrativa, foi, por boas razões, um exercício desafiador. A primeira parte desse desafio consistiu em submeter quatro obras fílmicas: *Periquito Sujo* (1979), *Greve da meia passagem* (1979), *Quem matou Elias Zí?* (1986) e *Bandeiras Verdes* (1988) todas com diferenças e proximidades, assentadas no contexto em que o cinema, tanto como máquina ou como produto cultural, tem força de representação social.

A segunda parte do desafio foi explorar o terreno novo, porém fértil, da *Tríplice mimesis*, definida nos estudos de Paul Ricoeur, assumindo o compromisso de desenvolver pesquisa interdisciplinar, e promover adaptações necessárias para encontrar nela a metodologia que integrasse abordagens da Comunicação e também da Filosofia; o caminho foi construído com base na narrativa e, nesta construção, desenhou-se elementos capazes de definir uma identidade narrativa cinematográfica. A apresentação da hermenêutica proposta por Ricoeur, objetivou apontar um caminho metodológico que conseguisse fugir da aridez das análises sintáticas, que tradicionalmente permeiam os trabalhos sobre o cinema, a partir de uma matriz artística, indicando uma possibilidade concreta de compreender o diálogo cultural inscrito em uma obra fílmica.

O terceiro, e talvez o maior desafio desta investigação, por sua vez, foi trazer para o palco principal da pesquisa o fenômeno da *mimesis* como instrumento metodológico de análise das obras fílmicas e importante na produção de sentidos. Assim, nos localizamos na contramão de boa parte dos estudos da Comunicação, especificamente aos que se referem ao cinema, guiados pela tradição da análise do discurso e ou linguagem limitados pela técnica cinematográfica. O que fizemos foi, com atenção, voltar os olhos para a experiência além do produto, como fez Benjamin, Kracauer, Singer, Ricoeur e tantos outros, os primeiros a se dedicarem a este exercício, a partir dos aspectos que a experiência revela a representação enriquecedora e, ao mesmo tempo, instigante.

Iniciamos nosso texto ancorando-o ao conceito de modernidade técnica, presente pela obra do sociólogo Franz Josef Brüseke, em *A modernidade técnica*. Nesta referência

fomos capazes de perceber que os caminhos construídos pelo cinema para atingir a identidade e a representação social foi o de equilibrar o homem e o aparelho técnico, neste caso, por meio de um conjunto de narrativas fílmicas.

Mostramos, principalmente no decorrer do decorrer dos capítulos que se sucederam que, a definição inicial tomada do pesquisador Franz J. Brüseke nos atribui a condição de entender a cultura da modernidade como resultado inevitável para o cinema, uma vez que as suas características se desenvolveram a partir dos traços que definiram a vida moderna em geral e, neste aspecto geral, a produção cinematográfica maranhense também foi resultado do equilíbrio entre o fazer humano e o dispositivo técnico (Super-8 e 16mm) como expressão de linguagem e experiência moderna.

O movimento proveniente da tripartição analítica da mimesis aristotélica indicado pelo filósofo francês, ao explicitar uma conexão entre o mundo prefigurado e o mundo configurado por intermédio da leitura da narrativa, estabelece com clareza a finalidade metodológica da tarefa e, ao mesmo tempo, cria condições de enfrentar uma deficiência comum em análises fílmicas de viés culturalista, a saber, a transformação da película em mero adereço das teorias sociais utilizadas para dar suporte à interpretação de um dado produto cultural. Ao concentrarmos nosso esforço intelectual neste ponto, o fizemos com a certeza de ter cumprido os objetivos da pesquisa, e de não ter encontrado conclusões derradeiras, mas indicadores significativos da natureza peculiar das obras audiovisuais, pois, “preocupa-se em reconstituir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesmas obras, autores e leitores” (RICOEUR, 2012a, p. 95).

A relação que estabelecemos entre os filmes em si e a construção de uma identidade narrativa é a condição de representação social. Obras fílmicas como *Periquito Sujo* e *Greve da meia passagem* nos mostra uma linha experimental fruto de uma época em que era preciso registrar a cidade; as pessoas precisavam dar vazão as necessidades. Seja da ordem documental ou mesmo experimental os filmes influenciados pela *mimesis* criam o ideário de uma sociedade que procurava um espaço social de relevância, lutava contra as opressões; figuras como o poeta Ferreira Gullar, precisaram, além da literatura, do cinema para registrar as memórias, registrar suas experiências, e ao compartilhá-las, pôs a sociedade também no exílio, deflagrado por um cenário político de contenção.

Em *Bandeiras Verdes* e *Quem matou Elias Zi?* a força do Cinema Verdade registra o cenário do campesinato do Maranhão, pela mesma construção narrativa da disputa, da intriga, do enredo entre o opressor e o oprimido. A diferença de bitola não subverte a linguagem, na verdade potencializa a representação de um estado agrário e com disputas

de terra. Ao passo que, alimentamos a alcunha de Ilha Rebelde, o legado do de Elias Zí ou de Domingos Bala, personagens dos filmes, é o destino de muitos trabalhadores rurais.

Façamos um esforço de perceber que após 1988 poucas produções maranhenses ganharam as principais premiações do atual Festival Guarnicê de cinema e vídeo. É necessário destacar a composição de intriga dos filmes premiados a partir de então. Trarei dois exemplos que corroboram a força da identidade narrativa construída ao longo das décadas anteriores, como: o longa metragem *Luíses- Solrealismo Maranhense*, de Lucian Rosa, que foi lançado em outubro de 2013; e em 2014, o longa metragem maranhense *O Exercício do Caos*, de Frederico Machado.

Não por acaso o *Luíses*, se utiliza de elementos ficcionais para falar sobre o cotidiano da cidade. O público, por vezes, se confunde sobre quem são os personagens da ficção e os “da vida real”.

O Luís que nasce. O Luís que morre. São vários Luíses. Eles se espremem nos ônibus, são ambulantes, morrem nos corredores dos hospitais. Vivem. Sobrevivem. São vítimas de uma história que não é nova no estado nordestino. Mas da boca dos Luíses pouco se ouve. "Muitas pessoas no Maranhão sabem o que acontece aqui, mas têm medo de falar". O longa metragem "Luíses-Solrealismo Maranhense", de Lucian Rosa, foi lançado em outubro de 2013 em festivais, mas estreia agora na internet para poder disseminar com mais rapidez a situação da população maranhense. Depoimentos de jornalistas, moradores de rua e usuários do sistema público de saúde denunciam o descaso no poder público no reduto da família Sarney. "O filme está falando, oficialmente, da corrupção no Maranhão", diz Rosa. (Revista Carta Capital, 2014)⁵⁶.

Alguma semelhança com as duas obras do Euclides Moreira ao retratar a intensidade do movimento urbano de São Luís na década de 70, na reabertura política? E o *Luíses* em falar de um cenário político que também vem se modificando, mas com a força política de quarenta anos de uma ‘linha’ de comando? A resposta está na condução da identidade narrativa construída quase três décadas antes durante o movimento de Jornadas.

No filme *O Exercício do Caos*, o mais premiado na edição do Festival Guarnicê de 2014, resgata o cenário da família do campo, do patriarca e a dificuldade de manter a segurança das suas filhas com a ausência da mãe e a pressão do capataz da fazenda. Mesmo na condição de ficção, o filme se propõe a responsabilidade compartilhada pelo cinema de levar a tela a representação do campesinato e, como na condição anterior retroalimenta a função mimética na construção da identidade narrativa.

⁵⁶ Disponível no site < <http://www.cartacapital.com.br/cultura/as-vesperas-da-eleicao-filme-denuncia-o-maranhao-real-2892.html>>, acessado em 22 de agosto de 2015.

Abordamos estas obras por serem mais recentes, no entanto, nas edições anteriores, obras com estas características foram os carros chefes do Festival Guarnicê de Cinema e instrumento de registro cinematográfico do Estado. E trazê-las neste momento da pesquisa é reafirmar a condição metodológica adotada que: “No horizonte da investigação põe-se a objeção de círculo vicioso o ato de narrar e o ser temporal [...] o círculo pode ser algo diferente de uma tautologia morta” (RICOEUR, 2012a, p. 96).

Assim, defendemos nestas considerações finais que a identidade narrativa, fruto de uma composição de intriga que levou em consideração as três etapas da *mimesis* de Paul Ricoeur é de uma ação engajada, toma como base as memórias, cenários reais que alimenta o sentimento de ação política, atuante, de alerta.

Portanto, ainda que a inspiração metodológica aberta pela apresentação da hermenêutica de Paul Ricoeur preste-se, a princípio, a fornecer um modo de análise da mensagem, está hermenêutica jamais perde de vista a relação que a mensagem estabelece, tanto com sua instância produtora como com seu público receptor; a configuração da narrativa deve ser entendida como uma mediação comunicativa. A propósito, por meio do expediente da *mimesis III*, Ricoeur reforça a autonomia relativa da mensagem, uma vez que está só alcança sua completude quando submetida a um processo interpretativo por parte de seus receptores – deste fato depreende-se a impossibilidade de se fixar sentidos unívocos ou ‘corretos’ à compreensão de um produto cultural.

Neste ponto sinalizamos um caminho que deve ser percorrido e estudos futuros que são os estudos da recepção. Ao trabalhar na hermenêutica⁵⁷ de Paul Ricoeur (*mimesis I*, *mimesis II* e *mimesis III*) consideramos ver os textos/filmes como meios para a transmissão das experiências, crenças e julgamentos de um sujeito ou sociedade e que de alguma forma, no instante da análise, emprega atributos que já pressupõe uma compreensão ou definição daquele objeto.

De maneira geral, este projeto hermenêutico da leitura de um texto/filme começa com a contextualização do autor, do texto, e do leitor. A obra é influenciada diretamente pela intencionalidade do autor, mas também possui um distanciamento necessário, para tanto, é necessário que o contexto do autor seja um elemento na leitura e compreensão do

⁵⁷ A hermenêutica é o ramo do conhecimento filosófico em que os problemas teóricos da interpretação são confrontados. Hermenêutica, pode-se dizer, é a “arte da leitura”, da interpretação, isto é, a arte de decifrar o sentido dos textos. Paul Ricoeur estendeu a noção de texto para todas as objetificações da existência humana. Uma vida humana é, para ele, análoga a um texto, pois assim como um texto, uma vida expressa um sentido que pode, em princípio, ser explicitado por meio da interpretação. O problema da leitura e compreensão de um “texto” se torna uma nova metáfora para todos os tipos de compreensão, incluindo a compreensão dos fenômenos sociais e culturais.

texto. O leitor, e a partir daqui aproximamos o horizonte de expectativa da obra com a construção ou manutenção da identidade narrativa, também possui pressupostos pessoais e culturais que influenciam a leitura da obra e a compreensão. Assim, o leitor também opera dentro de um contexto.

Paul Ricoeur diria que a ‘boa interpretação’ deve começar pela contextualização do autor e da obra, passando pela interpretação da coisa do texto, tentando responder às questões: *Quem fala? Para quem fala? Em que condições e por quê?* (Em que condições ocorre o processo de comunicação e interpretação), e, por fim, *Porque eu interpreto isso dessa maneira?* (Inclusão da subjetividade do intérprete e o reconhecimento do caráter perspectivo e finito de toda interpretação) (SCHRAMM, 1989, p. 14).

Desse entendimento, a interpretação não deve buscar a ‘verdade’, pois estará sempre restrita à visão de mundo do intérprete, enquanto sujeito histórico e cultural. A interpretação deve buscar o sentido. A Estética da Recepção ou teoria da Estética da Recepção surge na década de 60, na Alemanha e tem como principais expoentes Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, integrantes da escola de Constança. O fundamento dessa teoria da arte da literatura é o de dimensionar o papel ativo do leitor no processo de fruição com a obra, através de projeções referentes ao seu trabalho.

Isto quer dizer que a contribuição metodológica da Estética da Recepção para o tratamento das relações entre objetos e sujeitos deve ser combinada a outras teses que complementem as lacunas deixadas pelos teóricos. Seguindo essa orientação, nos interessa, em outra oportunidade, acrescentar à perspectiva iniciada pela Estética da Recepção estudos que forneçam alicerces para a compreensão da materialidade das obras audiovisuais por meio da *tríplice mimesis* no conjunto mais direcionado perceber a relação obra e público pelo véis do horizonte de expectativa.

Estas são algumas possibilidades investigativas que despontaram de nosso contato estreito com o objeto da pesquisa que empreendemos. Outras janelas, certamente, existem, importantes para que ajudemos a visualizar e esclarecer domínios da *mimesis* com obras audiovisuais.

Referências

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. (Org. Guinsburg, J. Vários tradutores). São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 1-20.

AUMONT, Jacques. **A Estética Do Filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995

BALLERINI, Franthiesco. **Cinema Brasileiro no século 21**. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

BARTHES, Roland. **Imagem e moda**. Inéditos, vol. 3. Tradução por: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAZIN, André, **O que é cinema?** Tradução por: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo. Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução por: Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Ed. Reviata – São Paulo: Brasiliense, 2012, (v.1).

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense (Obras escolhidas: v. III), 2011.

BENTES, Ivana, org. **Ecos do Cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

BERNARDET, Jean- Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma história**. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.

BRÜSEKE, Franz Josef. **A modernidade técnica: contingência, irracionalidade e possibilidade**. Florianópolis: Insular, 2010.

CAMARGO, Kelly Campos. MATOS, Luana Rodrigues. **Para não dizer que não falamos de cinema – O movimento Super 8 no Maranhão (1970-1980)**. São Luís, Instituto Guarnicê, 2007.

CANONGIA, Ligia. **Quase Cinema: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de textos).

CAPELLER, Ivan. **O Cinema e seu duplo**. 2010. 263 p. Tese de doutorado (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

Carta Capital. **Às vésperas da eleição filme denuncia o Maranhão real**. Disponível no site < <http://www.cartacapital.com.br/cultura/as-vesperas-da-eleicao-filme-denuncia-o-maranhao-real-2892.html>>, acessado em 22 de agosto de 2015.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Narrativa, Sentido, História**. Campinas: SP, Papirus, 1997.

CARVALHO, Graça de Fátima Pires. **Evolução histórica dos festivais de cinema e vídeo no Maranhão**. São Luís. Imprensa Universitária, 2002.

COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: SCHWARTZ, Vanessa R.; CHARNEY, Leo (Org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução por: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COSTA, Tatiana Alves de Carvalho. **O espelho e o bisturi: o jornalismo audiovisual nas reportagens especiais televisivas**. 2005. 189f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-tatiana-espelho-bisturi.pdf>. Acesso em 25 de Janeiro de 2015.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: SCHWARTZ, Vanessa R.; CHARNEY, Leo (Org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução por: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EDGAR-HUNT, Robert. **A linguagem do cinema**. Tradução: Francine Facchin. Porto Alegre: Bookman, 2013.

SCOREL, Eduardo. A direção do Olhar. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify2014.

FALCONE, Fernando Trevas. Cinema engajado: A tem ética social como marco da produção paraibana dos anos 1960, 70 e 80. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org). **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify2014. GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

GUARNICÊ, Memória. **Entrevista com o Professor Euclides Moreira Neto**. Entrevista disponível no site <<http://memoriaguarnice.com.br>>, acessada em 01/02/2015.

GULLAR, Ferreira. **Poema Sujo**. São Paulo. Círculo do Livro, 1980.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: SCHWARTZ, Vanessa R.; CHARNEY, Leo (Org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução por: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HOLANDA, Karla. **Documentário nordestino: mapeamento, história e análise**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 11., 2009, Teresina. **Cinema Ambulante: A Experiência De São Luís Do Maranhão**. Teresina: Marcos Fábio Belo Matos, 2009.

JODELET, Denise. **As representações sociais**. Rio de Janeiro, UERJ, 2001

JUNKES, Lauro. **A narrativa cinematográfica: introdução à linguagem e estética cinematográfica**. Florianópolis, 1979.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. 3ª ed. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2011.

MACHADO, Arlindo. **As Três Gerações do Vídeo Brasileiro**. Sinopse – Revista de Cinema – USP. São Paulo, v. 3, n. 7, p. 22-33, 2001.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MACHADO Jr., Rubens. **Marginália 70: O Experimentalismo no Super 8 Brasileiro**. São Paulo: Itáu Cultural, 2001.

_____. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org). **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

_____. **Sobre a Dimensão Política do Experimentalismo Superoitista**. Itáu Cultural: **Panorama do Super 8, Cinema e Vídeo**. Disponível em: (http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=de_talhe&cd_verbete=5247). Acesso em: 01 dez 2014.

_____. **Super-8 e a Poesia Marginal**. Itáu Cultural: **Panorama do Super 8, Cinema e Vídeo**. Disponível em: Acesso em: 01 dez 2014.

MATOS, Marcos Fábio Belo. **...E o cinema invadiu a Atenas: a história do cinema ambulante em São Luís (1898 – 1909)**. São Luís: FUNC, 2002.

MERCADO, Gustavo. **O olhar do cineasta: a prenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOREIRA NETO, Euclides. **O Cinema dos anos 70 no Maranhão**. São Luís. Imprensa Universitária, 1990.

_____. **Primórdios do Cinema em São Luís**. São Luís, Imprensa Universitária, 1977.

_____. **Entrevista com o professor Euclides Moreira Neto**. São Luís, 2014. Disponível em: site <http://memoriaguarnice.com.br> Acesso:01 fev. 2015.

_____. Diretor dos filmes *Periquito Sujo* (1979) e *Greve da meia passagem* (1979). Entrevista concedida ao pesquisador em 20/09/2015. São Luís, 2015.

_____. **Periquito Sujo**. Produção de Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra. Direção de Euclides Moreira Neto. São Luís, 1979. Super-8mm, 30min. Color. Son.

_____. **Greve da meia passagem**. Produção de Luís Carlos Cintra, Raimundo Nonato Medeiros, Euclides Moreira Neto e Mazé (Maria José Lopes Leite). Produção de Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra. São Luís, 1979 - 80. Super-8mm, 30 min. Color. Son.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre**. Tradução: Juliana Lins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NASCIMENTO, Fernando; SALLES, Walter (org. e tradução). **Paul Ricoeur: ética, identidade e reconhecimento**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2013.

NICHOLLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PELLAUER, David. Ações narradas como fundamento de identidade narrativa. In: NASCIMENTO, Fernando; SALLES, Walter (org). **Paul Ricoeur: ética, identidade e reconhecimento**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2013.

RABIGER, Michael. Uma conversa com professores e alunos sobre a realização de documentários. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify 2014.

RENOV, Michael. **Investigando o sujeito: uma introdução**. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução por: Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a.

_____. **Tempo e narrativa**. Tradução por: Márcia Valéria Matinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

_____. **Tempo e narrativa**. Tradução por : Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012c.

ROCHA, Flavio Rogério. **Experimentalismo como Linguagem: Super 8 X Vídeo**. Artigo de conclusão da especialização em Comunicação e Semiótica – PUC PR, 2005.

SANTOS, José Murilo. Moraes de. Diretor dos filmes *Quem matou Elias Zí?* (1986) e *Bandeiras Verdes* (1988). Entrevista concedida ao pesquisador em 22/09/2015. São Luís, 2015.

_____. **Bandeiras Verdes.** [Filme/16mm – reprodução vídeo]. Produção de Aída Marques. Direção de Murilo Santos. São Luís, 1988. 16mm, 30 min. Color.son

_____. **Quem matou Elias Zí?** [Filme/16mm – reprodução vídeo]. Produção de Maristela Andrade e Murilo Santos. Direção de Murilo Santos. São Luís, 1986. 16mm, 15min. Color.son.

SCHRAMM, Luanda. **Interpretação e leitura: a hermenêutica fenomenológica de Paul Ricoeur como fundamentos para os estudos de recepção.** INTERCOM. Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002.

SCHWARTZ, Vanessa R.; CHARNEY, Leo (Org). **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SILVA, Laércio Teodoro. **Ganho e a sociedade no lixo e nas garras do capitalismo: imagens do super 8 na Paraíba no ano de 1979.** Revista Eletrônica da Associação Nacional de História, seção Ceará, 2010. Disponível (http://www.ce.anpuh.org/embornal2/Laercio_Teodoro_da_Silva-UFC.pdf) Acesso em: 25 out. 2012.

SINGER, Bem. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: SCHWARTZ, Vanessa R.; CHARNEY, Leo (Org). **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SIVINSKI, Daniel Jacob. **A identidade narrativa de Paul Ricoeur: pressupostos referências e proposta.** UFRGS, 2002.

TAYLOR, George. Identidade prospectiva. In: NASCIMENTO, Fernando; SALLES, Walter (org). **Paul Ricoeur: ética, identidade e reconhecimento.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2013.

TELLA, Andrés di. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org). **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naify 2014.

WELLER, Fernando. **“Eis o filme” – O formato 16mm e a influência da estética amadora no documentário moderno.** Revista da Associação Nacional dos programa de Pós-graduação em Comunicação Social. Brasília, v.17, n.2, mai/ago, 2014.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico.** 3ª edição - São Pulo, Paz e Terra, 2005.

_____. **O desafio do cinema.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ZILBERMANN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 1989.

APÊNDICE

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM EUCLIDES MOREIRA NETO

1. Poderia me explicar o contexto de produção na década de 70?

Euclides Moreira: Em 1976, o país estava em um período de recessão, todas as atividades culturais, políticas tinham que passar pelo crivo da Polícia Federal e nesta época a Universidade (UFMA) criou um setor de cultura, chamado de CEAC, e o professor Mariochella, que era visto como subversivo, deixou a religião (era ex-padre) e iniciou suas atividades como gestor cultural. Ele foi responsável pelo Coral na época, e nas atividades em outros estados com boas apresentações e prêmios, trouxe algumas novidades, a máquina Super-8.

Isso animou a todos e eu, que acabara de entrar na universidade não foi diferente, todos na época interessados em cinema, João Ubaldo, Cintra, entre outros foram apresentados a máquina doméstica do Super-8 que mudou a história de todos.

Além desse estímulo, Murilo Santos foi pioneiro na produção com o filme Pregoeiros de São Luís, premiado em Aracaju, que ganhou vários prêmios e nos mostrou ser possível. Paralelo a chegada da Super-8 foi criada o cineclube Uirá e no cineclube nos reunimos, mas diferente de somente assistir filmes queríamos produzir, não queríamos ser críticos e sim cineastas. Alguns queriam seguir o caminho dos filmes comerciais, mas, a maioria quis contar histórias da cidade, fazer documentários, muito também por influência do sucesso de Murilo com os Pregoeiros de São Luís.

Produzir cinema na época, era suprir uma necessidade que, por exemplo, a TV não supria. A TV na época era para colunismo social e produtos oficiais dos governos, então buscamos por meio do cinema contar a história de pessoas reais e super-8 foi o começo de tudo.

As máquinas eram cedias pela universidade, pois, poucos tínhamos condições de possuir. Por isso, quanto tínhamos uma na mão saí muito mais filmes do que havíamos ditos, era a oportunidade de poder fazer cinema.

Meu perfil, ainda como estudante de comunicação era de repórter. Assim, fui para gravar as cenas da Greve da Meia Passagem; me posicionei como repórter e então gravamos. Boa parte do material que gravamos se perdeu. Parte dele com Raimundo Medeiros que foi preso e os filmes destruídos, os meus só restaram porque os guardava logo depois de filmar.

2. A estrutura da narrativa foi pensada com esta postura de repórter?

EM: Em algumas entrevistas eu gravei com câmera e o microfone na mão, em outras pedia para alguém na multidão me auxiliar e eu dizia quais perguntas fazer. Tentávamos dar espaço para os estudantes se expressarem. Durante a gravação das reuniões, o objetivo era registrar tudo, como se o espectador estivesse ali.

3. Porque gravar a greve da meia passagem?

EM: Porque foi um momento de registrar, se tratava do dia-a-dia da cidade, algo que a televisão não fazia, pois era do governo e quando fazia era tendenciosa. Era uma função social que cumpríamos naquele momento. Tudo em Super-8, pois era o que tínhamos acesso, só na cena final da comemoração que Murilo Santos registrou também em 16mm. E o interessante é que como gravávamos com as câmeras da universidade, que era um braço forte do regime, nem faziam ideia do que estávamos gravando. Mas, mesmo assim, quando Medeiros foi preso, a câmera dele foi danificada e o filmes tomado pela polícia no quartel.

4. A cena de introdução do filme, no interrogatório, de onde surgiu?

EM: Tentar reconstruir o momento de interrogatório foi para representar todos os estudantes e trabalhadores presos. Chamar atenção para a gravidade da situação. É um exercício de metalinguagem que representava o que produzíamos naquele momento. O Medeiros foi preso e ficou no quartel, por isso, a função era de reforçar o que passava as pessoas durante a prisão nos quartéis.

5. Como foi montar e editar todo esse material?

EM: Não podíamos montar na universidade, então montei no meu quarto, na minha cama durante a madrugada e como filme era muito delicado, o horário ideal era na madrugada e depois do corte pronto iniciávamos o trabalho de música.

6. Havia preparado algum roteiro?

EM: Algo que me fascinava no documentário era a liberdade do roteiro, mas, sempre tinha um pré-roteiro com os assuntos que gostaria de abordar. Durante a gravação do filme, tudo era pensado no instante, pois, o clima de tensão era muito grande, tivemos alguns problemas técnicos que compensamos com uma câmera mais movimentada, e se não fosse isso, perderíamos toda aquela história.

7. Como foi a recepção do teu trabalho na época?

EM: A primeira exibição foi no salão paroquial da Igreja de São João, em 1979, para os militantes da greve. Nunca recebi tantos aplausos, tive que reprisar mais duas ou três vezes; foi um aplauso tão demorado. Após a noite de exibição todos vieram agradecer

pela ajuda na conquista da meia passagem. Daí me dei conta de como o registro pela imagem também pode modificar a sociedade e a forma de ver o mundo, de refletir sua condição.

8. E no festival, como foi a recepção?

EM: Foi boa. Exibimos no ano seguinte, em 1980, recebemos premiações, e além disso ganhamos prêmios em outros festivais com o de Gramado por exemplo.

A força da produção ajudou a criar a alcunha de Ilha Rebelde, que em muitas vezes se confundia como o nome do filme.

Estávamos no período de pressão, exílio, algumas anistias e no discurso depois da greve as pessoas diziam que São Luís não era mais a ilha do amor era a ilha rebelde. Esse discurso foi reproduzido muito, principalmente em campanhas políticas e pelos grupos sociais. Por isso, que acredito que o cinema tem a capacidade de alimentar seu duplo, que é o público. O filme deve ser sempre uma extensão cinematográfica de quem produz como de quem assiste, pois, ambos na maioria do tempo ocupam o mesmo lugar.

9. É possível identificar esse ciclo entre o criador, obra e público?

EM: Sim. Mas, isso é difícil de mensurar. Localmente acontecia mais ou menos comparado a outros lugares, pois, tudo depende de outros fatores, como acesso a produção incentivo.

10. Porque o nome Periquito Sujo?

EM: Era o apelido de Ferreira Gullar quando morava na Camboa, Periquito.

11. Como você define o filme?

EM: Na época, da meia passagem, Ferreira Gullar era um dos exilados e na Argentina ele escreveu o Poema Sujo que mostra toda a saudade do Brasil e suas memórias. A partir daí percebi a possibilidade de um link desse ato do exílio político com os exilados da própria cidade. Usei fragmentos do poema e também da obra Homem Comum, trecho que gravamos na Casa das Tulhas, na Praia Grande. O roteiro eu divido com o Luís Carlos Cintra.

O filme é todo em narrativas em *off* e fragmentada nos trechos das obras com as imagens dos exilados sociais, principalmente das palafitas, que na época e ainda hoje são muito comuns na cidade. Adotei a narrativa em *off* para me aproximar do clima de tensão, refletir a saudade e angústia das imagens casadas com o poema. Por isso, começo com a fala das imagens turvas, também a cena escura e depois e feche de luz.

12. De onde surgiu a ideia?

EM: Tanto o Periquito Sujo quanto a Greve da Meia Passagem forma frutos dessa necessidade de contestação. E por meio dela narrar a situação da cidade, mostrar as pessoas, revelar a cidade os seus conflitos as suas contradições.

13. E a montagem, como foi?

EM: Foi também edição caseira [risos], usamos o trem que passava pela Camboa e fiz duas tomadas uma fora e outra de dentro dando o sentido subjetivo. E o plano subjetivo me deu essa condição, pois, eu me sentia parte desta imagem para aproximar ao máximo o espectador do sentimento narrado pelo poema. Comparando com a Ilha Rebelde, tive alguns problemas técnicos, então eu fazia movimentos muito rápidos, diferente de Periquito sujo em que preparei cada corte e tomada.

14. Neste você pensou no roteiro?

EM: Como disse preferia um pré-roteiro. Mas sabia quais cenas fazer e os lugares e, principalmente como usar o texto. Gostávamos muito das imagens que conduzia situações e pessoas simples, por isso, pegávamos os detalhes de roupas estendidas, atividades comuns.

15. Porque o trem?

EM: O trem na época cortava toda a cidade e estava presente no poema e quando se falava do menino, era o próprio Ferreira Gullar.

16. E a repercussão, como foi?

EM: Primeiro que o Ferreira Gullar gostou muito; na jornada daquele ano foi muito bem recebido, e foi bom porque foi classificado com experimental e, eu gostei, porque durante todo o trabalho foi um exercício de experimentação. Além disso, o filme foi muito usado em seminário sobre literatura e cinema, entre outras temáticas.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM MURILO SANTOS

1. Além dos filmes Bandeiras Verdes e Quem matou Elias Zi você participava de outras produções?

Murilo Santos: Sempre trabalhávamos em conjunto, colaborando um com o trabalho do outro, principalmente no Super-8, éramos uma aldeia. Na Greve da meia passagem, do Euclides, eu fiz algumas imagens em 16mm. Foram as imagens da comemoração por terem conseguido garantir a meia passagem. Fiz muitas imagens também da confusão. Ainda tenho as cenas que gravamos em São José de Ribamar, uma semana depois da greve, pois, surgiu a conversa de que poderia haver uma greve também por lá. As pessoas

diziam a greve vinha se arrastando, igual uma romaria... Em Bandeiras Verdes, o Bala, se referiu a romaria também com esse sentido de confusão quando descreveu que em uma festa todos saíram correndo de greve, que seria a multidão correndo.

Na Greve da meia passagem nós produzimos uma cena de introdução ficcional, simulando um interrogatório pela polícia. E eu fiz a voz do policial. Naquela época, os filmes que tratavam de temáticas policiais, os dubladores paulistas descendentes de italianos puxavam muito o 'r', e decide fazer o mesmo, quase aquele tom que se falava no rádio. Queria fazer uns parênteses! Mesmo considerando a greve de 79 importante como marco político, eu acho mais importante como movimento a greve de 51. E ousou dizer que em termos de repressão a greve em 79 não representa todo a violência que sofreu o campo com a ditadura. O problema disso tudo é que fica como se ao se resolver a questão pontual da meia passagem, se resolveu o problema da repressão, o que é um engano. O camponês vivia um clima de tensão, chacina que até hoje é percebido.

Lembro que um determinado evento, uma mesa redonda que dividi com o Silvio Tandler foi questionado sobre a imagem da ditadura e isso me fez questionar que o que lembramos de fato é sempre o conflito ligado a força policial nos centros urbanos, como na greve da meia passagem, o problema é ter isso como a única versão e esquecer de que uma imagem forte da ditadura é ter um camponês fazendo compras no mercado e ser assassinato com tiros a queima roupa [morte de Elias Zí], isso para mim também uma imagem da ditadura. Não quero minimizar a força da mobilização dos estudantes, mas prefiro ressaltar que a função do cinema é sempre informar, um outro ponto de vista. Imagina a cena das pessoas cavando suas próprias sepulturas, ou sendo chacinadas? Isso era ditadura no campo.

No caso do Elias Zí, o filme mostra que a violência rural também foi muito grande, mas muito deles acobertados, pois, além de não ser interesse da cobertura jornalística, a produção cinematográfica no campo sofria sérias limitações. Nos meus trabalhos indo para os municípios, sempre levava a máquina e um rolo 16mm, mas não era com objetivo de fazer um filme.

O grupo do super-8 naquele momento procurava uma maneira de se expressar, como poderia ter sido com grafite, ou fanzine, mas, o super-8 atendia uma demanda nacional por produzir imagens. Muitos mexiam com Super-8, mas poucos tinham a característica da militância.

O meu trabalho é fruto do envolvimento direto com as questões da terra, trabalhei na pastoral da terra e ajudei a fundar a Sociedade de Direitos Humanos.

Minha experiência no Laborarte e os trabalhos que desenvolvi com minha esposa na época, Maristela, que é antropóloga me ajudou a cultivar a ideia de que o cinema precisa ser uma linguagem de acesso ao povo, a serviço do povo, não me preocupo tanto com estética do filme ou em novar a linguagem a preocupação maior é se qualquer um que assistir vai entender a mensagem.

Quando eu trabalhei no Bandeiras Verdes, levou quase dez anos, pois, inicialmente não era a proposta de um filme, e sim a pesquisa que desenvolvemos a pedidos da Associação do Trabalhadores Rurais que queria produzir um material didático que explicasse e conscientizasse a comunidade do campo. Assim, registrávamos por escrito e eu aproveitava para fazer algumas imagens. Em uma dessas viagens, a Santa Luzia do Tide, soubemos da morte de Elias Zí, daí mudamos a rota e fomos para lá. Chegamos no velório e fizemos cerca de sete minutos de gravação. A minha ideia era registrar o máximo de cenas, a proposta era a câmera na mão e eu como testemunha ocular.

2. E como foi pensar no roteiro e na montagem do Elias Zí?

MS: Quando montei, optamos por uma animação feita estilo cordel que meu irmão desenhou e fez a trilha original. A ideia também era ser bem didático, pois, o filme era para ser exibido para os camponeses primeiramente, depois que surgiu a possibilidade exibir em festivais. A arte do desenho era inspirada no olho frontal que sempre dá a ideia de que o desenho enxerga o espectador. A animação também cumpriu um papel importante, pois, não tínhamos imagens do Elias, daí o desenho que representa ele foi inspirado em uma foto.

3. E como foi pensar no roteiro e na montagem do Bandeiras Verdes?

MS: A estratégia do *off*, neste caso a narrativa em primeira pessoa foi algo para aproximar de um diário de campo, me fazer personagem também, mostrar que eu estive ali. As cartelas e mapas seguem essa proposta didática. Depois de alguns anos do trabalho de pesquisa feitos para descrever o processo de expansão de terras, voltei para fazer a entrevista com o Bala, mas ele já havia morrido e então entrevistei D. Rosa, na época mulher dele. Ela foi muito relutante, só decidiu dar a entrevista depois de três dias; senti que queria se preparar e que até existia um receio em função do novo marido, mas quando ela decidiu, pediu para que gravássemos com ela no local do túmulo do Bala. Na proposta de roteiro, esbocei uma forma que não se sentisse a falta da imagem do Bala quando D. Rosa dissesse que ele havia morrido, foi bem emocionante. Nesse trabalho no campo, a captação de imagem é essencial para mostrar as pessoas que não conhecem o que acontece de fato.

4. E a repercussão dos trabalhos?

MS: O Bandeiras Verdes ganhou pelo menos cinco premiações em Brasília, ganhamos também na época na Jornada. Quem matou Elias Zí? Também foi muito bem recebido, exibimos primeiro na comunidade e foi um momento em que todos reconheceram a figura do Elias Zí na animação. Até hoje os filmes são discutidos e usados em palestras e treinamentos para ação educativa no campo. Essa é uma perspectiva que eu acredito que a obra deve ter, um prolongamento de sua mensagem no tempo, discutido e lembrado.

No que se refere a linguagem eu nunca segui nenhuma tendência de Glauber Rocha ou outro ligado ao cinema direto, nem ninguém do super-8. Nunca nos reunimos para definir que a partir daquele instante faríamos filmes daquela forma. Mas é relevante a influência que o momento nos fez aproximar dessa produção contestadora próxima ao cinema direto. Minha linha era mais antropológica, próximos dos franceses.