

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CAMPUS: PROF. ALEXANDRE ALVES DE OLIVEIRA
CURSO: LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

FRANCISCO SAMUEL LIMA DOS SANTOS

**LUZ! CÂMERA! AÇÃO! CENAS DO CINEMA INVENTANDO TRADIÇÕES
NO LITORAL PIAUIENSE.**

PARNAÍBA
2013

FRANCISCO SAMUEL LIMA DOS SANTOS

**LUZ! CÂMERA! AÇÃO! CENAS DO CINEMA INVENTANDO TRADIÇÕES
NO LITORAL PIAUIENSE.**

Trabalho monográfico apresentado ao curso de Licenciatura Plena em História da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) como requisito para obtenção de graduação, produzido pelo acadêmico Francisco Samuel Lima dos Santos e sob orientação do Professor Dr. Roberto Kennedy Gomes Franco.

PARNAÍBA
2013

S2371

SANTOS, Francisco Samuel Lima dos

Luz! Câmera! Ação! Cenas do cinema inventando tradições no litoral piauiense / Francisco Samuel Lima dos Santos.- Parnaíba: UESPI, 2013.

59 f.: il.

Orientador: Dr. Roberto Kennedy Gomes Franco

Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Piauí, 2013.

1. Cinema 2. História 3. Linguagem 4. Educação I. Franco, Roberto Kennedy Gomes II. Universidade Estadual do Piauí III. Título

CDD 791.430 9

FRANCISCO SAMUEL LIMA DOS SANTOS

**LUZ! CÂMERA! AÇÃO! CENAS DO CINEMA INVENTANDO TRADIÇÕES
NO LITORAL PIAUIENSE.**

Trabalho monográfico apresentado ao curso de Licenciatura Plena em História da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) como requisito para obtenção de graduação, produzido pelo acadêmico Francisco Samuel Lima dos Santos e sob orientação do Professor Dr. Roberto Kennedy Gomes Franco.

APROVADO EM: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Roberto Kennedy Gomes Franco
Orientador

Prof. Dr. Clódson dos Santos Silva
Examinador (a) Externo

Prof. Dr. Tânia Serra Azul Machado Bezerra
Examinador (a) Externo

Dedico esse trabalho a minha mãe, Teresinha de Jesus Ferreira Lima, que a partir de meu nascimento sempre batalhou para nos dar as mínimas condições necessárias de subsistência, se esforçando, fazendo o que podia e até o que não podia; trabalhando incansavelmente para investir em minha educação, tanto acadêmica como humana, que por sinal ainda hoje ela atua com muita ênfase.

AGRADECIMENTOS

Agradeço por meio deste trabalho, aos mestres que ao longo da minha aprendizagem escolar contribuíram para o desenvolvimento de minha capacidade cognitiva,

Em seguida agradeço a minha amada mãe, Teresinha de Jesus Ferreira Lima, por sempre me apoiar e incentivar sobre as questões do estudo desde cedo, afim de que eu tivesse oportunidades de educação que ela nunca alcançaria, já que a mesma se sacrificou muitas vezes para me dar a oportunidade que ela nunca teve ao longo de sua vida.

Além disso, agradeço as pessoas que mais me incentivaram nessa nova empreitada através da pesquisa em estudos diversos, que são; Professor Orientador, companheiro e exemplo Dr. Roberto Kennedy Gomes Franco, e também a minha querida, amada, companheira e conjunja (que sempre está e sempre estará ligada a mim), Adriana Olival Costa que me apoiou nessa jornada, em busca do saber acadêmico.

Ainda gostaria de agradecer as pessoas que colaboraram de maneira gentil e amigável, através das entrevistas, compartilhando de suas memórias, contribuindo muito para o desenvolvimento deste trabalho,

Por fim e não menos importante agradeço a todos os meus amigos e colaboradores em momentos de estudos e de farras ao longo desses quatro anos vividos intensamente entre leituras e mangueiras; Isailo Oliveira (Pequeninho), Danilton Nobrega (Mata Gato), Luiz Alves (Piló) e os demais amigos do curso, pois me recorde de quantas e quantas discussões pertinentes que correram noite adentro sobre História, Política, Mulheres, Brincadeiras, Futebol e Arte.

“O direito de sonhar, é o pai e a mãe de todos os direitos. É o que dar de comer a todos os demais. O que seria de nós se não pudéssemos ter a possibilidade de ver além da tristeza, de lançarmos além do desamparo. Que pobre seríamos?”

Eduardo Galeano

O cinema é a mais importante das artes.

Lenin

RESUMO

Este trabalho é fruto de análises e pesquisas desenvolvidas no âmbito da história cinematográfica, oriundas do projeto PIBIC-CNPQ, realizado entre os anos de 2011 e 2012, e que agora com o aprofundamento das fontes e a pesquisa desenvolvida, se amplia para dar formato a esta monografia. Para alcançar os objetivos e metas almejados nessa pesquisa, nos utilizamos metodologicamente de uma abordagem que articulasse o fenômeno histórico investigado, com os significados que assumem para os indivíduos e a sociedade, desejando promover uma interlocução entre pesquisadores, alunos, docentes e comunidade. Compreendemos que a ação educativa determinada pelo conhecimento da realidade não pode ser sinônimo de transferência de conhecimento, e sim um ato dinâmico e permanente no processo de sua descoberta, porquanto essa ação só se justifica com o envolvimento da comunidade e sua orientação para as possíveis soluções de problemas comunitários, uma ação que considere como necessidade a participação das pessoas no processo de mudanças. Por isso utilizamos o método da *pesquisa-ação*, analisados nos escritos de René Barbier (2002), já que a intenção é cruzar os muros da academia e fornecer à comunidade o contato direto com nossas investigações e possíveis soluções elaboradas conjuntamente. Para tanto analisamos as diversas fontes colhidas ao longo de nossa pesquisa, realizada através dos arquivos públicos como o IHGGP (Instituto Histórico Geográfico Genealógico de Parnaíba), periódicos como a Revista Histórica e o Almanaque da Parnaíba, além de fontes orais através de entrevistas feitas às pessoas que vivenciaram de alguma forma a época das salas de exibições cinematográficas parnaibanas, como o Sr. Canindé, ex-secretário de educação da cidade de Parnaíba, entrevistado no ano de 2011; e o Sr. Benjamim Santos, dramaturgo e escritor parnaibano que nos concedeu entrevista no ano de 2012, e das fontes orais colhidas no decorrer do projeto “Onda Branca” (2012). Nesta pesquisa procuramos compreender quais as influências do cinema sobre as pessoas, e quais as contribuições que o mesmo exercia para a formação educativa da sociedade, destacando assim o aporte teórico da “invenção das tradições” encontradas em (HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. 2002). Buscamos ainda, mostrar que o Cinema em Parnaíba, cumpriu a tarefa histórica de propiciar a difusão através de sua linguagem específica, como o devido aprendizado cultural em diversas áreas, abordando entre elas, sociabilidades, educação, artes, música, e em especial o de história, pois percebemos uma nova “tradição sendo inventada” através dessas novas formas de se aprender/distrair com o cinema, como apreendemos nas reflexões expostas por Walter Benjamin (1987), ao falar sobre a distração oferecida pela arte, para se formar novas medidas de percepção. Por meio deste trabalho compreendemos ainda o cinema mediante o progresso das forças produtivas, dos meios de comunicação de massas, com o debate a respeito da “reproduzibilidade técnica” desenvolvida pelo próprio Benjamin, articulando com o processo de mercantilização, e o conceito de mercadoria proposto por Karl Marx (2005). Com base em tais discussões, fez necessário analisar a história do cinema, desde sua suposta invenção pelos irmãos Lumière ou Thomas Edison, passando pela chegada do cinema no Brasil, através dos imigrantes italianos que trouxeram o cinematógrafo. Nesse sentido, baseamo-nos nos pensamentos teóricos de (BARRO, 2000); (BERNARDET, 2006); (LEITE, 2005); (MORAIS, 2010); (MACHADO, 2002); (ROSENFELD, 2002); dentre outros que auxiliaram na desenvoltura dessa trama.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. História. Linguagem. Educação.

ABSTRACT

This work is the result of analysis and research carried out under the cinematic history, coming-CNPQ PIBIC project, conducted between 2011 and 2012, and now with the deepening of sources and research developed, expands to give shape to this monograph. To achieve the desired goals and objectives in this research, we use a methodological approach that articulates the historical phenomenon investigated, with the meanings they take on individuals and society, wishing to promote a dialogue between researchers, students, teachers and community. We understand that the educational activity determined by knowledge of reality can not be synonymous with knowledge transfer, but an act dynamic and ongoing process of discovery, because this action is justified only with the involvement of the community and its orientation towards possible solutions community problems, an action it deems necessary as people's participation in the change process. Therefore we use the method of action research, analyzed the writings of René Barbier (2002), since the intention is to cross the walls of academia and the community to provide direct contact with our investigations and possible solutions developed jointly. To this end we analyze the various sources collected throughout our research, conducted through the public archives as IHGGP (Institute of Historical Geography Genealogical Parnaíba) journals as the Journal of Historical Almanac and Parnaíba, and oral sources through interviews with people who experienced some form of season rooms parnaïbanas film screenings, as Mr. Canindé, former secretary of education of the city of Parnaíba, interviewed in 2011, and Mr. Benjamim Santos, writer and playwright who gave us parnaïbano interview in 2012, and oral sources collected during the project "White Wave" (2012). This research sought to understand what influences film about people, and what are the contributions that it exercised for training educational society, thus highlighting the theoretical basis of the "invention of tradition" found at (HOBSBAWM, EJ; RANGER, T. 2002). We seek also show that the Cinema Parnaíba fulfill the historical task of promoting the spread through its specific language, because as cultural learning in several areas, including addressing, sociability, education, arts, music, and especially of history, as we see a new "tradition being invented" through these new ways of learning / distracted by the film, as we apprehend the reflections presented by Walter Benjamin (1987), when talking about the distraction offered by the art, to form new measures perception. Through this work yet understand the film through the progress of productive forces, the means of mass communication, with the debate about the "technical reproducibility" developed by Benjamin himself, articulating with the process of commodification, and the concept of commodity proposed by Karl Marx (2005). Based on these discussions, was necessary to analyze the history of cinema, from its supposed invention by the Lumiere brothers and Thomas Edison, through the arrival of cinema in Brazil, through the Italian immigrants who brought the cinematographer. Accordingly, we rely on theoretical thoughts (BARRO, 2000); (BERNARDET, 2006); (LEITE, 2005); (MORAIS, 2010); (MACHADO, 2002); (ROSENFELD, 2002); among others who helped resourcefulness in this plot.

KEY-WORDS: Cinema. History. Language. Education.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Prédio com a primeira arquitetura do CINE-THEATRO-EDEN, da Empresa Ferreira e Irmão.....	28
FIGURA 2 - D. Pureza - Moradora da localidade Tatus em Ilha Grande/PI.....	39
FIGURA 3 - Jovens da comunidade dos Tatus em Ilha Grande/PI, mobilizados em torno da problemática socioambiental.....	41
FIGURA 4 - Jovens da comunidade dos Tatus entrevistando o Prof. Valdeci.....	42
FIGURA 5 - D. Joana - Moradora da localidade Tatus em Ilha Grande. Teve sua casa soterrada pelas dunas.....	43
FIGURA 6 - Cinetoscópio de Thomas Edison – Fonte: Acervo pessoal do autor.....	46
FIGURA 7 - Irmãos Lumière.....	47
FIGURA 8 - Cartaz da primeira exibição pública dos Irmãos Lumière.....	47
FIGURA 9 - Afonso Segreto, o primeiro a filmar no Brasil.....	48
FIGURA 10 - Pinturas Rupestres localizadas nas profundezas de cavernas em Altamira no norte da Espanha.....	53
FIGURA 11 - Pinturas rupestres encontradas nas cavernas de Lascaux a sudoeste da França.....	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O CINEMA EM PARNAÍBA E O PROCESSO DE “INVENÇÃO DAS TRADIÇÕES”	18
1.1. Cenas da memória-histórica do cinema parnaibano	22
2. UMA ABORDAGEM BENJAMINIANA DO VALOR DE USO AO VALOR DE TROCA DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NO DELTA DO PARNAÍBA/PI	32
2.1. A dialeticidade da linguagem cinematográfica no delta parnaibano.....	36
3. PECULIARIDADES DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA INVENÇÃO DAS TRADIÇÕES	45
3.1. Breve considerações sobre concepções de linguagem	50
3.2. Histórico da linguagem cinematográfica.....	52
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
5. REFERÊNCIAS	59

INTRODUÇÃO

...devo dizer que,
se não há diferenças entre os fatos da história e da ficção,
então não faz sentido ser historiador...

Eric Hobsbawm.
Entrevista dada a Revista Estudos Históricos, n. 6,
Rio de Janeiro, 1990.

Enquanto ser que faz história, alterando a própria circunstância, fazendo parte da natureza e que ao mesmo tempo se aparta, mas ainda assim precisa dela para viver, é que vemos as atividades sociais como fruto das atividades humanas. Pois como coloca Marx e Engels em seu livro a ideologia alemã, “a atividade humana ou alteração de si próprio só pode ser apreendida e compreendida racionalmente como práxis revolucionária” (MARX E ENGELS, 1982, p.12), ou melhor, como se revolvêssemos a ação ou então mudássemos essa ação. ‘

Dito isto é que exponho o meu interesse pelo tema abordado nesse estudo, visto que, entre os 10 a 12 anos de idade, eu já era fascinado pela imagem em movimento, mesmo que ainda não tivesse consciência do que incidia esse conceito, mas lembro do dia em que minha mãe ganhou o primeiro aparelho de televisão, mesmo sendo usado, foi uma euforia, nem sabia como ligava, mas já queria usar uma das mais fascinantes invenções do ser humano, principalmente para mim que morava na localidade chamada Camurupim, interior da cidade de Luis Correia - PI.

No entanto, para poder assistir televisão ainda precisaria de uma antena parabólica, já que o sinal transmitido na cidade não se chegava a essa localidade, a não ser pela ajuda de uma parabólica. Mas para minha satisfação morávamos próximo de uma casa onde havia tal aparelho e logo o vizinho o compartilhou conosco, porém eu só assistia o que se passava na casa do vizinho, contudo, isso não me tirava o prazer de assistir.

Assistia tudo que passava sem pestanejar, passava horas na frente do mais novo aparelho adquirido, sem me dar conta de que o tempo passava rapidamente, logo chegava a hora de ir dormir, e já ia para cama pensando no dia seguinte para poder assistir mais e mais. Aquilo me deixava entusiasmado. Eu tinha sede para aprender, gostava de programas que ensinavam, nem que fosse apenas a fazer bolinha de sabão,

mas gostava muito de aprender coisas novas, e foi muito por parte da televisão que aprendi muitas coisas na vida, principalmente as que eu não devo seguir. No entanto, não era uma aprendizagem na prática, mas sim uma aprendizagem teórica, sendo assim, contraditório ao pensamento de Marx e Engels quando fala sobre as questões do saber, como podemos analisar que;

[...] a questão do saber cabe ao pensamento humano uma verdade objetiva não é uma questão teórica, mas prática. É na práxis que o homem deve demonstrar a verdade, isto é, a realidade e o poder, o caráter terreno de seu pensamento. (MARX E ENGELS, 1982, p. 12).

Passado algum tempo, por conta de meus estudos e das intempéries da vida, minha mãe e eu mudamos para a cidade de Parnaíba e nesta cidade pude estudar em um projeto com o qual muito me identifiquei. Tratava-se do Cursinho pré-vestibular Popular Evandro Lins e Silva, uma iniciativa da empresa Jr. de Economia da Universidade Federal do Piauí, apoiado pela organização Aliança Mandu¹. Aqui pude ter acesso a um projeto idealizado pela coordenadora do cursinho na época, Adriana Olival, que consistia em produzir um documentário sobre etnia racial. Foi uma das mais impactantes experiências que pude passar ao longo de minha vida até o momento, pois ali pude perceber ao longo do processo de produção do documentário que ao invés de estar na frente do filme, assistindo como tinha feito em uma boa parte da vida, eu estaria por trás das câmeras, nos bastidores, realizando um vídeo que seria exibido ou distribuído para outras pessoas.

Mesmo não sabendo como se fazer um filme, mesmo não tendo experiência alguma em produção de documentários, topamos o desafio. Aos trancos e barrancos, com equipamentos sucateados, câmeras filmadoras da própria Universidade Federal do Piauí, produzimos o vídeo, que foi exibido em uma sessão realizada no auditório da UFPI na culminância do Projeto PIC Negrada da Terra, que fomentava o estudo de valorização da diversidade étnico-racial do povo brasileiro junto a professores e alunos do Ensino Médio, abordando o estudo sobre história, literatura e cultura afro-brasileira e africana.

¹ALIANÇA MANDU – Movimento de Articulação Norte Piauiense para o Desenvolvimento Sustentável, foi um projeto implementado pela CARE Brasil em parceria com a Universidade Federal do Piauí, a Embrapa e o Instituto Floravida, que articulava ações no campo da educação, geração de renda, mobilização social e educação ambiental em todos os municípios do litoral piauiense. O projeto teve como principal estratégia o fortalecimento do protagonismo e empreendedorismo juvenil.

Posteriormente, dando continuidade ao meu interesse por vídeo e cinema é que se justifica o meu objeto de estudo nessa pesquisa, participei de uma oficina ministrada pelo antropólogo e cineasta israelense Naor Elimelech, que a convite da CARE Brasil, ministrou duas oficinas de vídeos, uma em São João do Arraial e outra em Parnaíba a qual tive acesso. O objetivo dessas oficinas foi propiciar uma noção geral sobre produção de vídeo e fazer uma ampla discussão sobre o papel do documentarista no processo de desenvolvimento local, abordando temas como técnicas de roteiro, entrevistas, filmagem e edição, além de fazer um amplo diálogo com os participantes sobre o papel do documentarista ao retratar uma sociedade, respeitando e compreendendo seu passado e sua realidade atual.

A partir de então um grupo de jovens participantes dessa oficina, com a ajuda do Naor e a convite do Projeto Aliança Mandu, deram início a criação de uma produtora juvenil, que hoje faço parte, passando por todo o processo de montagem da mesma e do seu desenvolvimento.

Foi no decorrer desses acontecimentos que veio minha aprovação no vestibular de 2009 para o curso de História na UESPI, desde o início das atividades acadêmicas já tinha o meu tema escolhido, a opção pelo próprio curso se deu pelo meu interesse em conhecer a História do Cinema, aprender e pesquisar sobre o fascinante mundo audiovisual, intercalando a paixão pelo cinema e o amor em aprender e contar Histórias, seja através de um filme ou por meio de uma pesquisa historiográfica.

Este trabalho foi fruto das pesquisas desenvolvidas ao longo do projeto PIBIC-CNPQ que foram realizadas entre os anos de 2011 e 2012, tendo como orientador o professor Dr. Roberto Kennedy Gomes Franco, e que agora com o aprofundamento das fontes e a pesquisa desenvolvida, se amplia para dar formato a esta monografia.

Para alcançar os objetivos e metas almejados nessa pesquisa, nos utilizamos metodologicamente, uma abordagem que articulasse o fenômeno histórico investigado com os significados que assumem para os indivíduos e a sociedade, desejando promover uma interlocução entre pesquisadores, alunos, docentes e comunidade, pois é por compreender que a ação educativa determinada pelo conhecimento da realidade não pode ser sinônimo de transferência de conhecimento, e sim um ato dinâmico e

permanente no processo de sua descoberta, essa ação só se justifica com o envolvimento da comunidade e sua orientação para as possíveis soluções de problemas comunitários, uma ação que considere como necessidade a participação das pessoas no processo de mudanças. É por isso que utilizamos o método da *pesquisa-ação*, analisados nos escritos de René Barbier (2002), já que a intenção é cruzar os muros da academia e passar a fornecer à comunidade o contato direto com nossas investigações e possíveis soluções elaboradas conjuntamente.

Para isso analisamos as diversas fontes colhidas ao longo de nossa pesquisa, realizada através dos arquivos públicos como o IHGGP (Instituto Histórico Geográfico Genealógico de Parnaíba), periódicos como a Revista Histórica e o Almanaque da Parnaíba, além de fontes orais através de entrevistas feitas as pessoas que vivenciaram de alguma forma a época das salas de exibições cinematográficas parnaibanas, como o Sr. Canindé que hoje está aposentado, mas foi secretário de educação da cidade de Parnaíba, nos concedendo entrevista no ano de 2011. Sr. Benjamim Santos, dramaturgo e escritor parnaibano que nos concedeu entrevista no ano de 2012, além das fontes orais colhidas no decorrer do projeto “Onda Branca”.

No **capítulo inicial** que tem como título “**O cinema em Parnaíba e o processo de ‘invenção das tradições’**”, procuramos através de uma análise histórico/metodológica, compreender quais as influências do cinema sobre as pessoas, e quais as contribuições que o mesmo exercia para a formação educativa da sociedade, destacando assim o aporte teórico da “invenção das tradições” encontradas em (HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. 2002), além de uma análise das fontes diversas tanto orais como escritas materializadas através das entrevistas e bibliografias amplas, que de alguma forma contribuem para a reflexão sobre o tema abordado.

Para além do objetivo exposto anteriormente, no **sub-tópico** intitulado “**Cenas da memória-histórica do cinema parnaibano**” buscamos ainda, mostrar que o Cinema em Parnaíba, cumpriu a tarefa histórica de propiciar a difusão através de sua linguagem específica, como o devido aprendizado cultural em diversas áreas, abordando entre elas, sociabilidades, educação, artes, música, e em especial o de história, pois percebemos uma nova “tradição sendo inventada” através dessas novas formas de se aprender/distrair com o cinema, como apreendemos nas reflexões expostas por Walter

Benjamim (1987), ao falar sobre a distração oferecida pela arte, para se formar novas medidas de percepção.

Já no **segundo capítulo**, procuramos fazer **“Uma abordagem benjaminiana do valor de uso ao valor de troca da linguagem cinematográfica no delta do Parnaíba/PI”**, pois essa análise que bebe nas fontes do materialismo histórico-dialético de Marx e Engels, busca compreender o cinema mediante o progresso das forças produtivas, dos meios de comunicação de massas, e ainda, articula-se com o debate a respeito da “reprodutibilidade técnica” desenvolvida pelo próprio Benjamin.

Neste capítulo também procuraremos interpretar a história dessa linguagem cinematográfica, articulada com o contexto da mercantilização, vinculada a lógica da economia política burguesa, pois Benjamin analisa a capacidade de reprodução dos filmes, como um fundamento imediato na técnica reprodutiva, pois essa permite uma maior difusão das peças cinematográficas para as massas, se tornando a forma de arte correspondente ao desenvolvimento do homem moderno, já que essa atividade cinematográfica transformou-se em mercadoria “disponível” apenas para quem tem condições de pagar, pois a indústria do cinema tem por puro interesse especulativo, incitar a participação das massas através de uma concepção ilusória. O mesmo se articula com o processo de mercantilização, e o conceito de mercadoria proposto por Karl Marx (2005) que afirma “a mercadoria sendo um produto que satisfaz as necessidades humanas por meio da troca, tendo assim uma utilidade ou um *valor de uso*, que possui propriedades de troca, possuindo assim um *valor de troca*”.

No **sub-tópico “A dialeticidade da linguagem cinematográfica no delta parnaibano.”**, compreendemos de forma dialética, que a tarefa do historiador pontuada por Benjamin (1987), ao falar sobre o conceito de História, o qual se diz que o historiador tem a tarefa de “escovar a história a contrapelo”, nos apropriando dessa análise, procurando “escovar” a história do cinema no delta parnaibano, por meio do projeto “Onda Branca”, a contrapelo, mediante uma educação pautada na emancipação humana e não apenas alienadora, nos apropriando da linguagem cinematográfica para denunciar um problema social sério de deslocamento de dunas na região do delta parnaibano. Também articulamos através da produção do documentário “Onda Branca”, que em pleno século XXI, na comunidade dos Tatus, o cinema se caracteriza não mais como um poderoso “instrumento de Alienação” como analisava Benjamin (1987), mas

sim uma peça de arte que contribui para a formação crítica-reflexiva do ser humano, mostrando o poder transformador de educar através de sua linguagem específica, pois o mesmo se torna muito útil no momento em que ele é utilizado como instrumento que serve para denunciar problemas que afetam o bem estar da coletividade.

No **terceiro capítulo**, intitulado de “**peculiaridades da linguagem cinematográfica na invenção das tradições**”, objetivamos articular o conceito de tradição inventada, mediante as observações de Eric Hobsbawm (2002), com as peculiaridades da linguagem cinematográfica, tendo como fio-condutor de análise, pronunciar o histórico dessa linguagem com a categoria de Tradição Inventada desenvolvida na obra a “Invenção das Tradições” organizada por Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2002).

Destacamos ainda neste capítulo, a evolução das técnicas desenvolvidas que dão forma a essa linguagem, a qual está em constante transformação, pois com o avanço tecnológico do mundo moderno, foi possível desenvolver e criar aparelhos que capturavam e projetavam imagens em movimentos. Também buscamos analisar a história do cinema, desde sua suposta invenção pelos irmãos Lumière ou Thomas Edison, passando pela chegada do cinema no Brasil, através dos imigrantes Italianos que trouxeram o cinematógrafo, essa estranha máquina que captura e projeta imagens em movimento.

Nos **sub-tópicos** discorremos sobre as “breves considerações das concepções de linguagem”, analisando os conceitos atribuídos por teóricos que estudam a linguística, pois nosso intuito é compreendermos o conceito de linguagem cinematográfica, buscando comparar as concepções linguísticas, procurando sempre a que mais se aproxima da linguagem cinematográfica. Para isso compreendemos o “histórico da linguagem cinematográfica” desde o período das pinturas rupestres magdalenenses, passando pelo desenvolvimento das peças cinematográficas, nos remetendo as primeiras exposições feitas pelos irmãos Lumière ao público em 1885 na França, passando pela criação de estruturas narrativas que foram fundamentais para a elaboração dessa linguagem cinematográfica.

Ainda sobre a pesquisa, podemos constatar que o cinema compreendido como linguagem, que aparece de maneira inovadora na vida humana, deve ser considerado mais do que uma simples técnica artística, mas também devemos

reconhecer o seu poder transformador, crítico e reflexivo, através de sua linguagem educativa. Compreendemos ainda que o Cinema possui uma linguagem específica, ou seja, uma linguagem que vai além do senso comum de se imaginar como sendo a capacidade humana de comunicar por meio da fala e da escrita, pois o próprio estudo da linguística, através de seus teóricos, sinaliza para várias outras concepções que transcendem a simplicidade do conceito exposto, percebemos que a evolução dessa linguagem cinematográfica, se deu pela criação de estruturas narrativas junto à relação de espaço, se utilizando de vários aspectos técnicos.

Podemos perceber também que o cinema no Piauí e mais precisamente em Parnaíba/PI tinha caráter classista, já que existiam salas de exibições, como o Cine Teatro Éden, que serviam as elites, inclusive com os preços dos ingressos bem mais elevados, sendo uma forma de segregação social, mas também existiam salas de exibições mais populares, como o Cine Ritz, Cine Guarita e outros, com preços dos ingressos mais baratos e onde os pobres poderiam gozar do prazer de ver cinema.

Ainda buscamos compreender o cinema através do progresso das forças produtivas, dos meios de comunicação de massas, articulados com o debate a respeito da “reproduzibilidade técnica” desenvolvida por Benjamin, que no contexto da mercantilização da linguagem cinematográfica, se articula com a lógica da economia burguesa, através da capacidade de reprodução dos filmes, como um fundamento imediato na técnica reprodutiva, permitindo uma maior difusão das peças cinematográficas para as massas, se tornando assim a forma de arte correspondente ao desenvolvimento do homem moderno.

1. O CINEMA EM PARNAÍBA E O PROCESSO DE “INVENÇÃO DAS TRADIÇÕES”

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

(6ª Tese Sobre o Conceito da História por Walter Benjamin. 1987)

Vimos ao longo do texto que o cinema visto como linguagem produzida pela realidade social, cultural e política do cotidiano das sociedades apresenta grande contribuição para a formação educativa/cultural do espectador, vez que é capaz de enriquecer sua práxis singular, neste sentido a experiência cinematográfica atinge diretamente a consciência dos seres humanos. Agindo diretamente sobre as pessoas que o acompanham, o cinema influencia de maneira modificadora seus comportamentos, jeito de vestir e de se portar perante a sociedade, destacando com isso a “invenção das tradições” (HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. 2002), produzida pelo cinema.

Historicamente, com a alvorada do século XX, em todo o mundo, o Cinema causou uma transformação nas tradições sociais desse período e foi responsável por inovações no comportamento das pessoas, iniciando novos locais de socialização e entretenimento, assim como, novas formas de experiência educativa por meio dos principais elementos da linguagem cinematográfica produzida pelo produto final, que é o filme. De acordo com QUEIROZ (1998, P. 29), “o cinema é, durante as primeiras décadas do século XX, a diversão mais atraente”.

Em relação a este aspecto a Revista HISTÓRICA do IHGGP, Ano I, nº 01 - Abril 2008, p. 15, assim descreve a seguinte cena sobre a emergência do Cinema em Parnaíba:

Nos seus anos de pleno funcionamento chegou a ser considerado um dos principais do Norte e Nordeste e de sua tela centenas de jovens não desviavam os olhos na expectativa de observarem os mínimos detalhes nas vestimentas e movimentos dos atores da época. Na porta, sempre apinhada de gente nas sessões de sábado à tarde, se encontravam os namorados para depois darem voltas na Praça da Graça observando as enormes tartarugas na Praça Landri Sales e acompanhando a banda municipal no Coreto. Igual a tantas outras atrações de cidades do interior brasileiro, o Cine Éden era a sensação do momento.

Com isso buscamos mostrar que o Cinema em Parnaíba, cumpriu a tarefa histórica de difundir, através de sua linguagem específica, o devido aprendizado cultural em diversas áreas, entre elas, sociabilidades, educação, artes, música, e em especial no de história, pois percebemos uma nova tradição sendo inventada através dessas novas formas de se aprender/distrair com o cinema.

As observações de Walter Benjamin (1987, p. 163), a este respeito, dizem que:

[...] quem se distrai pode criar hábitos. Mais: poder dominar certas tarefas na distração, só prova que a sua resolução se tornou um hábito. Através da distração que a arte oferece, podemos verificar de modo indirecto em que medida se terão tomado resolúveis novas tarefas da percepção. Aliás, como para cada indivíduo existe a tentação de se furtar a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as de maior peso e importância se conseguir mobilizar as massas. Concretiza-o no cinema actual.

Nestes termos, retomando as fontes orais por nós produzidas sobre a memória-histórica do cinema em Parnaíba, ao longo do trabalho de campo, também agregam elementos históricos importantes para a materialidade da categoria a “invenção das tradições”.

Vejamos então, a fala do senhor Canindé (2011):

[...] Naquele tempo praticamente a vida social, o convívio social da nossa cidade se dava em torno desse cinema, porque lá, ai tinha uma seção das seis e meia, os jovens, as famílias iam assistir esses filmes, e lá depois desses filmes a gente ficava na praça da graça que era uma praça muito bonita e bem diferente dessa que ai está, foi destruída por uma administração inconsequente, a gente ficava os jovens em torno [...] Aqui no meu tempo, os principais cinemas eram o Cine Teatro

Éden na praça da graça, o Cine Ritz próximo ao magazine Siquera e tinha um na guarita próximo do mercado da guarita que era o Cine Guarita [...]

Nesta mesma linha de raciocínio, a fala do senhor Benjamim Santos (2012), comenta que:

odiando os garotos e a rapaziada que vaiava filmes, quando eu tava achando o filme lindíssimo, eu sempre tive uma sensibilidade pro cinema muito grande, ao mesmo tempo que tinha pro teatro [...] a ligação minha com o cinema vem da infância.

Conforme observamos, essa “memória socialmente compartilhada” da gênese do cinema enquanto uma tradição cultural em Parnaíba/PI, articula-se com aquilo que Hobsbawm e Ranger (1997), ao categorizarem que “toda tradição é uma invenção”. Em Parnaíba, conforme a análise histórica das fontes orais, o cinema emergiu como “tradição” em algum lugar do passado, podendo ainda ser metamorfoseado em algum lugar do futuro.

Isto fica evidente, por exemplo, com a seguinte fala:

O cinema me serviu de complementação do universo cultural que eu ia recebendo do colégio e em casa [...] Foi no cinema que se desenvolveu todo meu conteúdo essencial de formação cultural, que no cinema eu não aprendi estudando, no cinema eu aprendi vendo e ouvindo na sala escura. (SANTOS, 2012)

Aprendemos com essa narrativa/reflexão, categoricamente, que o conceito de tradição enquanto uma teia de significados simbólicos que repassados de geração a geração possuem, dialeticamente, um caráter repetitivo, porém, não estático, visto que essa “repetição” é contraditória. Neste sentido, para Sahlins (1990): “em toda mudança vê-se também a persistência da substância antiga: a desconsideração que se tem pelo passado é apenas relativa” (SAHLINS, 1990, p. 190). Isto porque os sistemas simbólicos não devem ser pensados como estáticos, e sim dinâmicos, atendendo ao curso da história para se (re)produzirem.

A tradição é um fio-condutor (THOMPSON, 1981) para o passado e uma forma de mediação para o tempo presente e futuro. Assim a tradição (re)-inventa a relação espaço-temporal da ação humana dentro da comunidade parnaibana, sendo um elemento intrínseco e inseparável da mesma.

Fica evidente nas falas sobre o cinema em Parnaíba que a invenção da tradição cinematográfica serviu de fio-condutor de orientação cultural, isto porque o cinema tem a potência histórica e educativa de influenciar o curso da experiência humana.

A experiência relatada pelo senhor Benjamim Santos (2012), bem caracteriza isso, segundo o mesmo, sua relação com o cinema vem desde infância, fala com orgulho que sempre foi *“metido a besta, sempre gostei de artistas, aprendia nos trailers dos filmes como se pronunciava os nomes que a molecada não sabia pronunciar, ai era muito comum me chamarem pra ver a exibição do filme e depois discutir, era um luxo”*.

Percebe-se da narrativa da experiência de Sr. Benjamim mediante o acesso a cultura cinematográfica, certa elevação intelectual e destaque social em relação aos demais. Claramente percebemos com isso a capilaridade histórica do cinema, conforme Hobsbawm, (re)-inventando as tradições no Estado do Piauí, especificamente em Parnaíba.

Categoricamente nos apropriamos do conceito de experiência em (THOMPSON, 1981), mediante a seguinte afirmação:

[...] as pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como ideias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos, ou (como supõem certos praticantes teóricos) como instinto proletário etc. Elas experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidade, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas. Essa metade da cultura (e é uma metade completa) pode ser descrita como consciência afetiva e moral.

Assim a “experiência” histórica do cinema na “invenção das tradições”, materializa-se enquanto espaço plural de sociabilidades. A narrativa do senhor Canindé (2011), bem exemplifica isso,

O cinema não deixava de ser, e vamos dizer assim, um local de jovens que conhecia a namorada, uma coisa, eu mesmo a minha esposa eu conheci lá no cinema, quer dizer eu conheci o namoro lá no Cine Teatro Éden, quer dizer são coisas que marcam a gente [...] o ambiente sadio, de convivência, aquela confraternização, aquele ambiente do diálogo, tinha lá pessoas que vendiam [...] pessoas que organizavam as

filas do cinema, após a gente sair, ficar na praça, muitos jovens, homens e mulheres.

A este respeito Teresinha Queiroz (1998, p. 37), ao contar as histórias da chegada do cinema na Capital Teresina, assim comenta:

No campo das atitudes, o cinema, além de ditador de modas e toaletes, teria imposto novos modos de sentar (por exemplo, com as pernas cruzadas), de olhar, de fumar (seguido pelos cavalheiros) e até de flertar, pois o cinema (e sobretudo o hall do cinema) era tido como o local mais apropriado para o flerte (...)

Desta forma, para mergulhar na complexidade do fenômeno cinema em Parnaíba, procuramos compreender a categoria tradição, como sinônimo dessa “*experiência*” postulada por (THOMPSON, 1981), como um lugar envolto por uma ritualística e que possui *status* de integridade, uma forma de garantir a preservação, baseado em modelos que podem ser histórias fictícias, reais ou reinventadas, dando conta dos inúmeros processos de simbolização no curso da história dos atores sociais.

Em suma, a tradição passa a ter um caráter normativo, relacionado aos processos interpretativos, por meio do qual o passado e o presente são conectados para ajustar o futuro. A tradição também se reporta ao futuro, ou melhor, indica como organizar o mundo para o tempo futuro, que não é concebido como algo distante e separado, ele está diretamente ligado a uma linha contínua que envolve o passado e o presente. Neste processo histórico, vemos que em Parnaíba o efeito cultural do cinema foi o de inventar e (re)-inventar a tradição cultural do parnaibanos, bem como dos piauienses como um todo.

1.1. CENAS DA MEMÓRIA-HISTÓRICA DO CINEMA PARNAIBANO

Em Parnaíba, isso se materializa, em nossa averiguação histórica através do cruzamento de fontes diversas (orais e escritas). O relato de Benjamim Santos (2012), bem retrata a primeira sala de projeção parnaibana, o cine Éden como espaço de sociabilidade múltiplas, vejamos a caracterização da cena histórica por ele rememorada:

O Éden teve característica cultural na cidade, como o principal auditório. Foi no Éden que foi realizada a seção solene de comemoração de celebração do centenário da Parnaíba [...] no Éden o

palco com mesa toda arranjada pelas senhoras da cidade e com a presença do arcebispo de Teresina, que a Parnaíba ainda não tinha bispado, com a presença do Governador, com a presença do vigário, do prefeito e com outras autoridades, no Éden aconteceu a solene seção de cinema. O cinema na Parnaíba tinha essas várias facetas em relação à sociedade, em relação ao povo.

Esta aprendizagem se dá tendo em vista as reflexões sobre: o que o filme quer dizer? O que o espectador apreende/compreende do filme? O que ele assimila, abarca e reproduz sobre o filme? Enfim, se ocorre ou não a contextualização entre a estória apresentada e a própria realidade do espectador, e a partir disso se este realiza reflexão crítica sobre o que assiste e o que vivencia. Laura Maria Coutinho, no seu artigo intitulado “Refletindo sobre a linguagem do cinema” nos fala que:

Cinema pode ensinar, para muito além do conteúdo que os filmes parecem apresentar à primeira vista. Ir ao cinema, ver filmes em vídeo ou na tevê são sempre ações que se confundem em um mesmo processo de fazer emergir pressentimentos e atribuir sentidos ao que se desenrola nas telas, em linguagem feita de imagens e sons. São as imagens e os sons que primeiro se apresentam, mas a linguagem audiovisual, movimento, cor, é composta de muitos elementos e muitas nuances, sintetizados em uma narrativa. Os elementos que compõem o cinema estão, desde há muito, partilhando da vida de todos os que habitam este planeta girante. Assim, ver filmes, mesmo aqueles mais banais, pode ser uma experiência profundamente humana. (COUTINHO, 2005, p. 01)

Estes elementos são por nós percebidos ao longo de nossa investigação sobre a emergência histórica do cinema em Parnaíba, visto que, o mesmo, enquanto espaço de sociabilidade, articula-se com aquilo que o Historiador Eric Hobsbawm categoriza como o processo de “invenção das tradições”².

Posto isto, através da análise do processo contraditório de “invenção das tradições”, tem-se o estudo sobre como se desenvolvem as tradições e em que situações elas se apresentam, bem como sobre as análises de seu conceito: “as tradições ‘inventadas’ são reações as situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória”, (HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. 2002).

As análises das evidências históricas coletadas por nós ao longo de nossa pesquisa, bem retratam isso. No Piauí, a cidade de Parnaíba, simultaneamente a

² A categoria “invenção das tradições” é o fio condutor de nossa análise histórica.

Teresina-PI, foi uma das pioneiras nesta “invenção das tradições” cinematográfica, visto que relatos de cronistas da época, e ainda, autores envolvidos com a temática como Barro (2000), dão conta que a partir do ano de 1903 realizaram-se as primeiras projeções feitas por um exibidor ambulante vindo do Maranhão, chamado Moura Quineau.

Eu de mim recordo-me perfeitamente dos primeiros filmes que fui espectador. O exibidor ambulante, dos muitos e beneméritos que percorriam então os sertões brasileiros, levando a mais surpreendente novidade da época, fora à cidade piauiense de Parnaíba. Era nos primeiros dias de 1903. Não me lembro se do programa constavam dramas e comédias. Sei, apenas, que oferecia na tela, a reprodução de acontecimentos consideráveis naquela hora do mundo, distinguindo-se, entre eles, pela nitidez e pela imponência do espetáculo, as marchas e cargas da cavalaria inglesa que efetivava, então, a ocupação militar do Transvaal. A guerra dos boers já havia terminado há quase um ano, mas os combatentes continuavam ainda em quadriláteros de pano comovendo os homens pelo interior do Brasil. Utilizando elementos rudimentares de emergência, lançando mão de carbureto como sucedâneo da eletricidade, a verdade é que a cinematografia se desobrigou admiravelmente, dessa vez, em Parnaíba, das suas responsabilidades. Os cavaleiros da Rainha Vitória vinham de longe, em galope largo, avançando e crescendo para o espectador, diante do qual, à boca do pano, davam um salto como se fossem cair na platéia. Dizia-se que, da primeira vez, alguns dos assistentes vendo os animais quase em cima deles debandaram da primeira fila. Parece, todavia, que o caso não passou de criação, com recriação de alguns espíritos maliciosos, no intuito de arrastar ao ridículo alguns de seus concidadãos. Foram estas as primeiras emoções que o cinema no meu norte longínquo e singelo me ofereceu. (CAMPUS, Humberto In: BARROS, 2000, p.113- 114)

Assim, a tradição oriunda da cultura cinematográfica ratifica-se em Parnaíba-PI, por meio dos relatos de cronistas do início da década de XX, a exemplo das memórias registradas por Humberto de Campos, em uma de suas crônicas. Vemos que, ao proporcionar à sociedade parnaibana o acesso a outras culturas que o cinema divulga de maneira própria, essa cidade, inevitavelmente, toma-se contemplada com um enriquecimento cultural abrangente e para além do já existente em sua própria cultura, expandindo o conhecimento da mesma e englobando várias outras culturas que são transmitidas através de filmes, que por sua vez são (re)produzidos por outras pessoas com culturas diferentes, perpassando o seu conhecimento por meio da linguagem cinematográfica.

Esta reflexão se articula com as análises de Walter Benjamin (1987), ao comentar que:

O que caracteriza o filme é não só a forma como o homem se apresenta perante o equipamento de registro, mas também a forma como, com a ajuda daquele, reproduz o seu meio ambiente. Isto porque o cinema, através de grandes planos, do realce de pormenores escondidos em aspectos que nos são familiares, da exploração de ambientes banais com uma direção genial objectiva, aumenta a compreensão das imposições que rege nossa existência e consegue assegurar-nos um campo de acção imenso e insuspeitado. As nossas tabernas, as ruas das grandes cidades, os nossos escritórios e quartos mobilados, as nossas estações ferroviárias e as fábricas, pareciam aprisionar-nos irremediavelmente. Chegou o cinema e fez explodir este mundo de prisões com a dinamite do décimo de segundo, de forma tal que agora viajamos calma e aventurosamente por entre os seus destroços espalhados.

Infelizmente nem sempre, os filmes eram voltados para uma reflexão crítica, e sim articulados com a reprodução alienada da cultura dos Estados Unidos, ou o **“American Way of Life” (Modo de Vida Americano)**, *modelo cultural* que o mundo todo invejava, pois percebemos que a maioria dos filmes exibidos nas salas dos cinemas, era das Produtoras Hollywoodianas, que buscavam transmitir através de seus filmes, os moldes da cultura norte americana/estadunidense, perpassando os valores do consumismo, procurando fazer o que eles faziam de melhor, que eram vender, pois sempre propagandeavam os produtos da linha de exportação, como sapatos, joias, perfumes, automóveis e até tecidos.

A narrativa jornalística da Revista HISTÓRICA do IHGGP, Ano I, nº 01 - Abril 2008, assim comenta sobre isso:

O cinema daquele final de 30 para 40 privilegiou e muito a beleza das mulheres e a elegância dos homens. As atrizes norte-americanas e europeias eram lindas, loiras e longas. Esbanjavam um refinamento e uma elegância que vinha dos cabelos, vestidos e dos gestos.

Um elenco de primeira, das grandes companhias de cinema: a Paramount, United Artists, RKO, MGM, 20th Century Fox, New Universal Pictures, UFA ArtFilms entre outras. Atrizes como Ivone Printemps, Vicky Lester, Isa Miranda, Dorothy Lamour, a francesa Danielle Darriex, Joan Bennett, Bárbara Stanwick, Bete Dotson, Olívia de Haeilland, Bette Furness, Merle Oberon, a sueca Greta Garbo, a alemã Marlene Dietrich, Carole Lombard e Claudette Colbert. As mocinhas que iam ao Éden suspiravam. As atrizes eram realmente lindas.

A beleza que nem sempre correspondia ao talento era impressionante. O charme estava nos gestos como tragar um cigarro, retirar calmamente uma luva ou levar à boca uma taça de champanhe. O cinema parece que de propósito explorava ao máximo esse jeito americano de viver, mesmo sabendo que o mundo estava passando por um momento de crises. Carros e mansões elegantes, música para se dançar e dentro de todo aquele cenário, um apelo de consumo nunca visto.

O cinema anunciava o que os americanos sempre souberam fazer melhor que qualquer outro povo: vender sapatos, abotoaduras, tecidos, perfumes, jóias, relógios de pulso, sabonetes, esmaltes, rádios, aparelhos de jantar e automóveis. Eram produtos da linha de exportação, naturalmente que no caso do Brasil atingia uns poucos endinheirados.

Os anos 30 e 40 foram excelentes para a indústria cinematográfica. Foi época das grandes produções. Filmes como, “Almas no Mar”, da Paramount, com Gary Cooper, George Raft e Olimpe Bradna, “Idílio na Selva”, com Dorothy Lamour, “A Oitava Esposa do Barba Azul”, com Claudette Colbert, “Anjo”, com Marlene Dietrich, “Maria Antonieta”, com Norma Shearer e Tyrone Power, “Escola da Vida”, com Luise Rainer, Paulette Goddard e An Rutherford, “Orfãos do Destino”, com Mickey Rooney e Spencer Tracy, “Nobre e Valente”, com Robert Taylor e Maureen O’Sullivan, “Sob o Céu dos Trópicos”, com Clark Gable e Mirna Loy, “Alvorecer”, com Gregory Peck, Jane Wyman, Claude Jarman Jr, “Quando As Nuvens Passem”, com Van Johnson, Kathrin Grayson, Frank Sinatra, June Allison, Robert Walker, Dinah Shore, Van Heflin, Judy Garland, Lucille Bremer pela Metro-Goldwyn-Mayer.

Emerge daí a análise crítica de nossas antigas raízes de colonizados. A mensagem das cenas históricas da época reproduzia em Parnaíba, com força, o desejo por um novo estilo de vida que alimentado pela produção e consumo em massa de bens manufaturados de uso pessoal e doméstico, (re)inventava tradições. Isto se enquadra conforme (HOBBSAWM, 2002,), “porque toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal.”

Em suas memórias sobre a relação Cinema, Parnaíba e o “American Way of Life” (Modo de Vida *Americano*), o senhor Mário Pires Santana, lembra que:

Ali naquele vetusto prédio várias gerações vivenciaram momentos de emoções e ternura proporcionados pela magia do cinema, e foram construídas verdadeiras relações de empatia entre a plateia e os astros e estrelas da época do ouro de Hollywood. (No Jornal “O Piaguí”, nº 2, ano I, Dezembro/2007)

Agregando ao cenário histórico em debate, (SANTOS, 2004), no Jornal Terra Norte:

No Éden, todo menino aprendeu a sacar um revólver, girá-lo no indicador e gritar “cawboy” americano, ou a imitar os artistas dando baforadas de cigarro e muitas meninas aprenderam a beijar como as grandes divas e a sonhar vendo-se nos braços dos astros. Na verdade, o Éden fez História e fez a cabeça de muita gente.

Entretanto, nem sempre tudo era recebido de forma tranquila, relatos diversos como do Sr. Benjamim Santos (2012), aponta que nesse jogo/embate de tradições entre o “novo” e o “velho”, muitas contradições emergiam, comenta ele que sempre odiava “(...) a rapaziada que vaiava filmes, quando eu tava achando o filme lindíssimo, eu sempre tive uma sensibilidade pro cinema muito grande (...)”

Este cenário histórico somente se faz possível graças ao próspero desenvolvimento econômico de Parnaíba no início do século XX, que se colocava como principal centro industrial e comercial do Piauí. Nestes termos, a próspera cidade parnaibana, de famílias tradicionais, buscava incluir-se no novo cenário urbano, “progressista e civilizado”. O cinema materializava essa nova tradição inventada para recepcionar a elite em inovadores ambientes de convívio social.

Em Parnaíba os pioneiros na instalação da primeira sala de projeção foram os integrantes da família de libaneses que adotaram o sobrenome de Ferreira em uma espécie de tradução livre do original libanês. A princípio, o patriarca da família, o senhor Zacarias, projetava filmes em lençóis colocados no centro da cidade, sendo, mais tarde, substituído pelos filhos Miguel e Alfredo. Os irmãos Ferreira criaram, com base nessa experiência, a empresa “Ferreira e Irmão” tornando-se, assim, os precursores das grandes salas de projeções.

Segundo relata (SANTOS, 2004), no Jornal Terra Norte, ao exibir produções do cinema mundial e nacional, os irmãos Ferreira, ao instalarem o Cine Teatro Éden, eram:

Audazes e seguros quanto ao futuro comercial do cinema, compraram um terreno numa esquina de frente para o Jardim Público e construíram um prédio majestoso, assombrado, com ampla sala de projeção, mezanino e duas fileiras de camarote no alto.

O dia 15 de novembro de 1924 foi marcado pela inauguração da ampla sala de projeção, Cine Teatro Édén, (conforme imagem ao lado). Merece destaque, a legenda da foto, ao destacar: “o esplêndido palacete da moderna arquitetura onde funciona o CINE-THEATRO-EDEN, da Empresa Ferreira e Irmão”.



FIGURA 1 - Prédio com a primeira arquitetura do CINE-THEATRO-EDEN, da Empresa Ferreira e Irmão.

De forma complementar, sobre a arquitetura e a arte, Walter Benjamin (1987), ressalta:

A arquitectura sempre foi o protótipo de uma obra de arte, cuja recepção foi distraída e colectiva. As leis da sua recepção são as mais instrutivas. A construção de edifícios acompanha a humanidade desde os primórdios da sua história. Muitas formas de arte surgiram e desapareceram. A tragédia surge com os Gregos, para se extinguir com eles e, só séculos após, fazer reviver as suas "leis". A epopeia, cuja origem se situa no alvorecer dos povos, expira na Europa com o fim da Renascença. A pintura de quadros é uma criação da Idade Média, e nada garante a sua existência eterna. Mas a necessidade humana de um abrigo é duradoura. A arquitectura nunca parou. A sua história é mais antiga do que a de qualquer outra arte, e a sua capacidade de se actualizar é importante para qualquer tentativa de compreensão da relação das massas com a obra de arte.

Pois em Parnaíba as salas de cinema estavam ligadas a sua arte enquanto arquitetura, pois se situavam em prédios belíssimos, como podemos ver na figura acima. Prédios construídos para abrigar de forma aconchegante os admiradores do cinema, construídos exclusivamente para o espetáculo.

Ainda sobre os aspectos da arquitetura do Cine-Teatro-Eden, a Revista HISTÓRICA do IHGGP, Ano I, nº 01 - Abril 2008 nos conta que:

O Édén realmente foi construído para espetáculos. Tinha mais de trezentos metros quadrados, as máquinas eram importadas e os filmes chegavam a Parnaíba por avião. Oferecia três sessões a partir das quatro horas da tarde todos os dias e nos finais de semana se formavam filas. Mas a crise chegou com os custos de se manter uma estrutura daquele tamanho e coincidentemente com a chegada da televisão no final da década de 60. As sessões foram perdendo o público e a última se deu no dia 2 de junho de 1979.

De forma complementar, o Livro do Centenário de Parnaíba (1944, p.191), narra a respeito do Cine-Teatro Eden:

Desde 1916, que Ferreira & Irmão teem cinema em Parnaíba. Mas, a inauguração do Cine-Teatro Eden se verificou a 15 de Novembro de 1924.

A firma Ferreira & Irmão é composta de Miguel e Alfredo Ferreira, tendo sido fundada por Zacarias Ferreira, pai dos atuais sócios.

A Empresa integra o “Circuito Piauiense de Cinema”, destinado a manter cinemas em todo o Piauí e até em algumas cidades do Maranhão.

O Cine-Teatro Eden possui instalações sonoras, com aparelhagem dupla. E tem capacidade para 1200 pessoas.

Constantemente reformado e melhorado pelos seus incansáveis proprietários, o Eden é, sem dúvida, excelente centro de diversão, podendo ser considerado um dos primeiros cinemas do Estado.

A empresa Ferreira & Irmão é digna de louvor. O Cine-Teatro, que mantém, representa, para a cidade, alguma coisa da sua vida social e até histórica.

Durante aproximadamente seis décadas, este novo espaço de sociabilidades, de encontros e desencontros, alimentou o caldo cultural parnaibano (re)inventando tradições, constituindo-se como território e/ou símbolo da tão propalada modernidade, progresso e civilidade. Na história e memória do Cine-Teatro-Éden em Parnaíba, estes encontros e desencontros iam desde paqueras, a momentos de religiosidades, festividades, e ainda, segregação social. Isto porque parafraseando (QUEIROZ, 1998), “o ‘progresso’ materializado em inúmeras inovações utilitárias – que, embora não fossem apropriadas pela grande maioria da população, não deixavam de indicar os novos rumos e promessas da Civilização e de gestar novas formas de pensar e de sentir”.

A notícia jornalística do jornal O Bembém, ano 3, Parnaíba, 21 de dezembro de 2010, de forma complementar afirmam que em Parnaíba: “a elite Cultural ia assistir aos espetáculos no Cine-Teatro-Éden de companhias que vinham do Sul e assistir ao shows de cantores da Rádio Nacional.”

Ainda sobre isso, a Revista HISTÓRICA do IHGGP, Ano I, nº 01 - Abril 2008, p. 15, diz que:

O edifício foi construído originalmente para cinema pelos irmãos Zacarias, Miguel e Alfredo Ferreira. Mas possibilitou também a vinda de grandes atores com Procópio Ferreira e sua filha Bibi, Barreto Júnior, Rodolfo Mayer, a dançarina Virginia Lane e Lola Montez. Músicos vieram e foram muitos. Os sanfoneiros Sivuca, Pedro Raimundo, Rui Rei e sua orquestra, Valdir Calmon, Nelson Gonçalves, Emilinha Borba, Ângela Maria, Alcides Gerardi, Black Out e Nora Ney, Jorge Goular, Dalva de Oliveira e Adelaide Chioso.

Mas era ambiente elitista. Luis Gonzaga, sanfoneiro de Exu, embora famoso no Rio de Janeiro para onde levou o baião, teve de se apresentar em cima de um posto de gasolina na avenida Getúlio Vargas. Anos depois o mesmo Éden recebia o cantor Waldick Soriano. (grifo nosso).

No cruzamento atento das evidências históricas, este elemento classista no Piauí, manifesta-se também em Teresina. Lá, o Jornal “O Piauí”, Ano XXII de 27/07/1912 destacou a seguinte observação: “pena que os proprietários do cinema Paris ainda conservem preços tão altos, impossibilitando assim a muitos o prazer de gozar esplêndidas noites de diversão”. Outro elemento interessante de observar trata-se do fato de coexistirem salas de projeção cinematográfica para os ricos e salas de projeção cinematográfica para os pobres. Ai variava o preço do ingresso, vestimenta, nível de escolaridade, entre outros elementos.

Benjamim Santos (2012) nos fala que:

No Éden o dono do cinema e a dona do cinema exigiam alta categoria do público, o Ritz era popular, popular, popular, o Ritz era aquele onde o moleque descalço pobre chegava ficava olhando até o dono do cinema dizer: entra moleque, ai o moleque entrava. O Ritz era o cinema em que o seu ultimo dono, João Evangelista fez os seus últimos tempos, que é a decadência do Ritz. [...] O Éden com essas características todas e o Ritz com as características dele marcaram muito a infância e a juventude dos anos 50 com os filmes seriados [...] esses filmes granjearam a juventude e a rapaziada da Parnaíba inteira, todo mundo iam ver os seriados [...] Os filmes do Éden eram sempre de ingressos mais altos, [...] e o ingresso no Ritz eram sempre mais baixo [...] com o cinema de chanchadas no Brasil, na Parnaíba a multidão via os filmes várias vezes.

Além dos já citados, ao longo do século XX existiram vários outros espaços de exibição de filmes na cidade de Parnaíba, com diversas temáticas e gêneros, desde filmes nacionais até filmes estrangeiros. As principais salas de exibições foram: Cine São Sebastião, Cine Ritz, no centro da cidade, e um dos maiores concorrentes do Cine Éden; Cine Guarita, mais tarde conhecido como Cine Polar e o Cine Gazeta que hoje

tem o nome de Cine Delta e foi modificado sendo contemplado com duas salas de exibições. No Jornal “O Piaguí”, nº 2, ano I, (Dezembro/2007), Mário Pires Santana, ao comparar o Cine-Teatro-Eden aos demais, classifica estes como “cines suburbanos”, diz ainda que:

Antes do Édén, cerraram suas portas e foram destruídos para sempre, entre outros menos significativos, o inesquecível “Cine Teatro Ritz” e os suburbanos “Cine São Francisco da Guarita” e “Cine São Sebastião”. Esses, como saíram totalmente de cena, muitos nem mesmo se lembram que um dia existiram realmente.

As entrevistas sobre a temática do cinema em Parnaíba, assim desnudam contradições de classe latentes na história local, o Cine Édén na história e memória de Parnaíba, teve característica cultural, sendo caracterizado como o principal auditório. Eventos de vulto como a seção solene de comemoração de celebração do centenário da Parnaíba teve o Cine Édén como palco. O senhor Benjamim Santos, rememora os tempos da seção solene dizendo: *“com mesa toda arranjada pelas senhoras da cidade e com a presença do arcebispo de Teresina, que a Parnaíba ainda não tinha bispado, com a presença do Governador, com a presença do Vigário, do Prefeito e com outras autoridades, no Édén aconteceu a solene seção de cinema”*. O cinema na Parnaíba tinha essas várias facetas em relação à sociedade em relação ao povo.

2. UMA ABORDAGEM BENJAMINIANA DO VALOR DE USO AO VALOR DE TROCA DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NO DELTA DO PARNAÍBA/PI

“Minhas asas estão prontas para o vôo, se pudesse, eu retrocederia, pois eu seria menos feliz se permanecesse imerso no tempo vivo.”

(Gerhard Scholem, Saudação do anjo)

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

(9º Tese Sobre o Conceito da História por Walter Benjamin)

A interpretação histórica da linguagem cinematográfica concebida por (BENJAMIN, 1987), bebe nas fontes do materialismo histórico-dialético de Marx e Engels. Em Benjamin o cinema pode ser compreendido mediante o entendimento do progresso das forças produtivas dos meios de comunicação de massas, e ainda, articulando-se com seu debate sobre a “reprodutibilidade técnica”.

No contexto de mercantilização da linguagem cinematográfica, que historicamente vincula-se à lógica da economia política burguesa: “a reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de reprodução. Esta não apenas permite da forma mais imediata a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória” (BENJAMIN, 1987, p.172).

Neste sentido, a compreensão de Benjamin sobre o processo de “democratização” da produção e da recepção dos filmes:

(...) 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, 1987, p.174).

Assim Benjamin (1987) sugere que a linguagem cinematográfica é a forma de arte correspondente ao desenvolvimento do homem moderno, tendo em vista que a mesma atinge os seres humanos em uma sociabilidade metamorfoseada pelo cotidiano da vida moderna. A linguagem cinematográfica é infinitamente significativa, porque ao usufruir de máquinas tecnicamente capazes de adentrar na formação da consciência humana, amplia a capacidade de recepção e percepção humana.

A respeito do desenvolvimento das forças produtivas aplicadas a linguagem cinematográfica, (BENJAMIN, 1987), diz que:

A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme.

Entretanto, contraditoriamente, Benjamin (1987), aponta que mediante a possibilidade de distração, sugerida pelo cinema, temos um poderoso instrumento de alienação, diz ele que:

(...) a recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo (p. 194).

O aparecimento destes elementos trazidos pela linguagem cinematográfica na cena histórica brasileira se processa no final do século XIX, neste momento temos os primeiros relatos sobre esse novo invento, assim como em quase todos os países europeus e também nos Estados Unidos da América. Esse período também é considerado como o triunfo da burguesia, pois está transformando a produção, as relações de trabalho e a sociedade como um todo, através do processo de Revolução Industrial, colonizando e impondo sobre o mundo ocidental seu domínio. O período em questão é considerado por historiadores como a “Bela Época”, pois as transformações capitalistas, avançadas pela sua economia, foram repletas de grandes invenções, sendo que algumas passaram a promover enormes mudanças no cotidiano das pessoas, proporcionando assim a “invenção das tradições” como nos mostra Hobsbawm, pois essas “são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações

anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória” (HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. 2002), como é o caso do cinematógrafo, onde podemos analisar nos escritos de Bernardet que:

No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolveu mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural a sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá as sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico e estético. Dessa época, fim do século XIX, início deste, datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião, etc., etc., e, no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos triunfos maiores do universo cultural. (BERNARDET, 2006, p. 15)

A burguesia com a tomada de poder em suas mãos, já vinha praticando todas as outras artes, como a música, o teatro e a literatura, porém essas artes há muito tempo já existiam, antes mesmo da burguesia ascender ao poder dominante, por isso ela precisaria criar uma nova arte, ou seja, “inventar uma nova tradição”. Mas não uma arte qualquer, e sim uma que tivesse conexão com a máquina, juntando a técnica e a arte em um processo mecânico, onde o fazer artístico através dessa máquina pudesse ser apreciado por uma grande quantidade de pessoas.

Infelizmente em nossas análises, ao longo da história, a atividade cinematográfica transmutou-se em mercadoria “disponível” somente para aqueles que podem com seu dinheiro, pagar. Parafraseando (BENJAMIN), “a exploração capitalista do filme impede a legítima pretensão do homem actual em ser considerado, em vir a ser reproduzido. Nestas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo o interesse em incitar a participação das massas, através de concepções ilusórias e especulações ambíguas”.

Este processo de mercantilização dessa atividade se articula com a conceituação que Karl Marx (2005) propõe para a mercadoria. Na obra *O Capital*, Marx afirma que a mercadoria é um produto que satisfaz necessidades humanas por meio da troca. Então quer dizer que pelo fato de possuir determinada utilidade, ela detém um *valor de uso* e por possuir a propriedade de servir como meio de troca, possui *valor de troca*.

Isto porque para Marx (2005) a mercadoria trata-se de um objeto que mediante suas propriedades materiais possui a propriedade de satisfazer as necessidades

materiais dos seres humanos. Essa característica é conhecida como valor de uso. Os seres humanos produzem riqueza com o objetivo de satisfazer suas necessidades, seja de forma direta (meio de subsistência) ou indireta (meio de produção). Com isso Marx (2005) afirma que “os valores de uso constituem o conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta.” (MARX, 2005, vol. I, p.46). Associado a isso, a mercadoria também possui a propriedade de poder ser trocada por mercadorias distintas de si próprias, ou seja, de comprar outras mercadorias, essa característica é conceituada como valor de troca. O valor de troca da mercadoria está relacionada a quantidade de tempo que o trabalhador gasta para produzi-la. Dessa forma, conforme Marx (2005), dialeticamente a mercadoria pode ser definida como uma riqueza mercantil, que simultaneamente possui valor de uso e valor de troca.

Historicamente tal fato evidencia-se em decorrência da mercantilização da atividade cinematográfica, isto porque na sociabilidade do capital tudo vira mercadoria. Elementos estes que objetivamos aprofundar ao longo do desenvolvimento de nossa escrita da história do cinema no delta do Parnaíba/PI.

Desta forma, mais uma vez nos aproximamos de Marx, quando afirma que na sociabilidade do Capital:

Tudo aquilo que tu não podes, pode o teu dinheiro: ele pode comer, beber, ir ao baile, ao teatro, saber de arte, de erudição, de raridades históricas, de poder político, pode viajar, *pode* apropriar-se disso tudo para ti; pode comprar tudo isso; ele é a verdadeira *capacidade*. Mas ele, que é tudo isso, não *deseja* senão criar-se a si próprio, comprar a si próprio, pois tudo o mais é, sim, seu servo. (2005, p. 142)

Podemos, assim, constatar a mercantilização da linguagem cinematográfica pela sociabilidade do Capital, ou seja, uma transformação clara da atividade técnica produtiva humana de produzir bens materiais e imateriais, em mercadorias consumíveis mediante a compra.

Desta forma, vemos efetivamente a articulação das teses de Benjamin, ao afirmar que:

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um

filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade (BENJAMIN, 1987, p. 172).

As principais conotações dadas à atividade cinematográfica são atreladas às linhas que definiriam o cinema moderno enquanto gerador de lucros, ao tempo em que (re)-inventava tradições.

2.1. A DIALETICIDADE DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NO DELTA PARNAIBANO.

Na sétima Tese sobre o Conceito de História, Walter Benjamin, (1987), considera que a tarefa do historiador é “escovar a história a contrapelo”. A pouco, abordamos o valor-de-uso e o valor de troca da linguagem cinematográfica, isto dentro da lógica mercadológica desenvolvida pela sociabilidade do Capital. Entretanto, inspirados por Benjamin, passamos dialeticamente a escovar a história do cinema na região do Delta do Parnaíba, através do projeto “Onda Branca”, a contrapelo, ou seja, mediante uma educação histórica pautada na emancipação humana e não apenas alienadora, nos apropriamos do valor-de-uso da linguagem cinematográfica para denunciar um problema social sério de deslocamento de dunas na região do Delta.

Então, como no início das primeiras exposições cinematográficas, na virada do séc. XIX para o XX, feitas pelos fotógrafos ambulante/viajantes ou “caçadores de imagens” como coloca Bernardet (2006), que saíam equipados com o novo aparelho – o cinematógrafo - que tinha a capacidade de captar e projetar imagens, é que no dia 23 de dezembro de 2012 se fez a divulgação do documentário “Onda Branca” na comunidade dos Tatus.

A exibição teve início às 19 horas, mas antes foi feito todo o trabalho de divulgação e preparação do espaço. O processo de exibição foi feito aos moldes dos ambulantes que passavam por nosso litoral nos anos de 1903, como fez Moura Quineau em umas de suas exposições na cidade de Parnaíba, que no meio da praça armou uma tela e projetou os filmes ali mesmo para todo mundo assistir.

Assim foi feito com o filme documentário “Onda Branca”, um projeto que teve o protagonismo da própria comunidade, ao relatarmos a sua problemática, que é o

avanço das dunas sobre suas casas, causando um sofrimento aos moradores que não tem condições de se mudarem para outra localidade. Esse documentário foi exibido para todos em praça pública, a qual foi se fazendo presente aos poucos os moradores dessa localidade, e que no início do filme, estavam todos prestigiando a sua História em uma grande tela, a tela do cinema, a tela que narra histórias através de sua própria linguagem e que no seu primórdio foi utilizado pela classe ascendente no poder, a burguesia, para impor seu modo de vida, sua ideologia, transpassar sua cultura, ou seja, “inventando tradições” como nos fala Hobsbawm. Mas que agora no século XXI na comunidade dos Tatus no litoral piauiense vem servindo como meio transformador e sendo uma ferramenta de análise crítica-reflexiva a serviço da classe oprimida e trabalhadora, criando assim uma nova maneira de educar as grandes massas, de fazer a interação entre os povos dominados para que eles se organizem e almejem uma nova sociedade, sendo protagonistas de sua própria história.

Metodologicamente para alcançar os objetivos e metas almejadas dessa pesquisa, buscamos nos apropriar de uma abordagem que articulasse o fenômeno histórico investigado com os significados que assumem para os indivíduos e a sociedade, desejando promover uma interlocução entre pesquisadores, alunos, docentes e comunidade, pois é por compreender que a ação educativa determinada pelo conhecimento da realidade não pode ser sinônimo de transferência de conhecimento, e sim um ato dinâmico e permanente no processo de sua descoberta, essa ação só se justifica com o envolvimento da comunidade e sua orientação para as possíveis soluções de problemas comunitários, uma ação que considere como necessidade a participação das pessoas no processo de mudanças. É por isso que utilizamos o método da *pesquisa-ação*, já que a intenção é cruzar os muros da academia e passar a fornecer à comunidade o contato direto com nossas investigações e possíveis soluções elaboradas conjuntamente.

Esta proposta de intervenção, de acordo com (BARBIER, 2002), vem possibilitar um diálogo real entre teoria e prática, percebendo-os como elementos indissociáveis e ainda propicia uma reflexão sistemática sobre as ações cotidianas ressaltando a possibilidade de transformação. BARBIER nos relata que,

[...] a pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou

com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes da situação ou do problema estão envolvidos e de modo cooperativo ou participativo. (BARBIER, 2002, p.14)

São, nestes termos que utilizamos o procedimento metodológico da *pesquisa-ação* para desenvolver o trabalho intitulado “Onda Branca” na comunidade dos Tatus em Ilha Grande, considerada a porta de entrada do Delta Parnaibano³, o mesmo consistiu em oficinas de audiovisual e a produção de um filme documentário que tem como tema a problemática vivida por esses atores em sua comunidade, que é o avanço das dunas sobre suas casas.

Diante disto utilizamos também o processo de educomunicação, que segundo as pesquisadoras Ademilde S. Sartori⁴ e Maria Salete P. Soares⁵, consiste em um “campo teórico-prático, integrado e integrador que pressupõe um *modus operandi* que reconceitua a relação comunicação e educação.” As autoras se utilizam do educador Paulo Freire, pois esse expõe que a comunicação é elemento fundamental para a transformação dos seres humanos em sujeitos, estabelecendo com isso a relação entre comunicação e educação como sendo um processo de inter-relação, já que são construções partilhadas de conhecimentos mediadas por relações dialéticas entre homem e mundo.

Nesse contexto, o projeto “Onda Branca”, que foi uma iniciativa pensada e elaborada por Maria Betteghella⁶, com ajuda de Roseane Galeno⁷, tendo como principais objetivos a conservação da memória e valorização da história das comunidades atingidas pelo fenômeno do avanço das dunas, que ao longo dos anos vem gerando prejuízos sociais, econômicos e ambientais. O projeto procurou ampliar uma consciência ecológica coletiva na comunidade dos Tatus em Ilha Grande, se utilizando

³ O Delta do Parnaíba é um dos únicos do mundo em mar aberto. Formado pelo rio Parnaíba (1.485 km de extensão), o delta do Parnaíba abre-se em cinco braços, envolvendo mais de 70 ilhas fluviais. Sua paisagem exuberante cheia de dunas, mangues e ilhas fluviais garante o cenário paradisíaco dessa região do Piauí. Tirado da fonte: <http://www.webventure.com.br/destinoaventura/pi/deltadoparnaiba>

⁴ Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, UESC (ademilde@matrix.com.br).

⁵ Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP (salete.soares@gmail.com.)

⁶ Produtora e Diretora do documentário, ONDA BRANCA, integrante da ONG Italiana Focsiv e voluntária do programa internacional italiano Servizio civile.

⁷ Bióloga, Pós-graduada em Gestão Ambiental Urbana e Direito Ambiental, Mestranda em desenvolvimento e Meio Ambiente, além de Coordenadora Regional da SEMAR/PI.

do processo de filmagem de um documentário com duração de 25 minutos sobre o tema da contenção das dunas, pois nos últimos oito anos, a população da Ilha Grande no Delta do Parnaíba vem se articulando em torno dessa problemática, proporcionando a mobilização dos moradores, os quais se articularam em associações e envolveram diferentes esferas tanto do governo como da sociedade civil.

Com isso a Secretária do Meio Ambiente e Recursos Hídricos do Estado do Piauí – SEMAR vem fazendo um trabalho de contenção de dunas nessa região, só que dividiram o projeto por territórios, os quais são denominadas de “área 1”, “área 2”, “área 3” e “área 4”. No entanto, esse projeto de contenção de dunas desenvolvido pela SEMAR vem sendo questionado pela população, por não beneficiar a área da comunidade afetada diretamente, que seria a “área 2”, onde estão localizadas as casas dos moradores, primeiramente começa por uma área turística, ou seja “área 3”, como nos conta uma entrevistada do documentário, dona Pureza M. de Nascimento onde ela diz que,



FIGURA 2 - D. Pureza - Moradora da localidade Tatus em Ilha Grande/PI

Nós estamos aqui sem saber o que fazer, porque os prometimentos dos trabalhos estão aí, mas que a gente vê tá muito devagar [...] Então lá porque é área turismo, que eles tem condições, e nós que somos uns coitados que não tem condições nem de fazer a outra casa, é fiquemo pra trás, aqui não tamo concordando com isso não

Por consequência dessas análises utilizamos a metodologia desenvolvida ao longo da pesquisa do projeto “Onda Branca”, buscando constituir um grupo de jovens multiplicadores de consciência ambiental no litoral piauiense, mais precisamente nas comunidades de Tatus, Pedra do Sal e Labino em Ilha Grande, que fossem produtores de material audiovisual sensibilizado para as questões socioambientais da Ilha, se forjando sujeitos de sua própria História.

A consciência coletiva de uma comunidade se funda sobre a preservação da própria história: “O que a gente fez juntos. Quais são os nossos sonhos: de onde a gente

veio e para onde a gente quer ir”; é preciso contar para não esquecer, é preciso aprender no passado para não cometer os mesmos erros.

O problema ambiental das dunas de areia dos Tatus faz com que seja preciso uma ação forte de conscientização ambiental da comunidade. É por isso que a linguagem cinematográfica, com seu poder educativo, articulado com a “invenção das tradições”, estabelece certos valores e comportamentos, entendendo que o conjunto de práticas abertamente aceita, forja uma possível tradição de consciência ecológica coletiva, através de um processo de educação ambiental (aprender a respeitar o meio ambiente), fazendo com que cada um seja educador dos outros, para o bem da coletividade. Pois a consciência ecológica é acima de tudo, conhecer o meio ambiente em que vivemos para respeitá-lo, para isso o cinema através de suas peculiaridades ajudou, a se traçar esses seres ecológicos, nessa comunidade, constituindo com isso uma nova tradição, ou uma educação ecológica.

Além disso, o valor-de-uso do projeto “Onda Branca” se baseia na participação ativa da comunidade no processo de realização do documentário, envolvendo assim a metodologia da pesquisa-ação, a qual buscamos para articular o fenômeno histórico investigado, que no caso é a problemática do avanço das dunas sobre a comunidade dos Tatus, desejando promover uma inter-relação entre a comunidade e o pesquisador, buscando não apenas uma transferência de conhecimentos, mas sim um envolvimento mútuo dos mesmos, para resolver os possíveis problemas encontrados na comunidade

Com isso, os jovens da comunidade que participaram das oficinas ministradas na primeira etapa do projeto, puderam através de uma segunda etapa ter um aprendizado na prática, participando das entrevistas feitas aos moradores, das filmagens realizadas para produção do documentário, da coleta de dados para analisar o problema ambiental de Tatus, da divulgação e da organização do evento de lançamento do documentário que foi apresentado primeiramente para aquela comunidade. A partir de tal experiência os adolescentes atuaram como protagonistas de sua própria história, ou seja, fazedores de seu conhecimento, adquirindo consciência sobre sua vida, sobre seu ambiente e tendo um anseio de pertencer ao seu povo, a sua comunidade, sobressaindo-se assim um sentimento de coletividade.

A ideia inspiradora da formação dos jovens foi juntar a educação ambiental com a capacidade de comunicar conteúdos em formas audiovisuais, um modelo pedagógico que se pode colocar como educomunicação, fundamentando-se em uma metodologia pedagógica que propõe o uso de recursos tecnológicos modernos e técnicas da comunicação na aprendizagem. Como se entende pelo nome, é o encontro da educação com a comunicação, multimídia colaborativa e interdisciplinar.

O projeto capacitou no total de 15 jovens da comunidade de Tatus. Todos participaram de oficinas sobre história do cinema, noções básicas de câmara, filmagem e fotografia; noções básicas de mídias móveis (celulares, câmaras fotográficas digitais e outros); montagem, edição de imagens e som. Além de produção de artigos jornalísticos, realização de pesquisas de campo, escritura de roteiros de documentários, análise socioambiental e divulgação de saberes populares.

A capacitação teve finalização com a criação de um núcleo juvenil de consciência ambiental em Tatus; os jovens se tornaram multiplicadores ambientais para o resto da comunidade, inclusive colaboraram na realização do documentário “Onda Branca” colocando em prática a aprendizagem adquirida ao longo das oficinas.

Um dos problemas percebidos, motivando a realização do documentário “Onda Branca”, foi em torno da problemática socioambiental, pois as dunas estão invadindo as casas, causando grandes prejuízos aos moradores dos Tatus que é a porta de entrada do Delta Parnaibano, esse filme serve como forma de denúncia, a respeito do avanço das dunas sobre os moradores dessa localidade, sendo assim, compreendemos que o cinema não é mais só uma forma de alienação ou apenas uma mercadoria, caracterizada como mercantilização da linguagem cinematográfica, vinculando-se apenas à lógica da economia política burguesa, através da sua “reprodutibilidade técnica”, ele também serve como um processo de libertação dos indivíduos, de tomada de consciência para a realidade produzida por sua linguagem, tendo um forte poder educativo exercido sobre seu espectador.



FIGURA 3 - Jovens da comunidade dos Tatus em Ilha Grande/PI, mobilizados em torno da problemática socioambiental

Por outro lado entendemos essa preocupação sobre a problemática socioambiental no relato da diretora do documentário, Maria Betteghella (2012), no momento em que nos fala sobre sua preocupação em torno do assunto:

[...] comecei tentar elaborar um projeto que pudesse de alguma forma enfrentar no sentido social essa problemática. Ai eu vim com essa ideia de fazer um documentário, ou seja, de utilizar o cinema como um meio de comunicação, só que na hora de elaborar esse projeto, eu elaborei ele de uma forma de educomunicação, ou seja o cinema ele pode ser também além de ser um meio de comunicação, um meio de educação das pessoas, um meio de conscientização, porque um dos objetivos principais desse projeto era justamente de que as pessoas percebessem sua própria realidade e que fossem transformadores principais dela,

Articulado com as ideias de produção do documentário “Onda Branca”, o cinema se torna em pleno século XXI, na comunidade dos Tatus, não mais um poderoso “instrumento de Alienação” como analisa Benjamin (1987), mas sim uma peça de arte que contribui para a formação crítica-reflexiva do ser humano, mostrando o poder transformador de educar através de sua linguagem específica, pois o mesmo se torna muito útil no momento em que é utilizado como instrumento que serve para denunciar problemas que afetam o bem estar da coletividade, assumindo com isso o papel de agente denunciador e de conscientização dos seus espectadores.



FIGURA 4 - Jovens da comunidade dos Tatus entrevistando o Prof. Valdeci

Podemos analisar essa peculiaridade na fala de Betteghella (2012), quando nos relata que:

[...] nesse sentido o cinema é muito útil, é muito interessante, porque o feito de você narra a própria história, ele faz com que a história tome uma forma, tome uma configuração. Ai você contanto a própria história de morador você se forma como cidadão, como cidadão ativo, pelo simples feito de você se colocar na história como protagonista.

Nesse sentido, compreendemos o cinema como uma forma de conscientização e de invenção de novas tradições, ou seja, não só como um meio de transmissão de mensagem, ou em forma de mercadoria, mas como meio de transformação da realidade social.

O cinema também se articulando com o conceito de “invenção de tradições” encontrado em Hosbsbawm, pois na comunidade dos Tatus, ele se fez útil na transformação da consciência coletiva a respeito da problemática que é o avanço das dunas sobre suas vidas, buscando assim se organizarem em torno de associações para enfrentarem seus problemas. Como nos relata Betteghella (2012), ao dizer que:

A comunidade percebeu o problema e começou a enfrentar ele, através de uma mobilização comunitária eles chegaram até o governo, e realmente em agosto desse ano chegou um projeto estadual da Secretario do Meio Ambiente, pra conter as dunas, ai realmente essa comunidade tem uma história pra contar muito grande muito importante, ou seja, a luta dela deu certo, o governo chegou com um projeto de mais de 2 milhões de reais, de 8 anos, 3 etapas, agora tá começando a primeira etapa da bacia do rio Parnaíba de contenção de lá, e futuramente vão começar as outras etapas. Então a comunidade tava num momento de transição muito importante, ou seja, de ver o resultado da luta dela, mas também na espera de muito mais ainda pra chegar, porque a situação é muito urgente, tem pessoas que estão mudando já pela terceira vez das suas casas, porque as casas estão sendo soterradas literalmente (...)

Compreendemos que o cinema, é caracterizado mais que uma simples mercadoria disponível àqueles que podem pagar, introduzida pela burguesia para satisfazer seus anseios enquanto classe dominante, tendo em suas mãos uma poderosa ferramenta, que serve para impor sua nova tradição. A linguagem cinematográfica junto a seu espectador, hoje para além de sua forma alienadora, passa a ter um pensamento crítico-reflexivo e questionador, adquirindo assim uma conscientização, e compreendendo sua formação educativa sobre as pessoas que se apropriam dessa arte.

Compreender essa articulação na fala de dona Joana no momento em que nos fala sobre o avanço da areia em sua casa, obrigando-a a se mudar de sua casa que foi



FIGURA 5 - D. Joana - Moradora da localidade Tatus em Ilha Grande. Teve sua casa soterrada pelas dunas

soterrada pelo morro:

[...] a noite todinha caindo areia em cima de nós, eu com meus filhos, e eu me levantando de instante, instante, instante, instante, me levantando sacudindo a rede, sacudindo o lençol, e eu agoniada, agoniada, não foi nada não que eu não dormi nenhum farelo, quando amanheceu o dia que eu me levantei que eu fui pisar, que eu pisei no chão, que sai assim, foi ficando o rastro da minha chinela no chão, e eu amanheci o dia chorando, desatinada chorando, e pedindo aos meus filhos que me tirassem dali quando mais breve melhor, que eu não queria ser enterrada viva.

Diante disto vemos que para além do valor-de-troca, mercantilizável que o cinema exerce, há também seu valor-de-troca, onde não só a seus espectadores, mas também aos protagonistas que se apropriam dessa linguagem específica para conscientizar ou mobilizar, em torno de suas reais problemáticas que estão impostas, buscando uma forma de colaboração coletiva para solucionar um determinado problema, se utilizando da educação histórica, pautando com isso a emancipação humana, para além do aspecto alienador, pois aqui a linguagem cinematográfica se apropria-se do valor-de-uso da linguagem cinematográfica para denunciar um problema socioambiental sério de deslocamento de dunas sobre a região do Delta Parnaibano.

3. PECULIARIDADES DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA INVENÇÃO DAS TRADIÇÕES.

Antes de tudo, pode-se dizer que as tradições inventadas são sintomas importantes e, portanto, indicadores de problemas que de outra forma poderiam não ser detectados nem localizados no tempo. O estudo dessas tradições esclarece bastante às relações humanas com o passado e, por conseguinte, o próprio assunto e ofício do historiador. Isso porque toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal. (HOBSBAWM, 2002, p.21).

Ao analisar a História do Cinema, podemos perceber que essa arte ao aparecer de maneira inovadora na vida humana, não pode ser considerada uma simples técnica, mas deve ser vista como uma linguagem educativa. Neste sentido, objetivamos neste capítulo, articular o conceito de tradição inventada, mediante as observações de Eric Hobsbawm (2002), com as peculiaridades da linguagem cinematográfica.

Nosso fio-condutor de análise buscou articular o histórico da linguagem cinematográfica com a categoria de Tradição Inventada desenvolvida na obra *Invenção das Tradições* organizada por Eric Hobsbawm e Terence Ranger. No livro, os autores almejam trabalhar a questão da interpretação na História e da Tradição enquanto possível invenção, portanto manipulável.

Parafraseando Hobsbawm (2002), por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.

Em resumo, sobre as tradições inventadas, Hobsbawm (2002) sugere uma tipificação básica, composta de três categorias superpostas, vejamos: 1ª) as que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; 2ª) as que estabelecem ou legitimam instituições, status, ou relação de autoridade e 3ª) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento. Assim, em nossas

hipóteses a linguagem do cinema agrega em si, não necessariamente nesta mesma ordem, estas três características.

Nesse sentido, é oportuno destacar que essa linguagem mais expressiva e educativa, ou seja, essa linguagem cinematográfica inventada teve sua criação a partir de películas dirigidas por cineastas inventivos e originais, como Georges Mèliés e D.W. Griffith, que fizeram experimentos e descobertas sobre a arte do cinema, inventando novas maneiras de filmar e de criar, manipulando a câmera em diferentes perspectivas, buscando sempre inovar em suas películas, adquirindo suas próprias formas de linguagem e expressão, através da montagem, se libertando das regras narrativas do teatro. Esses diretores foram fundamentais para a constituição e evolução dessa linguagem cinematográfica.

Com os avanços tecnológicos do mundo moderno, foi tornando-se tecnicamente possível e cada vez melhor a reprodução do movimento, recebendo estímulos de outras técnicas, como é o caso das sombras chinesas e indianas, o teatro de luz que no século XVI cativava as pessoas, e a lanterna mágica usada nos séculos XVII e XVIII que estimulou a imaginação humana.

O cientista, inventor e empresário Estadunidense Thomas A. Edison ao inventar o *Cinetoscópio*⁸, um aparelho em que o movimento das imagens era visto individualmente como se vê por meio de um binóculo, procurava dar mais destaque para os sons de seu fonógrafo. Nesse sentido, Rosenfeld relata que,

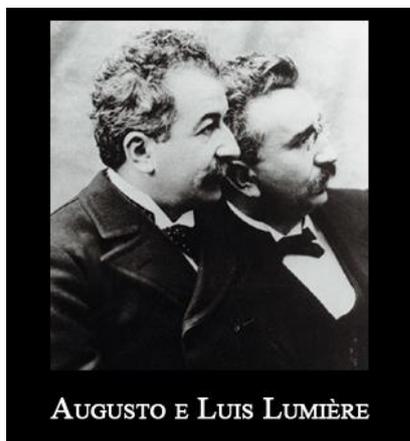


FIGURA 6 - Cinetoscópio de Thomas Edison,
Fonte: Acervo pessoal do autor

Por mais estranho que pareça: ao passo que mais tarde se procurou acrescentar o som à imagem muda, o mago [Edison], desde o início tenta visualizar o som cego, animando-o por meio da imagem (ROSENFELD, 2002, p.61)

⁸ Consistia em uma caixa com uma abertura na qual o espectador, através de uma lupa, via as imagens ampliadas. A sua desvantagem em relação ao cinematógrafo dos Irmãos Lumière, é que apenas uma pessoa por vez poderia assistir ao filme, já que não tinha a capacidade de projeção.

No ano de 1824, Peter Marx, publica a sua pesquisa sobre a persistência retiniana, um defeito no nosso aparelho visual, que por fração de segundos retém a imagem recebida em nosso cérebro, pois a sucessão dessas imagens em um determinado tempo dá uma ideia de movimento. Foi a partir dessas pesquisas que se teve o estímulo de se buscar, ou ampliar sistemas de reprodução de imagens em movimento.



AUGUSTO E LUIS LUMIÈRE

FIGURA 7 - Irmãos Lumière

Analisando a história do cinema, percebemos que para alguns historiadores, como é o caso dos franceses, a invenção do cinema se deu quando o aparelho cinematógrafo⁹ foi inventado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière¹⁰, pois para estes historiadores os irmãos Lumière, na fábrica de sua família na cidade de Lyon, passaram a produzir novos processos fotográficos, tendo desenvolvido a partir de princípios óticos e mecânicos um avanço nos estudos

sobre película sensível e o próprio aparelho de projeção.

A partir desses estudos foram produzidos e exibidos os primeiros filmes, considerando esse processo como marco inicial do cinema, através das primeiras produções e exibição em uma tela, como destaca o autor Ferreira Leite (2005) ao analisar que “o nascimento do cinema se deu quando o filme foi produzido e exibido numa tela, diante de espectadores que

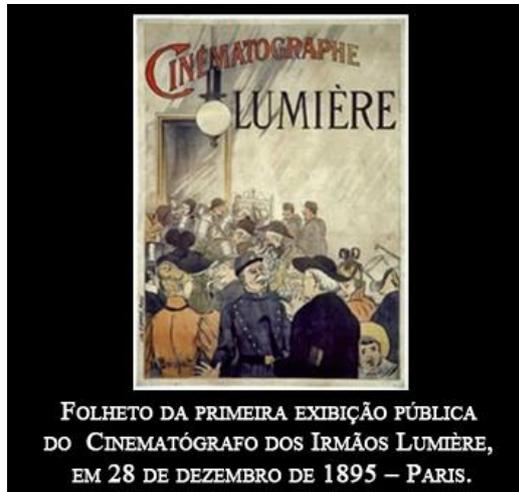


FIGURA 8 - Cartaz da primeira exibição pública dos Irmãos Lumière

⁹ Aparelho híbrido que uni película de filme perfurado de 35 mm com a capacidade de filmar, revelar e projetar imagens em superfície branca e lisa. Diferenciava-se do aparelho de Edison por conter um dispositivo de obturação em forma de cruz de malta, proporcionando o processo de arrasto permitindo que cada fotograma fique imobilizado por um instante e sendo iluminado, refletindo na tela a imagem impressa no fotograma.

¹⁰ Filhos de Antoine Lumière que era fotógrafo e fabricante de películas fotográficas. Os Irmãos Lumière são considerados os pais do cinema por terem sido os pioneiros na exibição de imagens em movimentos, no dia 28 de dezembro de 1895 em Paris, a maioria de suas produções consistia em documentários curtos relacionados com a própria divulgação do seu invento o cinematógrafo.

pagaram ingressos para assistir à projeção” que aconteceu no ano de 1885, em Paris.

Porém, essa análise não é a única aceita pelos estudiosos da arte cinematográfica, já há alguns séculos vem se tentando criar imagens em movimento, como podemos perceber na análise de Bernardet:

Já no século XVII, o jesuíta Kirchner usava uma lanterna mágica, mas cujas imagens eram fixas [...] Pierre Janssen pesquisa uma “câmera - revolver” para registrar a passagem de Vênus pelo Sol em 1873 [...] o inglês Muybridge monta um complexo equipamento com vinte e quatro câmeras para analisar o galope de cavalo. E o francês Marey cria o “fuzil fotográfico” capaz de tirar doze fotos em um segundo, o que ele usa para fotografar e analisar o voo de um pássaro. (BERNARDT, 2006, p.13-14)

Contudo, nessas experiências, os cientistas buscavam apenas capturar movimentos rápidos que não podem ser vistos a olho nu. Como percebemos o cinema não teve um inventor, e sim foi inventado e reinventado a cada filme lançado, pois podemos perceber que o cinema pode ser considerado mais que uma simples técnica, mas ser visto como uma linguagem, cujo início se deu depois de os irmãos Lumière terem feito a sua primeira sessão de exibição dos seus filmes, produzidos pelo seu invento, o cinematógrafo.

No Brasil, o cinematógrafo chegou por meio dos Italianos, que naquele período migravam em massa para a América, como relata Ferreira Leite (2005) “alguns trouxeram a ‘estranha máquina’ capaz de captar as imagens em movimento”.

Segundo os dois principais autores da escola clássica da historiografia cinematográfica nacional, Paulo Emílio Salles Gomes¹¹, e Alex



FIGURA 9 - Afonso Segreto, o primeiro a filmar no Brasil.

¹¹Ex-militante da Aliança Nacional Libertadora (ANL) e uma das principais referências da crítica cinematográfica nacional. Ajudou a fundar a revista *Clima*, em 1941, dedicada a debater diferentes assuntos ligados à cultura, em especial ao cinema, também foi um grande entusiasta de cineclubes, se propondo a criar o Chaplin Club.

Viany¹², o nascimento do cinema brasileiro teve início quando foi feita a primeira filmagem, atribuída ao imigrante Italiano, Afonso Segreto¹³, que abordo do navio Brésil, em viagem de retorno da Europa, filmou a entrada da baía de Guanabara. Esse seria o primeiro filme nacional, mas essa película não foi preservada, pois sobre sua existência só temos notícias publicadas em periódicos cariocas do final do século XIX.

Porém, existe certo consenso sobre a chegada do cinematógrafo no Brasil, nos anos de 1896, mas quando se trata do primeiro filme produzido nacionalmente, geram-se muitos debates e controvérsias. Isso se deve ao fato de não haver um consenso na primeira versão apresentada, pois, segundo José Inácio de Melo Souza, o início da sétima arte no Brasil deve ser atribuída ao advogado José Roberto de Cunha Salles, que tinha depositado o relato contendo a invenção que denominou de “fotografias vivas” na seção de Pedidos de Privilégios do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, pois além de expor tecnicamente o seu invento, o advogado anexou amostras de dois fragmentos de filmes contendo 12 fotogramas. Mas pouca coisa se sabe sobre esse suposto cineasta. Conforme Ferreira Leite,

[...] o que é conhecido faz do doutor Cunha Salles um personagem, no mínimo, pitoresco e curioso [...] A pesar de tantas atividades, o doutor Cunha Salles se interessou pela atividade cinematográfica e, após patentear sua invenção, passou a produzir suas fotografias animadas e a exibi-las em diversas casas de espetáculos e teatros do Rio de Janeiro, tornando-se, ao mesmo tempo, produtor e exibidor. (LEITE, 2005, p. 21)

No entanto não se tem registros de que Cunha Salles tenha demonstrado um vínculo mais duradouro com o cinema, mesmo que seja na condição de produtor, distribuidor ou exibidor.

¹²Um dos principais escritores sobre cinema em periódicos como: o Diário da Noite, O Cruzeiro e nas revistas Carioca e Cena Muda.

¹³ Italiano, migrou para o Brasil em 1893, chegando ao Rio de Janeiro para trabalhar no setor de diversões na Empresa Paschoal Segreto, foi o escolhido da família para cuidar dos interesses ligados ao cinema, aprendeu a filmar e fez o seu primeiro filme em 19 de junho de 1899, a bordo do vapor “Brésil”, voltando de Paris, registrando a entrada da Baía de Guanabara. Seria esse o primeiro filme feito no Brasil.

3.1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONCEPÇÃO DE LINGUAGEM

Quando se fala em Linguagem pensa-se, em linhas gerais e de imediato, na capacidade humana de se comunicar por meio da fala e da escrita. Porém, o próprio estudo linguístico, através de autores como Sappir, Hall, Saussure, Bakhtin entre outros ao longo da história (recente, por sinal) sinaliza para o ato de que a linguagem abarca concepções outras que transcendem a simplicidade do conceito acima.

À linguagem foram atribuídos conceitos que surgiram em conformidade com as teorias linguísticas pertencentes, principalmente, ao século XX. Para Edward Sappir (1921), por exemplo,

A linguagem é um método puramente humano e não instintivo de se comunicarem idéias, emoções e desejos por meio de símbolos voluntariamente produzidos. (SAPPIR, apud LYONS, 1987, p. 6)

Adiante Robert Hall (1968) afirma a linguagem como sendo “a instituição pela qual os humanos se comunicam e interagem uns com os outros por meio de símbolos arbitrários, orais-auditivos habitualmente utilizados.” (HALL, apud LYONS, 1987, p. 9). Uma concepção refutada pelos teóricos atuais, pois delimita a expressão da linguagem somente nos campos sensoriais da fala e da audição, bem como afirma haver linguagem unicamente por meio do hábito e sendo por este representado, dialogando assim com uma visão behaviorista de que a linguagem ocorre como respostas previsíveis a determinados estímulos.

Após grandes discussões acerca de um conceito mais coerente de linguagem, surgem os pensamentos de Ferdinand Saussure (1969), considerando a linguagem “heteróclita e multifacetada”, pois abrange vários domínios; é ao mesmo tempo, física, fisiológica e psíquica; pertence ao domínio individual (fala) e social (língua); “não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade” (SAUSSURE, apud PETTER, 2010, p. 14).

Corroborando de certa forma, com o pensamento saussuriano, a teoria defendida por outro teórico também muito importante aos estudos sobre linguagem, chamado Noam Chomsky (escola gerativista). Para ele, a linguagem é uma capacidade inata e específica da espécie, isto é, transmitida geneticamente e própria da espécie

humana e caracterizada pela existência de propriedades universais. Assim como Saussure separa *língua* de *fala*, Chomsky irá distinguir *competência* de *desempenho*.

[...] A competência lingüística é a porção do conhecimento do sistema lingüístico do falante que lhe permite produzir o conjunto de sentenças de sua língua; é o conjunto de regras que o falante construiu em sua mente pela aplicação de sua capacidade inata para a aquisição da linguagem [...]. O desempenho corresponde ao comportamento lingüístico, que resulta não somente da competência lingüística do falante, mas também de fatores não lingüísticos de ordem variada, como: convenções sociais, crenças, atitudes emocionais do falante em relação ao que diz, pressupostos sobre atitude do interlocutor etc., de um lado; e, de outro, o funcionamento dos mecanismos psicológicos e fisiológicos envolvidos na produção dos enunciados. (PEETER, 2010, p. 15)

A linguagem que até a década de 70 era compreendida apenas como a compreensão do pensamento, passa a ser vista também como um instrumento de comunicação, envolvendo um interlocutor e uma mensagem que precisa ser compreendida. Àquela época, ainda era essencial seguir um padrão preestabelecido, e qualquer anormalidade seria um ruído. No entanto, as correntes acadêmicas sobre linguagem sofreram um avanço e Mikhail Bakhtin, filósofo e pensador russo de corrente teórica Marxista e que tem como principal obra “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, apresentou uma nova concepção de linguagem, a enunciativo-discursiva, que considera o discurso uma prática social e uma forma de interação - tese que vigora até hoje. A relação interpessoal, o contexto de produção dos textos, as diferentes situações de comunicação, os gêneros, a interpretação e a intenção de quem o produzem passaram a ser peças-chave.

A expressão não era mais vista como uma representação da realidade, mas o resultado das intenções de quem a produziu e o impacto que terá no receptor. O interlocutor passou a ser visto como sujeito ativo, e não um reproduzidor de modelos; e atuante - em vez de ser passivo no momento de ler e escutar. Assim, um dos aspectos mais inovadores da produção do Círculo de Bakhtin, como ficou conhecido o grupo que Bakhtin liderava, foi compreender a linguagem como um constante processo de interação mediado pelo diálogo - e não apenas como um sistema autônomo.

Com base neste recorte histórico sobre algumas concepções de linguagem, destacam-se as seguintes reflexões: em qual destes conceitos pode-se caracterizar a linguagem construída pelo cinema? A linguagem cinematográfica é fruto de uma ação individual ou coletiva? Trata-se somente de um sistema de sinais para comunicar algo, onde a mensagem é a grande protagonista ou particulariza-se pelo processo de interação entre interlocutores, sujeitos principais do ato criativo de compreensões diversas?

3.2 HISTÓRICO DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

As pinturas rupestres encontradas nas cavernas de Altamira¹⁴ (Espanha), Lascaux ou de Font-de-Gaume¹⁵ (França), sempre foram admiradas como arte, mas, segundo a indagação de Regis de



FIGURA 10 - Pinturas Rupestres localizadas nas profundezas de cavernas em Altamira no norte da Espanha

Morais, “por qual motivo os artistas daquela época produziram sua arte na escuridão das



FIGURA 11 - Pinturas rupestres encontradas nas cavernas de Lascaux a sudoeste da França

cavernas, já que tinham a luz solar natural?” O mesmo autor, em seu livro intitulado *Cinema, a realidade de uma quimera* nos apresenta que a arte das pinturas rupestres magdalenenses¹⁶ se constitui como “um misto de gravurismo e pintura, como entalhes nas paredes pétreas e pinturas nos sulcos e, às vezes, superpostas” (MORAIS, 2010, p. 60).

¹⁴As profundezas da caverna de Altamira em uma área de quase 300m de comprimento são inteiramente tornadas com incisões e pinturas de animais, que dão ideia de movimento, caracterizando assim a tradição Nordeste.

¹⁵ A Gruta de Font-de-Gaume tem em suas paredes mais de 200 gravuras e pinturas do período Magdaleniano. Fica situado no sudoeste da França, suas obras são comparáveis, às da caverna de Altamira, pela sua riqueza.

¹⁶ Compreende o período geológico de aproximadamente oito milénios (17000 a.C. a 9000 a.C.), correspondente à última fase do Paleolítico Superior (que termina com a mais recente glaciação) e à indústria e cultura humanas então desenvolvidas, caracterizadas por instrumentos de pedra mais aprimorados e pelo aparecimento de trabalhos em osso, pequenas esculturas e grandes pinturas rupestres, como as de Lascaux e Altamira.

(Fonte encontrada no site: <http://www.dicionarioinformal.com.br/magdalenense/>)

Sobre essa reflexão, a obra de Arlindo Machado (2002), *pré-cinemas e pós-cinemas*, nos coloca que:

Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de cinema e assistir a elas. (...) À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras (MACHADO, 2002, p. 13-14).

De acordo com estes autores as figuras nas cavernas passaram a dar um ar de magia, pois davam a impressão de movimento e dinamismo, pois “os entalhes e as pinturas se dinamizavam: um íbex volta sua cabeça para trás ou para a frente, uma espécie de magia põe a caverna em movimento” (MORAIS, 2010, p. 60-61). O que talvez os autores que se debruçam sobre esse assunto queira mostrar, é que os artistas daquela época se faziam pintores, mas com um pouco de espírito cinematográfico, pois já produziam cinema, mesmo que não fosse o que temos constituído hoje. Para eles tratava-se, talvez, de um cinema primitivo.

Ainda de acordo com esses autores, não é fácil buscar o primeiríssimo ancestral do cinema, já que para isso teríamos que nos remontar a eras longínquas. Porém, temos que nos contentar em analisar as tentativas que deram os passos para a constituição do cinema como vemos hoje, definido em sua linguagem audiovisual.

Observamos que hoje em dia as peças cinematográficas contam uma história em aproximadamente uma hora e meia, mas no princípio das primeiras exibições fílmicas feitas pelos irmãos Lumière ao público, em 1895 eram apenas exibidos filmagens de aproximadamente pouco mais de dez minutos, como nos conta Bernardet:

Até aproximadamente 1915, os filmes eram bem mais curtos e no fim do século nem contavam estórias. Eram o que hoje chamamos de documentário, na época eram “vistas” ou, no Brasil, filmes “naturais”. (BERNARDET, 2006, p. 31).

Consta que em 1896 os irmãos Lumière equiparam vários fotógrafos com seu invento, o cinematógrafo, mandando os mesmos a vários países europeus, com o intuito de produzir novos filmes, como também exibir filmes que já traziam de Paris.

Foi nesse mesmo ano que aparece o filme *Coroação do Czar Nicolau II*, que é considerado o pai da reportagem cinematográfica.

Porém, “esses caçadores de imagens” designação dada por Bernardet (2006), dispunham seus aparelhos num determinado lugar fixo, captando o que estava na frente. Assim também acontecia com a ficção em seu início:

[...] a câmara ficava fixa e registrava a cena. Acabada a cena, seguia-se outra. O filme era uma sucessão de “quadros”, entrecortados por letreiros que apresentavam diálogos e davam outras informações que a tosca linguagem cinematográfica não conseguia fornecer. A relação entre a tela e o espectador era a mesma que no teatro. (BERNARDET, 2006, p. 32).

Foi aos poucos que a linguagem cinematográfica se constituiu, pois havia uma necessidade de se contar histórias, fazendo do cinema o herdeiro do folhetim do século XIX, já que se preparava para contar grandes histórias no começo do século XX. Para Hobsbawm (2002), “sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas”. Desta maneira a linguagem cinematográfica desenvolveu-se, fazendo com que o cinema se tornasse hábil em contar histórias. No começo, essa linguagem era apenas um sistema de sinais que servia para comunicar alguma coisa, mas com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica que tinha uma grande necessidade de contar história, a mensagem passou a ser protagonista, tendo em vista o processo de interação entre interlocutores, sujeitos principais do ato criativo de compreensões diversas.

Fundamental para essa elaboração da linguagem cinematográfica foi a criação de estruturas narrativas junto à relação de espaço, acrescentada por Méliè. A partir desse aspecto, essa linguagem deu um passo qualitativo, principalmente quando deixa de relatar cenas que sucedem no tempo e passa a mostrar situações que vão além desse aspecto. Vejamos como nos fala Moraes.

Extraordinárias figuras levaram o cinema, passo a passo, de simples fotografias com movimento para teatros filmados e, posteriormente, a uma linguagem artística de grande sofisticação; levaram-no a uma arte de direito próprio que se libertou... (MORAIS, 2010, p. 65)

Vale aqui discorrer ainda outro aspecto técnico à respeito da evolução da linguagem do cinema. Esta evolução também se deu por conta do deslocamento da

câmera, que foi acrescentado por Griffith, que deixa de ser imóvel e passa a explorar o espaço. Bernardet (2006) nos revela que “Muito cedo, ela se desloca, quando estava num trem ou num barco em movimento, ou numa gôndola”. Também a essa evolução, são acrescentados os posicionamentos de câmeras, os chamados ângulos, acrescentados pelo cineasta russo Sergei Eisenstein, que era muito hábil na montagem, trabalhando as questões de ritmos na edição da arte final de seus filmes, constituindo uma nova e poderosa linguagem cinematográfica. Regis de Moraes arremata dizendo que:

Uma nova arte surgia com sua poderosa linguagem, deixando claro que não bastava existirem planos, ângulos, cenários, figurino, iluminação etc; era imprescindível que um verdadeiro cineasta soubesse o que fazer com essas coisas, transformando-as em linguagem. (MORAIS, 2010, p. 67).

À medida que a linguagem cinematográfica vem se constituindo, o próprio público vem se educando, pois hoje estamos acostumados com estruturas fílmicas complexas. Porém, podemos perceber que ao passar de um lugar para o outro, fazer trocas de personagens para logo em seguida voltar aos primeiros, apresentava-se algo muito confuso para a época das primeiras exibições.

Hoje em dia ainda temos um pouco dessa dificuldade quando somos apresentados a uma inovação na linguagem cinematográfica e, assim, logo dizemos que é muito difícil de ser compreendida e que se destina apenas aos especialistas. Não obstante, mais domínio desta linguagem terá o espectador quanto maior contato tiver com ela e com os processos de discussão a partir dela. Advém com isso a importância de o educador trabalhar com esta expressão da linguagem não somente no ensino de conteúdos, mas também nas atividades de pesquisa e síntese desenvolvidas pelos alunos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi abordado nesse trabalho, podemos constatar que o cinema compreendido como linguagem, que aparece de maneira inovadora na vida humana, deve ser considerado mais do que uma simples técnica artística, mas também devemos reconhecer o seu poder transformador, crítico e reflexivo, através de sua linguagem educativa. Percebemos essas características em nossas análises e articulações feitas sobre o estudo de “invenção das tradições” desenvolvidas na obra de Eric Hobsbawm e Terence Ranger, pois o cinema agrega em si as três categorias expostas por Hobsbawm ao falar de tradição inventada, como: 1 - a simbolização e coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; 2 - estabelecem ou legitimam instituições, status, ou relação de autoridade; 3 - socialização, inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento, sendo essa última a expressão mais forte adicionada pelo cinema.

Analisando os conceitos de linguagens, compreendemos que o cinema possui uma linguagem específica, ou seja, uma linguagem que vai além do senso comum de se imaginar como sendo a capacidade humana de comunicar por meio da fala e da escrita, pois o próprio estudo da linguística, através de seus teóricos, sinaliza para várias outras concepções que transcendem a simplicidade do conceito exposto. Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, a mensagem passou a ser protagonista, tendo em vista o processo de interação entre interlocutores, sujeitos principais do ato criativo de compreensões diversas.

Podemos perceber que a evolução dessa linguagem cinematográfica, se deu pela criação de estruturas narrativas junto à relação de espaço, se utilizando de vários aspectos técnicos como o deslocamento da câmera, que deixou de ser imóvel passando a explorar o espaço físico, além de acrescentar os ângulos, que são posicionamentos de câmeras, mas todos eles eram trabalhados na montagem, pois a montagem é que dá forma a essa linguagem cinematográfica.

Porém ao analisarmos essa linguagem produzida por diversos fatores, inclusive pela realidade social, cultural e política do cotidiano das sociedades, é que podemos perceber a contribuição na formação educativa do espectador, enriquecendo assim sua práxis singular, já que o cinema atingi diretamente a consciência dos seres

humanos, influenciando de diversas maneiras seus comportamentos, como o jeito de vestir, e até de se portar perante a sociedade, além de iniciar novos locais de socialização e entretenimento, causando uma transformação nas tradições sociais no período que dá início o século XX. Percebemos nitidamente essas transformações no Piauí, mais precisamente em Parnaíba e Teresina, através dos diversos relatos colhidos ao longo da pesquisa e que foram expostos no decorrer do texto.

No entanto, nem sempre os filmes são voltados para uma reflexão crítica, pois tem momentos que o mesmo se articula com a reprodução alienada da cultura do modo de vida americano (American Way of Life), entrando de cabeça no modelo cultural que o mundo todo invejava, inclusive em Parnaíba/PI podemos perceber essas características em algumas análises realizadas através dos cruzamentos das fontes orais e escritas colhidas em nossa pesquisa e exposta ao longo de nossa narrativa.

Podemos perceber também que o cinema no Piauí e mais precisamente em Parnaíba/PI tinha caráter classista, já que existiam salas de exibições, como o Cine Teatro Éden, que serviam as elites, inclusive com os preços dos ingressos bem mais elevados, sendo uma forma de segregação social, mas também existiam salas de exibições mais populares, como o Cine Ritz, Cine Guarita e outros, com preços dos ingressos mais baratos e onde os pobres poderiam gozar do prazer de ver cinema.

Ainda sobre nossas análises, compreendemos o cinema através do progresso das forças produtivas, dos meios de comunicação de massas, articulados com o debate a respeito da “reprodutibilidade técnica” desenvolvida por Benjamin, que no contexto da mercantilização da linguagem cinematográfica, se articula com a lógica da economia burguesa, através da capacidade de reprodução dos filmes, como um fundamento imediato na técnica reprodutiva, permitindo uma maior difusão das peças cinematográficas para as massas, se tornando assim a forma de arte correspondente ao desenvolvimento do homem moderno.

Com a ascensão da burguesia ao poder, e a transformação das relações de trabalho, da produção e da sociedade como um todo, percebemos que a burguesia já vinha usufruindo das artes como a música, o teatro e a literatura, no entanto essas artes já existiam há muito tempo, foi aí que se teve a necessidade de se criar uma nova arte, mas não uma arte qualquer, precisaria juntar-se a técnica em um só processo, e com isso passar pelo processo de “inventar uma nova traição” que se perfizesse aos seus moldes.

Com isso, infelizmente a atividade cinematográfica transformou-se em mercadoria, que só é disponível aquele que têm condições de pagar, passando assim a exercer o processo de mercantilização que se articula com os conceitos desenvolvidos por Karl Marx, principalmente o de “mercadoria”, pois percebemos essa atividade cinematográfica sendo tratada como um objeto, que mediante suas propriedades materiais possui a característica de satisfazer as necessidades materiais dos espectadores, se caracterizando assim com o valor de uso, com tudo ainda, podemos compreender essa atividade como uma mercadoria que pode ser trocada por mercadorias distintas, no nosso caso o dinheiro, que tem a capacidade de comprar outras mercadorias, caracterizando o valor de troca.

Ou seja, dialeticamente a atividade cinematográfica pode ser compreendida como uma riqueza mercantil, que simultaneamente possui valor de uso e valor de troca, constatando com isso a mercantilização dessa linguagem cinematográfica pela sociabilidade do Capital, pois esta tem a característica da atividade técnica produtiva humana de produzir bens materiais e imateriais, em mercadorias consumíveis mediante a compra, permitindo assim definir o cinema moderno enquanto gerador de lucros, ao mesmo tempo em que (re)-inventa tradições.

Por fim, acreditamos que muitos são as lacunas que deixaram de ser completadas, mas que com essa pesquisa oferecemos um passo importante para os estudos sobre o cinema “inventando tradições” no litoral piauiense. Com isso somos sabedores de que é preciso aperfeiçoar essa pesquisa, pois ainda existem muitas problemáticas sobre o tema que devem ser abordados em estudos elaborados futuramente.

5. REFERÊNCIAS

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Trad. de Lucie Didio. Brasília: Plano Editora, 2002.

BARRO, Máximo. **A primeira sessão de cinema em São Paulo**. São Paulo: Tanz do Brasil, 1996.

_____. **Na trilha dos ambulantes**. São Paulo: Maturidade, 2000.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: **Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas** 1. Trad. Rouanet, S. P. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Teses Sobre o Conceito de História**. In: **Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas** 1. Trad. Rouanet, S. P. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema**. São Paulo: brasiliense, 2006.

COUTINHO, Laura Maria. **Refletindo Sobre a Linguagem do Cinema**, boletim 2. Abril de 2005.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HOBBSAWM, E. J.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LYONS, John. **Linguagem e linguística – uma introdução**. 1. ed. LTC: São Paulo, 1987.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós cinemas**. 2 ed. Campinas: Papiros, 2002.

MARX, Karl e ENGELS, Fredrich. **A ideologia Alemã**. 3.ed. Tradução José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. São Paulo – SP: Ciências Humanas, 1982.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. Livro I. Tradução de Reginaldo Sant’Anna. 20ª ED. Ed.: Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2005; Vol. II.

MATOS, Marcos Fábio Belo. **Cinema Ambulante: A Experiência De São Luís Do Maranhão**. 2009.

MORAIS, Regis de. **Cinema: a realidade de uma quimera**. Campinas, SP: Alinea, 2010.

PETTER, Margarida. **Linguagem, Língua, Linguística**. Introdução à Linguística. I. Objetos teóricos. 6. ed. Contexto: São Paulo, 2010.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **Os literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo**. 2. ed. Teresina; João Pessoa: Edufpi; Edufpb, 1998.

ROSENFELD, A. **Cinema: arte & indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SANTOS, Benjamim. **Saudação à memória do Eden**. In: Jornal Terra Norte. Parnaíba. 19 de outubro de 2004.

THOMPSON, E.P. **A miséria da teoria, ou um planetário de erros**./Tradução de Maltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

WEEDWOOD, Barbara. **História concisa da Linguística**. Parábola Editorial: São Paulo, 2002.

5.1 DEPOIMENTOS.

CORREIA, Francisco de Canindé. Depoimento concedido a Francisco Samuel Lima dos Santos. Parnaíba, 24 de fevereiro. 2011.

SANTOS, Benjamim. Depoimento concedido a Francisco Samuel Lima dos Santos. Parnaíba, 25 de março. 2012

BETTEGHELLA, Maria. Depoimento concedido a Francisco Samuel Lima dos Santos. Parnaíba. 20 de dezembro. 2012.

5.2 VÍDEOS

ONDA Branca. Direção: Maria Betteghella. Parnaíba: Cajuína Filmes, 2012. 1 DVD (25 min), widescreen, color.