

**DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL EM COMUNICAÇÃO UNISINOS/ UFPI**

**ANA BEATRIZ NUNES DA SILVA**

**CULTURAS E IDENTIDADES PIAUIENSES NAS PRODUÇÕES DA ABD-PI:  
construções audiovisuais e cidadania comunicativa/cultural**

São Leopoldo

2014

ANA BEATRIZ NUNES DA SILVA

**CULTURAS E IDENTIDADES PIAUIENSES NAS PRODUÇÕES DA ABD-PI:  
construções audiovisuais e cidadania comunicativa/cultural**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jiani Adriana Bonin.

São Leopoldo

2014

## FICHA CATALOGRÁFICA

S586c Silva, Ana Beatriz Nunes da.

Culturas e Identidades Piauienses nas Produções da ABD- PI : construções audiovisuais e cidadania comunicativa/cultural. / Ana Beatriz Nunes da Silva; Orientadora Profa. Dra. Jiani Adriana Bonin. - São Leopoldo, 2014. 219p.; il.

Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. Centro de Ciências da Comunicação  
Programa de Pós – graduação em Ciência da Comunicação.

Inclui Referências.

1. Cultura . 2. Identidade Cultural. 3. Documentários . 4. Cidadania. I. Bonin, Jiani Adriana . II. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Programa de Pós – graduação em Ciência da Comunicação. III. Título.

CDD 39

ANA BEATRIZ DA SILVA

“CULTURAS E IDENTIDADES PIAUIENSES NAS PRODUÇÕES DA ABD-PI:  
construções audiovisuais e cidadania comunicativa/cultural”

Tese apresentada como requisito parcial  
para obtenção do título de Doutor, pelo  
Programa de Pós-Graduação em  
Ciências da Comunicação da  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos -  
UNISINOS.

Aprovada em 06 de junho de 2014

BANCA EXAMINADORA

*Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues*

Prof. Dr. Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues – UFPE

*Daniela Maria Schmitz*  
Prof. Dra. Daniela Maria Schmitz – UFRGS

*Nisia Martins do Rosário*  
Prof. Dra. Nisia Martins do Rosário – UFRGS

*Fabricio Lopes da Silveira*  
Prof. Dr. Fabricio Lopes da Silveira – UNISINOS

*Jiani Adriana Bonin*  
Prof. Dra. Jiani Adriana Bonin – UNISINOS

Aos meus pais, Veluzia e Edmilson, ao meu irmão Alexandre,  
aos meus avós Eunice e José Barboza (*in memorian*), Zulmira  
(*in memorian*) e Edgar (*in memorian*).

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço...

À minha família pelo apoio ao longo desses quatro anos;

Aos meus amigos pela força e compreensão da minha ausência ao longo desse período;

À professora Nísia Martins do Rosário (UFRGS), à professora Daniela Schmitz (UFRGS), ao professor Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues (UFPE), ao professor Fabrício Silveira (UNISINOS) pela disponibilidade, comprometimento e colaboração significativa para meu crescimento acadêmico;

À minha orientadora professora Jiani Bonin, pelas orientações construtivas e pertinentes, pela confiança em meu trabalho e pelos sábios conselhos ao longo dessa jornada;

À professora Christa Berger (UNISINOS), ao professor Gustavo F. Said (UFPI) e todos os professores e profissionais envolvidos na realização do DINTER;

Aos novos amigos conquistados na turma do DINTER, em especial Reia Rios, pela acolhida e suporte em Teresina;

E, por último mas não menos importante, à toda equipe da ABD-PI, em especial, ao Roberto Sabóia, à Fátima Guimarães e à Cleide por me proporcionar tamanho aprendizado sobre a vasta cultura piauiense e mostrar através das produções da ABD-PI a garra desse povo em lutar para que a mesma não se perca e nem seja esquecida.

Esse trabalho é apenas um pequeno pedaço de palha de carnaúba no meio do carnaubal que esses anos de pesquisa me proporcionaram.

*“O essencial da cultura, não esqueçamos, reside em que ela é a resposta aos problemas permanentes do homem”  
(FURTADO in FURTADO, 2012, p .53).*

## RESUMO

Considerando a importância das culturas na constituição das sociedades e a cidadania comunicativa como um elemento fundamental para a construção e reconhecimento cultural, esta pesquisa objetivou investigar a construção das *identidades culturais piauienses nas produções audiovisuais da Associação Brasileira de Documentaristas- Piauí e entender como se relacionam com a constituição da cidadania comunicativa cultural destas identidades*. Para tanto, foi construído um arcabouço teórico que articulou os conceitos de cultura, identidade cultural, midiaticização e documentário. A pesquisa empírica, de cunho qualitativo, foi realizada a partir da observação de um corpus de cinco produções audiovisuais da Associação Brasileira de Documentaristas - PI (ABD-PI), e de entrevistas com produtores e participantes das produções. Os resultados da pesquisa permitem ver que as construções são marcadas pelo recorte dado pelos produtores audiovisuais e também a partir das informações obtidas com os sujeitos/ grupos sociais envolvidos no contexto das produções. As construções realizadas nos documentários permitem a expressão de sujeitos e de práticas culturais do contexto piauiense, particularmente de classes populares, apresentando possibilidades concretas de colaboração para a cidadania comunicativa destas culturas e identidades.

Palavras-chave: Identidade cultural. Cidadania. Documentário. ABD-PI.

## **ABSTRACT**

Considering the importance of cultures in the constitution of societies and communicative citizenship as a key element for raising and cultural recognition, this research investigated the construction of cultural identities from Piauí in audiovisual productions of the Brazilian Association of Documentary-Piauí and aiming to understand how they relate to the cultural communicative constitution of citizenship of these identities. Therefore, it was built a theoretical framework that articulated the concepts of culture, cultural identity, and documentary media coverage. The empirical research, a qualitative approach, was performed through the observation of a corpus of five audiovisual productions of the Brazilian Association of Documentary - PI (ABD-PI), and interviews with producers and productions participants. The survey results allow us to realize that those constructions are marked by clipping given by audiovisual producers and also from the information obtained with the subjects / social groups involved in the production context. The buildings made in documentaries allows the expression of subjects and cultural practices in Piauí context, particularly the popular classes, presenting concrete possibilities of collaboration for the citizens of these communicative cultures and identities.

Keywords: Cultural identity. Citizenship. Documentary. ABD-PI.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Sala da nova sede da ABD-PI.....	40
Figura 2	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	104
Figura 3	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	106
Figura 4	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	106
Figura 5	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	107
Figura 6	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	108
Figura 7	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	109
Figura 8	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	109
Figura 9	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	110
Figura10	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	111
Figura 11	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	112
Figura 12	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	113
Figura 13	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	113
Figura 14	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	114
Figura 15	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	115
Figura 16	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	116
Figura 17	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das	

	Fazendas Nacionais do Piauí”.....	117
Figura 18	Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.....	120
Figura 19	Imagens do vídeo “A Volta”.....	121
Figura 20	Imagens do vídeo “A Volta”.....	122
Figura 21	Imagens do vídeo “A Volta”.....	123
Figura 22	Imagens do vídeo “A Volta”.....	123
Figura 23	Imagens do vídeo “A Volta”.....	124
Figura 24	Imagens do vídeo “A Volta”.....	124
Figura 25	Imagens do vídeo “A Volta”.....	125
Figura 26	Imagens do vídeo “A Volta”.....	126
Figura 27	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	131
Figura 28	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	132
Figura 29	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	133
Figura 30	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	133
Figura31	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	134
Figura 32	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	134
Figura 33	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	135
Figura 34	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	135
Figura 35	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	136
Figura 36	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	137
Figura 37	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	144
Figura 38	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	145
Figura 39	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	145
Figura 40	Imagens do vídeo “Mestre Din”.....	146
Figura 41	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	150
Figura 42	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	151
Figura 43	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	152
Figura 44	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	153
Figura 45	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	153
Figura 46	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	154
Figura 47	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	154
Figura 48	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	155
Figura 49	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	155

Figura 50	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	156
Figura 51	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	156
Figura 52	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	156
Figura 53	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	157
Figura 54	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	157
Figura 55	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	158
Figura 56	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	159
Figura 57	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	162
Figura 58	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	163
Figura 59	Imagens do vídeo “Cascatinha”.....	163
Figura 60	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	166
Figura 61	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	167
Figura 62	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	168
Figura 63	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	168
Figura 64	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	169
Figura 65	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	169
Figura 66	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	170
Figura 67	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	170
Figura 68	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	171
Figura 69	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	172
Figura 70	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	172
Figura 71	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	174

Figura 72	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	175
Figura 73	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	175
Figura 74	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	176
Figura 75	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	176
Figura 76	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	177
Figura 77	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	177
Figura 78	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	178
Figura 79	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	178
Figura 80	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	179
Figura 81	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	180
Figura 82	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	181
Figura 83	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	181
Figura 84	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	182
Figura 85	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	182
Figura 86	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	183
Figura 87	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	184
Figura 88	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	185

Figura 89	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	185
Figura 90	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	186
Figura 91	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	186
Figura 92	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	187
Figura 93	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	188
Figura 94	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	188
Figura 95	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	189
Figura 96	Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.....	191

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Síntese gráfica da problemática .....	25
Quadro 2	Processos que envolvem a construção e manutenção da identidade.....	50
Quadro 3	Categorias e subcategorias para início da pesquisa da pesquisa.....	85
Quadro 4	Representação gráfica dos dados coletados.....	91
Quadro 5	Listagem dos DVD's coletados na ABD-PI.....	92
Quadro 6	Sistematização do universo das produções da ABD-PI coletadas.....	96
Quadro 7	Enquadramento de câmera.....	99
Quadro 8	Síntese das características dos documentários a partir das categorias.....	196

## LISTA DE GRÁFICO

Gráfico 1	Documentários exibidos em salas de cinema no Brasil.....	78
-----------	--	----

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIações

ABD-PI	Associação Brasileira de Documentaristas do Piauí
FUNDAC-PI	Fundação Cultural do Piauí
ABD	Associação Brasileira de Documentaristas
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
MONDIALCULT	Conferência Mundial sobre Políticas Culturais
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MinC	Ministério da Cultura
PCV	Programa Cultura Viva
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
TV	Televisão
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UNICAP	Universidade Católica de Pernambuco
USP	Universidade de São Paulo
UFF	Universidade Federal Fluminense
UNISINOS	Universidade do Vale do Rio dos Sinos
DINTER	Doutorado Interinstitucional
PE	Pernambuco
PC	Ponto de Cultura
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
NPD	Núcleo de Produção Digital
SEDUC	Secretaria da Educação e Cultura do Piauí

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	18
1.1	O PROBLEMA DE PESQUISA.....	22
1.2	OBJETIVOS .....	24
1.2.1	<b>Objetivo Geral</b> .....	24
1.2.2	<b>Objetivos Específicos</b> .....	24
1.3	ESQUEMA SINÓPTICO DA PROBLEMÁTICA .....	25
1.4	JUSTIFICATIVA .....	25
<b>2</b>	<b>CONTEXTUALIZAÇÃO</b> .....	28
2.1	A CULTURA COMO CAMPO DE DESENVOLVIMENTO E DE POLÍTICAS PÚBLICAS .....	28
2.2	O AUDIOVISUAL E A CULTURA PIAUIENSE .....	32
2.3	A ABD PIAUÍ .....	37
<b>3</b>	<b>PROBLEMATIZAÇÃO TEÓRICA</b> .....	42
3.1	CULTURA/IDENTIDADES CULTURAIS E MÍDIA.....	42
3.1.1	<b>A Cultura</b> .....	43
3.1.2	<b>Identidade Cultural</b> .....	48
3.1.3	<b>Os Processos de Midiatização da Cultura</b> .....	54
3.2	CIDADANIA COMUNICATIVA/ CULTURAL.....	58
3.3	PERSPECTIVAS PARA PENSAR O DOCUMENTÁRIO.....	63
3.3.1	<b>Audiovisual e Documentário: elementos teóricos</b> .....	63
3.3.2	<b>Cinema e Documentário no Brasil</b> .....	70
<b>4</b>	<b>PERCURSOS METODOLÓGICOS NA CONSTRUÇÃO DA PESQUISA ...</b>	80
4.1	DELINEAMENTO DA PESQUISA .....	80
4.2	OS PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA PESQUISA .....	82
4.2.1	<b>Idas e Vindas da Proposta Investigativa</b> .....	82
4.2.2	<b>Primeiros Passos para a Construção da Pesquisa: levantamento bibliográfico e documental</b> .....	84
4.2.3	<b>Os Movimentos Exploratórios na Construção da Pesquisa</b> .....	86

4.2.3.1	Explorando a ABD-PI .....	89
4.2.3.2	Explorando os Documentários .....	90
4.3	DEFINIÇÕES DA FASE SISTEMÁTICA DA PESQUISA .....	94
<b>4.3.1</b>	<b>Cenários da Pesquisa</b> .....	94
<b>4.3.2</b>	<b>Pesquisa Documental</b> .....	94
<b>4.3.3</b>	<b>Os Documentários: composição do <i>corpus</i></b> .....	95
<b>4.3.4</b>	<b>As Categorias para Descrição e Análise do Audiovisual</b> .....	97
<b>4.3.5</b>	<b>Entrevistas</b> .....	100
<b>5</b>	<b>AS IDENTIDADES CULTURAIS PIAUIENSES NOS DOCUMENTÁRIOS DA ABD-PI</b> .....	101
5.1	ANALISANDO OS DOCUMENTÁRIOS .....	101
<b>5.1.1</b>	<b>Vídeo 1: “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”</b> .....	101
5.1.1.1	Informações sobre o Vídeo .....	101
5.1.1.2	Ficha Técnica (na ordem de aparição) .....	102
5.1.1.3	Sequência Resumida de Imagens .....	104
5.1.1.4	Descrição Geral do Vídeo .....	105
5.1.1.5	Culturas/ Identidades Piauienses no Documentário .....	112
<b>5.1.2</b>	<b>Vídeo 2: “A Volta”</b> .....	120
5.1.2.1	Informações sobre o Vídeo .....	120
5.1.2.2	Ficha Técnica (na ordem de aparição) .....	120
5.1.2.3	Sequência Resumida de Imagens .....	121
5.1.2.4	Descrição Geral do Vídeo .....	122
5.1.2.5	Culturas/ Identidades Piauienses no Documentário .....	124
<b>5.1.3</b>	<b>Vídeo 3: “Mestre Din”</b> .....	131
5.1.3.1	Informações sobre o Vídeo .....	131
5.1.3.2	Ficha Técnica (na ordem de aparição) .....	131
5.1.3.3	Sequência Resumida de Imagens .....	131
5.1.3.4	Descrição Geral do Vídeo .....	132
5.1.3.5	Culturas/ Identidades Piauienses no Documentário .....	137
<b>5.1.4</b>	<b>Vídeo 4: “Cascatinha”</b> .....	148
5.1.4.1	Informações sobre o Vídeo .....	148
5.1.4.2	Ficha Técnica (na ordem de aparição) .....	149

5.1.4.3	Sequência Resumida de Imagens.....	150
5.1.4.4	Descrição Geral do Vídeo.....	151
5.1.4.5	Culturas/ Identidades Piauienses no Documentário .....	158
<b>5.1.5</b>	<b>Vídeo 5: : “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí” .....</b>	<b>165</b>
5.1.5.1	Informações sobre o Vídeo.....	165
5.1.5.2	Ficha Técnica (na ordem de aparição) .....	165
5.1.5.3	Sequência Resumida de Imagens.....	166
5.1.5.4	Descrição Geral do Vídeo.....	167
5.1.5.5	Culturas/ Identidades Piauienses no Documentário .....	180
5.2	ANALISANDO AS ENTREVISTAS.....	192
<b>5.2.1</b>	<b>Integrantes da ABD-PI.....</b>	<b>192</b>
<b>5.2.2</b>	<b>Sujeitos Participantes dos Produtos .....</b>	<b>193</b>
5.3	FECHANDO AS ANÁLISES .....	195
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>201</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>205</b>
	<b>APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA COM INTEGRANTES DA ABD- PI (ETAPA EXPLORATÓRIA) .....</b>	<b>213</b>
	<b>APÊNDICE B - ROTEIRO DE ENTREVISTA ETAPA SISTEMÁTICA – INTEGRANTES ABD-PI.....</b>	<b>216</b>
	<b>APÊNDICE C - ROTEIRO DE ENTREVISTA ETAPA SISTEMÁTICA – SUJEITOS PARTICIPANTES DOS PRODUTOS .....</b>	<b>218.</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A importância de se entender e estudar as culturas dos povos passa a ser, cada dia, mais valorizada em virtude da conscientização de que a cultura está diretamente ligada ao desenvolvimento e crescimento de uma nação e, conseqüentemente, à sua identidade. Fenelon Rocha afirma que

a identidade de um povo, a forma como se afirma e como enxerga a si mesmo, é sua primeira e mais poderosa referência, base de projeção de sua imagem pública. Essa identidade carrega conceitos e molda leituras sobre o ambiente social, político, econômico e cultural, gerando uma idéia, um pré-conceito sobre a essência da sociedade e de seus cidadãos (ROCHA, 1999, p. 17).

No entanto, existem divergências em termos do entendimento do que é cultura, de sua conceituação. Para alguns, a definição de cultura não ultrapassa as barreiras do folclore e do artesanato, mas cultura é algo bem mais abrangente. O conceito de cultura está atrelado a tudo que o ser humano constrói e que gere uma caracterização de seu grupo, de seu povo ou do conjunto de povos. Assim, ao pensar cultura deve-se ter em mente a abrangência que tal conceito tem. De acordo com Cortina (2005), entende-se “por ‘cultura’ o conjunto de modelos de pensamento e de conduta que dirigem e organizam as atividades e produções materiais e mentais de um povo, em sua tentativa de adaptar o meio em que vive à suas necessidades, e que pode diferenciá-lo de qualquer outro”. (2005, p.148).

Inseridas na diferenciação abordada por Cortina, encontram-se as identidades dos povos, isto é, as diferenças que distinguem um grupo de outro. Ao se falar em identidade, remete-se a elementos culturais que definem o pertencimento a um grupo, as características os distinguem dos demais, uma vez que a identidade é relacional, isto é, ela distingue pelo que ela não é (WOODWARD, 2000).

Atualmente, as culturas e identidades culturais vêm se reconfigurando, entre outros fatores, por ação dos processos de globalização e de mediação. É sabido que a cultura funciona através da comunicação; conforme Diaz Bordenave “seria impossível para uma pessoa viver no seio de uma cultura sem aprender a usar seus códigos de comunicação. E também seria impossível para ela não se comunicar” (1997, p. 56). No entanto, é importante atentar para o alerta dado por Martín-Barbero (2003) sobre a existência de uma construção de correlação equivocada entre cultura

e comunicação, em que há um reducionismo ao mero “instrumental, divulgador e doutrinador”; como ele afirma, a relação cultura e comunicação vai muito mais além.

Dentro de um contexto social em que se tem o ser humano como ser comunicacional e que vive com outros seres humanos inseridos na sociedade, e em que a cultura é vista como um campo cada vez mais importante para o desenvolvimento sustentável das sociedades, a relação entre cultura e comunicação está embasada na “função constitutiva que a comunicação desempenha na estrutura do processo cultural, pois as culturas vivem enquanto se comunicam umas com as outras e esse comunicar-se comporta um denso e arriscado intercâmbio de símbolos e sentidos.” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 68).

Esses processos se tornam complexos no momento em que a evolução tecnológica, em sua realização e vinculação aos processos sociais, altera o meio comunicacional e transforma a sociedade. A expansão e penetração das mídias nos mais diversos âmbitos da sociedade gerou um processo de midiatização. As mídias foram adquirindo um caráter configurador de processos, práticas e significações. Neste processo, identidades culturais também estão sendo reconfiguradas (SILVERSTONE, 2005; GARCÍA CANCLINI, 1998; HJARVARD, 2012).

A midiatização da cultura é um processo que, a despeito de suas especificidades, ocorreu/ocorre em todo o mundo e no Brasil não foi diferente. Um país com extensão geográfica de um continente, o Brasil, como na maioria dos países, também passou/passa por transformações no contexto da globalização e da midiatização da sociedade.

Assim, as identidades culturais do país também estão passando por reestruturações, uma vez que alterações no meio interferem diretamente nas identidades de seus povos. Hall (1999), ao refletir sobre a questão, argumenta que “as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais” (p. 12).

Todos os Estados brasileiros passaram/passam por essa transformação, mas cada um com seu ritmo e peculiaridades. Ao observar o Estado do Piauí, o que pode ser visto, nessa fase de modificação assinalada por Rocha (1999), é um Estado cuja imagem absorvida não é a sua própria, mas sim a imagem pejorativa criada e ainda

mantida por outrem, sendo ainda esta pautada na miséria e pobreza. Para Rocha (1999),

o Piauí é um caso típico de absorção dos conceitos produzidos pelos seus Outros, mas com senões: sem uma preocupação de reposicionar sua própria identidade, o Estado absorve internamente os conceitos forjados fora [...] Piauí como conceito de miséria, atraso e ineficiência [...] (ROCHA, 1999, p. 46).

Tal imagem negativa criada por outros e interiorizada pelos piauienses é reflexo, de acordo com esse autor, de sua colonização. Em virtude de sua posição geográfica, o Piauí não apresenta extensão litorânea<sup>1</sup> como os demais estados nordestinos; o território que hoje representa o Piauí só começou a ser explorado quase duzentos anos após a chegada dos portugueses ao Brasil. Representando a continuidade de Pernambuco e Bahia, essas terras eram utilizadas para aprisionamento e escravização de índios ou como pasto para bovinos. Foi-se então criando uma cultura de subserviência para com os proprietários das terras, que viviam nas capitais (Recife e Salvador), ou a seus capatazes – os vaqueiros. Outro fator que agravava tal situação era a ausência de comunicação entre os povoados, que eram pequenos dificultando, assim, a construção de uma identidade comum. O atraso na criação da Capitania do Piauí, que só se consolidou como Capitania na segunda metade do século XVIII<sup>2</sup>, também contribuiu para a construção de uma relação de poder voltada para subserviência dos piauienses e que perdura até hoje. De acordo com Rocha, tal comportamento apresentaria tendência a não alteração em curto prazo (ROCHA, 1999).

Embora a percepção de Rocha possa expressar alguns elementos das configurações e traços presentes nas identidades piauienses, é possível questionar tal leitura e pensar até que ponto esses traços apresentados pelo autor ainda se encontram desse modo, já que estes estão em fase de transformação (entre outros fatores, pela ação da mediatização da sociedade); é possível vislumbrar movimentos e iniciativas que buscam desestruturar estas facetas da identidade criadas por terceiros e tentam reestruturá-la com uma nova visão. Mesmo sendo minoria, isso

---

<sup>1</sup> Com aproximadamente 66 Km de extensão, o Piauí possui o menor litoral dentre os estados Nordestinos, adquirido por volta de 1880 após permuta de parte de seu território pela pequena faixa litorânea com o Ceará (PIAUIHP, 2013).

<sup>2</sup> Enquanto as Capitânicas de Pernambuco e da Bahia foram criadas no século XVI, a Capitania do Piauí só foi criada quase dois séculos depois.

não implica pouca significação, mas sim a existência de grupos que ainda não têm legitimadas as suas visões, pois, conforme Deleuze,

as minorias e as majorias não se distinguem pelo número. Uma minoria pode ser mais numerosa que uma maioria. O que define a maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme [...] ao passo que uma minoria não tem modelo, é um devir, um processo. Pode-se dizer que a maioria não é ninguém. Todo mundo, sob um ou outro aspecto, está tomado por um devir minoritário que o arrastaria por caminhos desconhecidos caso consentisse em segui-lo. Quando uma minoria cria para si modelos, é porque quer tornar-se majoritária, e sem dúvida isso é inevitável para sua sobrevivência ou salvação (DELEUZE, 1992, p. 214).

Essa transformação permeia todas as instâncias sociais e atinge, inclusive, o fazer cidadania, uma vez que esta se encontra no âmago do desenvolvimento social; de acordo com Peruzzo “havendo cidadania, haverá desenvolvimento social. Cidadania quer dizer participação, nos seus múltiplos sentidos e dimensões, incluindo cidadania cultural, que garante o direito à liberdade de expressão e de acesso aos bens culturais.” (2007, p. 52).

Em meio a esse processo de mudanças, tem-se, no contexto piauiense, o trabalho da Associação Brasileira de Documentaristas do Piauí (ABD-PI). Ela nasce em 2002 dentro da cena audiovisual piauiense, a partir da iniciativa de profissionais da área com objetivo inicial de articular o audiovisual do Estado, que tinha construído produções significativas na época do Super-8, mas estagnou após essa fase (SABÓIA, 2012a); registra, a partir de sua produção audiovisual, vídeo-documentários sobre diversos municípios do Estado do Piauí, como uma tentativa de resgate e manutenção de determinados aspectos culturais do povo piauiense. A partir de tal observação e percebendo a necessidade de aprofundar os estudos sobre as identidades culturais piauienses em sua articulação com a comunicação e, em específico, com a questão da cidadania comunicativa, surgiu a ideia de investigar as produções audiovisuais elaboradas pela ABD-PI para compreender como se configuram estas construções e se elas contribuem para a cidadania cultural e comunicativa dessas identidades.

## 1.1 O PROBLEMA DE PESQUISA

Antes de especificar os aspectos que compõem o problema de pesquisa propriamente dito, é interessante expor, de maneira sucinta, a trajetória percorrida até sua construção atual.

O foco em estudos voltados à cultura, desde a época do mestrado, o ingresso na área de comunicação no doutorado e movimentos de pesquisa exploratória realizados no processo de definição do projeto de pesquisa do doutorado despertaram o interesse, como pesquisadora, para a midiatização da cultura piauiense, bem como para a construção da identidade e cidadania comunicativa e cultural.

A princípio, a ideia inicial para essa pesquisa era estudar os processos de comunicação digital realizados entre os Pontos de Cultura de Pernambuco – ideia oriunda dos estudos efetuados na época do mestrado. No entanto, ao longo dos dois primeiros anos de doutorado, a construção do problema de pesquisa passou por modificações e adaptações, a partir do conhecimento adquirido nas disciplinas cursadas, bem como em virtude de modificações relacionadas ao campo empírico de referência. Assim, após ajustes e adaptações<sup>3</sup>, em um segundo contato com a Fundação de Cultura do Piauí (FUNDAC- PI) e, depois de analisar os 113 Pontos de Cultura existentes, me deparei com um dos Pontos de Cultura que se encontrava dentro da ABD-PI. Chamou-me atenção o fato desta associação estar presente em todo o território nacional e ter como objetivo a defesa, promoção e difusão da produção audiovisual do Brasil (ABD, 2012) com vistas à construção e manutenção da cultura a partir de produções audiovisuais. Logo, o Ponto de Cultura Audiovisual ABD/ Antares, da Associação Brasileira de Documentaristas do Piauí passou a ser o cenário empírico de referência da pesquisa.

A escolha ocorreu devido a características que atrelam o Ponto de Cultura e a própria ABD-PI à construção e preservação da cultura piauiense a partir de suas ações e convênios com outros órgãos e entidades. Como instituição, a ABD-PI foca na produção e disseminação do audiovisual piauiense através de documentários que participam na construção/manutenção da cultura local, a partir dos vídeos produzidos pela ABD-PI. Com base no material coletado na pesquisa exploratória

---

<sup>3</sup> A explicitação detalhada das mudanças ocorridas no processo de construção do objeto de pesquisa se encontra no capítulo metodológico.

pode-se afirmar que suas produções abordam temas como manifestações folclóricas, religiosas, representações do cotidiano, ficção, entre outros<sup>4</sup>.

Nasce então a configuração do atual problema desta pesquisa, cuja indagação central é: *como as identidades culturais piauienses são construídas nas produções audiovisuais da ABD-PI e como estas construções se relacionam à cidadania comunicativa/ cultural?*

Para dar maior concretude ao problema dessa pesquisa, foi necessário efetuar alguns movimentos objetivando especificar aspectos a serem investigados. Foram definidos como linhas relevantes para a contextualização aspectos relativos às culturas piauienses, às produções audiovisuais e sua história no estado e as ações realizadas pela ABD-PI nesse contexto.

Para a compreensão das construções das identidades culturais realizadas nas produções audiovisuais da ABD Piauí, seria necessário considerar na problemática o papel da ABD-PI – interessando, portanto, pensar aspectos como seu histórico, objetivos, produções, focos dos trabalhos e projetos realizados, parcerias, vínculos institucionais e perfil de seus participantes.

Com base nesses movimentos, foram formuladas as seguintes questões norteadoras da pesquisa:

- Como a identidade cultural piauiense é construída nas produções audiovisuais da ABD PI?
- Como os objetivos, as propostas, as práticas e as parcerias da associação incidem nestas configurações culturais identitárias?
- Como as concepções e a trajetória de produtores e de sujeitos que participam de produtos incidem na configuração destas construções culturais identitárias?
- Como essas construções audiovisuais da cultura Piauiense feitas pela associação se relacionam com a cidadania comunicativa e cultural destas identidades?

---

<sup>4</sup> Um exemplo, dentre os diversos documentários produzidos, é “Festejo do Divino Espírito Santo – Marmelada” que se reporta ao registro da festa religiosa do “Divino” no município de Marmelada no Piauí.

## 1.2 OBJETIVOS

### 1.2.1 Objetivo Geral

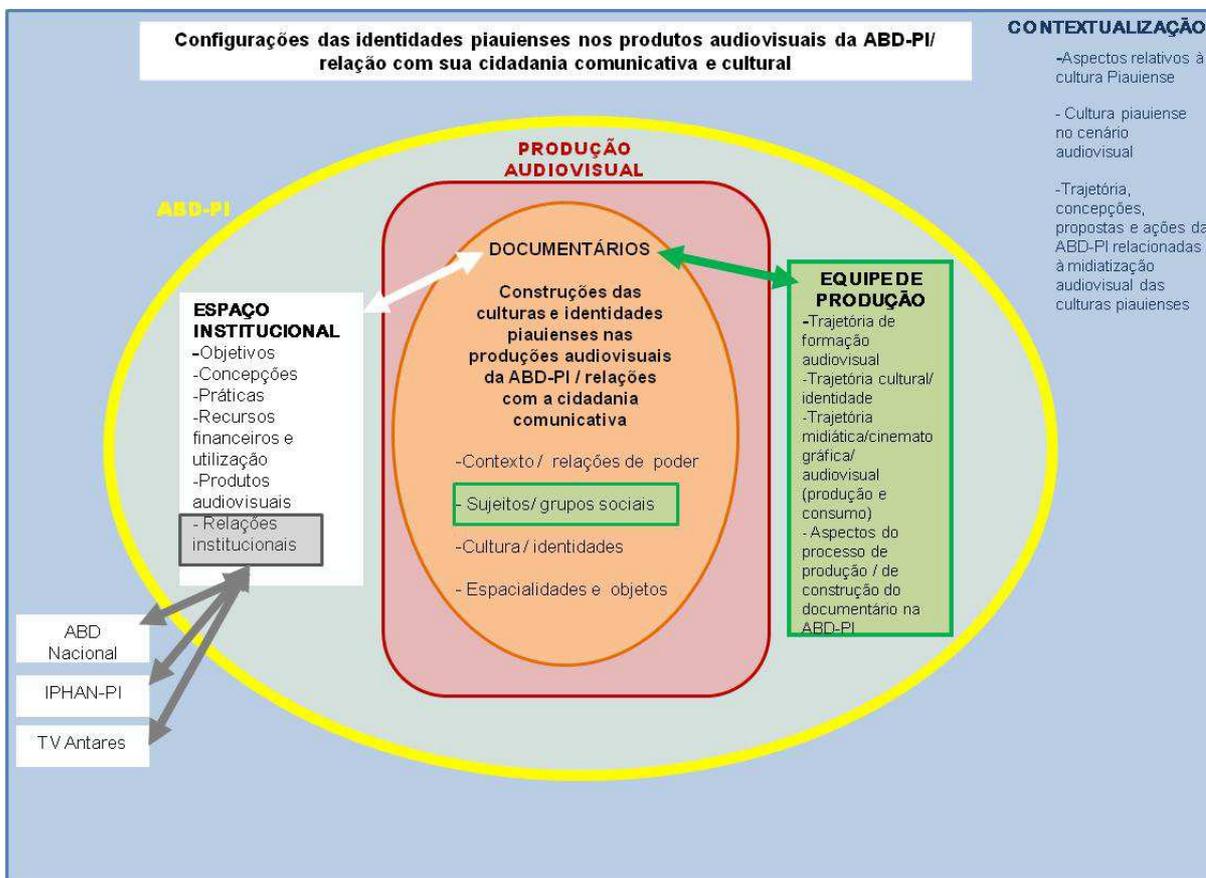
A pesquisa tem como objetivo geral investigar as configurações que assumem as identidades culturais piauienses nas produções audiovisuais da ABD Piauí e entender como se relacionam com a *constituição da cidadania comunicativa cultural destas identidades*.

### 1.2.2 Objetivos Específicos

- Contextualizar aspectos relativos às culturas piauienses e sua presença no cenário audiovisual, enfatizando particularmente a trajetória, as propostas e ações realizadas pela ABD- Piauí neste contexto;
- Descrever e analisar as configurações relativas às identidades culturais piauienses realizadas nas produções audiovisuais na ABD- PI;
- Identificar os objetivos, as propostas, as práticas e parcerias da associação e analisar como incidem nestas construções;
- Registrar as concepções e a trajetória de produtores e de sujeitos que participam de produções realizadas e analisar como se vinculam à configuração destas construções;
- Refletir sobre as construções audiovisuais feitas pela associação na perspectiva da cidadania comunicativa e cultural das identidades culturais piauienses.

### 1.3 ESQUEMA SINÓPTICO DA PROBLEMÁTICA

Quadro 1: Síntese gráfica da problemática



Fonte: Elaborada pela autora.

### 1.4 JUSTIFICATIVA

Atualmente, vive-se uma realidade em que as mídias passam a atravessar e constituir as diferentes esferas da sociedade, em que os meios de comunicação passam a constituir “um lugar por excelência da produção social do sentido, modificando a ontologia tradicional dos fatos sociais” (SODRÉ, 1996, p. 27-28). No contexto dessa sociedade midiaticizada, é possível afirmar que a cultura, em sua atuação dinâmica de produção de comportamentos, práticas, símbolos e significados sociais, tem a comunicação como base para sua produção e reprodução de sentidos (TURNER, 1997). Ainda assim, foi necessário muito tempo para que a cultura fosse valorizada em termos de políticas públicas. Só após a criação do MinC em 1985 é

que a cultura passa a não mais dividir as atenções com a educação no Ministério da Educação e Cultura (MEC).

No Brasil, tal importância foi efetivamente ‘percebida’ a partir da década de 1980, tanto com a criação de um Ministério exclusivo para a cultura, como com a Constituição Federal de 1988 que traz em seu texto, no Artigo 215, o compromisso do Estado para com o exercício, incentivo, valorização e difusão das variadas culturas do país; conforme o texto: "O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais" (BRASIL, 1988).

Como argumenta Martín-Barbero (2006) as culturas existem a partir da comunicação entre elas, e a comunicação envolve uma troca de símbolos e sentidos; e é essa a função-chave que a comunicação exerce nesse processo cultural. E, uma vez que é levado em consideração que os povos da América Latina estão ingressando na modernidade através das indústrias audiovisuais, a partir não mais da cultura letrada, mas sim da oralidade cultural, começa-se a

assumir a comunicação como espaço estratégico de *criação e apropriação* cultural, de ativação da competência e da experiência criativa das pessoas, e de *reconhecimento das diferenças*, ou seja do que culturalmente são e fazem os outros, as outras classes, as outras etnias, os outros povos, as outras gerações (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 226 e 227).

Assim se vê claramente a imbricação cultura-comunicação dentro do contexto da sociedade midiaticizada; como afirmou Drogett (2002), a diversidade cultural da sociedade civil está cada vez mais integrada aos “processos de tecnologias da informação e da comunicação” (p. 24), passando a ser a sociedade atual uma sociedade comunicacional globalizada, ou seja, embasada nos meios de comunicação. Logo, estudar hoje a cultura traz consigo a necessidade de pensar a midiaticização da mesma em virtude do atual cenário social (sociedade midiaticizada).

O estudo da atuação da mídia na construção da cultura piauiense passa a ser relevante tanto para pesquisas político-sociais, como, principalmente, para as comunicacionais, uma vez que a compreensão da imbricação da mídia e da cultura e os resultados do mesmo na construção da cultura e identidade do povo piauiense, a partir das ações da Associação Brasileira de Documentaristas do Piauí, permitirá aos órgãos governamentais e não governamentais interessados conhecer, compreender

e, se for de interesse dos mesmos, auxiliar em tal processo, anteriormente não mapeado<sup>5</sup>.

A partir desse enfoque, surge a necessidade de entender como se dá essa construção da identidade cultural e como se relaciona com a constituição da cidadania comunicativa do estado do Piauí, com base na produção audiovisual do estado. Para delimitar o recorte, foi escolhida a instituição que representa os documentaristas piauienses, a ABD-PI. A escolha deste cenário empírico de referência se deu por sua importância dentro do Estado; além de ser a afiliada/representante da Associação Brasileira de Documentaristas no Estado, também tem ligação/envolvimento direto com a construção cultural da região uma vez que a mesma, além de ser ABD, também está cadastrada como Ponto de Cultura<sup>6</sup> Audiovisual da região, o Ponto de Cultura ABD/ Antares. Este tem como foco capacitar, produzir e difundir produtos audiovisuais dos demais Pontos de Cultura do Estado. Suas produções trabalham em torno da construção da cultura piauiense, bem como na construção da identidade do Estado.

A análise das construções audiovisuais da ABD-PI como aspecto da construção cultural midiaticizada contribui diretamente para os estudos comunicacionais nessa área, bem como para auxiliar nas práticas dessa associação no que diz respeito às culturas e sua cidadania cultural e comunicativa no Piauí. Indiretamente, a pesquisa em questão oferece subsídios que podem auxiliar os atores governamentais em termos de construção e manutenção da cidadania comunicativa, bem como no norteamento para elaboração de diretrizes para a estruturação das políticas públicas culturais voltadas para o audiovisual do Piauí.

A relevância social dessa pesquisa também pode ser argumentada pela contribuição que ela pode prestar como pesquisa sobre o tema para as demais afiliadas da ABD em todo o país, não apenas corroborando para ratificar a importância de tais organizações mas também auxiliando na reflexão sobre a midiaticização cultural e construção das identidades de cada região.

---

<sup>5</sup> De acordo com Karla Holanda ainda não há “[...] nada publicado especificamente sobre o cinema no Piauí, nem sobre as primeiras exibições [...]” (2008, p. 147).

<sup>6</sup> Ponto de Cultura é uma das ações do Programa Cultura Viva do Governo Federal que tem como foco “amplificar as expressões culturais de sua comunidade” (BRASIL, 2011b, p.9).

## 2 CONTEXTUALIZAÇÃO

Ao refletir sobre o sentido da contextualização em uma pesquisa, Maldonado (2006) explica que ela permite a visualização tanto geral como abrangente das articulações existentes entre a realidade e os objetos trabalhados na investigação, bem como o recorte dado pelo pesquisador. A contextualização permite concretizar o problema de pesquisa; como explica o autor, o contexto

não é um fator externo à problemática de pesquisa, ele é parte constitutiva decisiva da formulação de um problema. O contexto define as relações do objeto de investigação com o conjunto da realidade (s) na qual está inserido; a compreensão do contexto (s) nos permite conhecer a ligação, o encadeamento, as inter-relações, os (entre) tecidos e os enredos do nosso problema/objeto com o mundo. A constituição, a configuração e a estruturação da pesquisa vão estar atravessadas pelo contexto (s), gerando uma textura particular da investigação (MALDONADO, 2006, p. 274).

A partir da importância do sentido metodológico da contextualização, esse capítulo tem como objetivo principal trabalhar aspectos do contexto que interessa à pesquisa a partir do recorte dado pela pesquisadora, enfocando as culturas, o audiovisual piauiense e a ABD- Piauí.

Organizado em três partes, o capítulo inicia apresentando a cultura como campo de desenvolvimento e de construção de políticas públicas. Num segundo momento trabalha aspectos relativos às culturas piauienses e ao audiovisual no contexto de construção das mesmas. Em seguida traz elementos para contextualizar a Associação Brasileira de Documentaristas do Piauí e seu trabalho audiovisual.

### 2.1 A CULTURA COMO CAMPO DE DESENVOLVIMENTO E DE POLÍTICAS PÚBLICAS

Ao se falar de cultura no contexto de um país com dimensões geográficas de um continente, percebe-se que a cultura brasileira é marcada por diversidades e contrastes. Em um mundo globalizado, complexo e repleto de inovações, a cultura em nosso país, quando pensada em termos de políticas de desenvolvimento, ainda se encontra em um estágio de constituição de seu espaço e importância.

O desenvolvimento, atrelado à concepção de Celso Furtado (1984), está voltado à capacidade do homem de satisfazer suas próprias necessidades, de

realizar suas aspirações. A cultura, assim, é vista como uma obra em construção e, tal obra embasa não apenas o folclore ou artesanato de uma região. Ela é percebida como mola propulsora do desenvolvimento de uma nação.

Tal percepção é trabalhada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em várias de suas ações. Em 1970, na *Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales*, realizada em Veneza,<sup>7</sup> o conceito de desenvolvimento trabalhado passou a englobar o cultural. Foi recomendado nessa Conferência que "a diversidade das culturas nacionais, sua singularidade e originalidade são uma base essencial para o progresso humano e implantação (desdobramento) da cultura mundial" (UNESCO, 2006). Em 1982, a *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales* (MONDIALCULT), realizada no México<sup>8</sup>, trouxe uma definição que atrelou definitivamente a cultura ao desenvolvimento, sendo esta considerada como

[...] o conjunto das características distintas, espirituais e materiais, intelectuais e afetivas que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças (UNESCO, 2006, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Na MONDIALCULT também foi considerado que um desenvolvimento equilibrado só será alcançado se considerar fatores culturais em sua estratégia. Para que tal ideia fosse consolidada, foi criada pela UNESCO a Década Mundial para o Desenvolvimento Cultural, dentre os anos de 1988 a 1997. Tal ação envolveu a comunidade internacional tendo como base quatro objetivos: "reconhecer a dimensão cultural do desenvolvimento, afirmar e enriquecer as identidades culturais, aumentar a participação na vida cultural e incentivar a cooperação cultural

<sup>7</sup> Foi a partir da *Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales*, ocorrida em Veneza em 1970 que a UNESCO iniciou o "proceso de en hacer de la cultura un asunto prioritario de las actividades para la elaboración de políticas" (UNESCO, 2006).

<sup>8</sup> É na Declaração do México sobre as Políticas Culturais, aprovada na MONDIALCULT em 1982, em que se definem os princípios que devem reger as políticas culturais, atrelando cultura, educação, ciência e comunicação como áreas que em conjunto estabeleçam "un equilibrio armonioso entre el progreso técnico y la elevación intelectual y moral de la humanidad" (UNESCO, 2012, p.11).

<sup>9</sup> "[...] el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias" (UNESCO, 2006).

internacional” (UNESCO, 2006). A cultura passa, então, a ser formalmente indissociável do conceito de desenvolvimento.

Ao longo da história do Brasil, a cultura, embora sempre presente e marcante, passou pouco percebida em sua importância pelos gestores durante muito tempo. Tal questão repercutiu na trajetória de construção do Ministério da Cultura. Nascido atrelado à Educação (com o Ministério da Educação e Cultura – MEC), a cultura ‘dividia’ espaço com a educação, sendo posta sempre em segundo plano. Apenas em 15 de março de 1985, em virtude do processo de redemocratização, ganha espaço próprio dentro da esfera política do país, com o decreto 91.144, que cria o Ministério da Cultura. Porém em 1990, o Ministério da Cultura (MinC) é transformado em Secretaria da Cultura em virtude da lei 8.028 de 12 de abril. Em 1992, a Secretaria da Cultura volta a ser Ministério e, em 1999, o MinC sofre transformações em sua estrutura e ampliação de seus recursos. Em 2003, a partir do decreto 4.805, o MinC é mais uma vez reestruturado, num processo de busca de democratização e participação efetiva da gestão federal para com a sociedade. Hoje, em 2014, 29 anos após sua criação, conforme fonte governamental,

o MinC cresceu e potencializou suas ações procurando minimizar distorções e ampliar o acesso da população aos bens culturais. A Cultura passou a ser vista sob três dimensões: a simbólica, a cidadã e a mercadológica, e suas ações passaram a ser desenvolvidas para fortalecer cada um dos três campos. (BRASIL, 2011a).

Assim, no governo Lula, a cultura passa a ser vista como base para o desenvolvimento de uma Nação. Inúmeras ações nascem em prol da manutenção e disseminação da cultura brasileira. Ainda no ano de 2003, o Ministério da Cultura inicia a implementação de uma série de ações, políticas e programas, dentre eles o Programa Cultura Viva (PCV),

[...] concebido como uma **rede orgânica** de criação e gestão cultural, medido pelos **Pontos de Cultura**, sua principal ação. A implantação do programa prevê um processo contínuo e dinâmico, e seu desenvolvimento é semelhante ao de um organismo vivo, que se articula com atores pré-existentes. Em lugar de determinar (ou impor) ações e condutas locais, o programa estimula a criatividade, potencializa desejos e cria um ambiente propício ao **resgate da cidadania** pelo reconhecimento da importância da cultura produzida em cada localidade (BRASIL, 2011b, p.10, grifo nosso).

O Programa Cultura Viva surge objetivando, segundo o Ministério da Cultura, articular a produção cultural local promovendo o intercâmbio entre linguagens artísticas e expressões simbólicas, além da geração de renda e da difusão da cultura digital. Tem como propósito, segundo a portaria nº 156 de 06 de julho de 2004 art. 1º, “promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural, assim como de potencializar energias sociais e culturais, visando a construção de novos valores de cooperação e solidariedade” (BRASIL, 2005).

Inseridos no Programa Cultura Viva encontram-se cinco ações: Pontos de Cultura, Agente Cultura Viva, Cultura Digital, Escola Viva e Griôs – mestres dos saberes. Dentre essas ações, o Ponto de Cultura se destaca por ser a ação principal do Cultura Viva e a articuladora das demais ações. O Ponto de Cultura, ação prioritária do Programa Cultura Viva (PCV), funciona como base e articulador das demais ações. De acordo com a proposta do PCV,

ele é a referência de uma rede horizontal de articulação, recepção e disseminação de iniciativas e vontades criadoras. Uma pequena marca, um sinal, um ponto sem gradação hierárquica, um ponto de apoio, uma alavanca para um novo processo social e cultural. Como um mediador na relação entre Estado e sociedade, e dentro da rede, o Ponto de Cultura agrega agentes culturais que articulam e impulsionam um conjunto de ações em suas comunidades, e destas entre si. (BRASIL, 2005).

O Ponto de Cultura sedimenta o Programa Cultura Viva e articula todas as demais ações. Em sua proposta, ele é definido como

uma rede horizontal de articulação, recepção e disseminação de iniciativas e vontades criadoras. Uma pequena marca, um sinal, um ponto sem gradação hierárquica, um ponto de apoio, uma alavanca para um novo processo social e cultural. Como um mediador na relação entre Estado e sociedade, e dentro da rede, o Ponto de Cultura agrega agentes culturais que articulam e impulsionam um conjunto de ações em suas comunidades, e destas entre si. O Ponto de Cultura não tem um modelo único, nem de instalações físicas, nem de programação ou atividade. Um aspecto comum a todos é a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e comunidade. Por comunidade entendemos não somente os agentes estritamente ligados à produção artística, como também os usuários e os agentes sociais em um sentido amplo. (BRASIL, 2011b, p.14).

Assim, a ação Ponto de Cultura bem como o próprio Programa Cultura Viva, traz em seus discursos a intenção de contribuir para a construção, manutenção, disseminação e fortalecimento da cidadania cultural.

Esta iniciativa em termos de política cultural atravessa a realidade investigada nesta pesquisa, uma vez que a ABD-PI está inserida no Programa Cultura Viva como um dos Pontos de Cultura do Piauí, o Ponto de Cultura ABD-Antares, que tem como objetivo

ser um centro de referência para capacitação, produção e difusão dos produtos audiovisuais dos demais Pontos de Cultura do Estado, dos produtores independentes, membros da ABD/PI na TV aberta, por meio do espaço na grade de programação da TV Antares. Bem como, atender jovens de baixa renda e em situação de risco do entorno do bairro Monte Castelo, Teresina-PI, advindos de programas sociais, como: liberdade assistida e prestação de serviço à comunidade (ABD-ANTARES, 2013a)<sup>10</sup>.

Isto sinaliza a importância dada pela ABD-PI ao desenvolvimento cultural, bem como sua preocupação com a cidadania que se intensifica<sup>11</sup> e se apresenta de maneira mais aberta à sociedade em geral no momento em que se vincula a um Programa do Governo Federal que tem como base a inclusão do jovem no meio cultural bem como seu empoderamento, intensificando um movimento de construção e manutenção de cultura em todo o país voltado para as identidades culturais e valorização da diversidade cultural a partir do exercer da cidadania. Para a ABD-PI tais valores são agregados, em virtude do foco da instituição, à midiaticização cultural a partir de suas produções audiovisuais como um todo (tanto pela ABD-PI como pelo Ponto de Cultura).

## 2.2 O AUDIOVISUAL E A CULTURA PIAUIENSE

No Brasil, a história da produção audiovisual tem como base a televisão brasileira, cujo eixo sempre girou em torno do Rio de Janeiro e de São Paulo. Capital

---

<sup>10</sup> Arquivo resumo do projeto ponto de cultura.doc enviado via e-mail por Leide Sousa (secretária da ABD-PI) em 25 de fevereiro de 2013 – cujo conteúdo apresenta a ficha de inscrição do Ponto de Cultura ABD/Antares.

<sup>11</sup> É intensificada pois antes já exercia cidadania a partir de ações como cursos, elaboração de vídeos, produções voltadas para registro da cultura, dentre outras.

nacional de 1763 a 1960<sup>12</sup>, o Rio de Janeiro sempre foi “um ícone nacional e a representação do país no Exterior” (LUSVARGHI, 2010, p. 77).

No Nordeste o foco ficou voltado durante muito tempo para Bahia e Pernambuco; Salvador, em virtude de ter sido a primeira capital do Brasil Colônia e Recife, em virtude de ter virado um grande centro cultural, por ter sido a capital do Brasil holandês, tendo sido sede de um ciclo de cinema mudo na década de 30 (LUSVARGHI, 2010). Esses dois Estados desenvolveram/apresentaram o desenvolvimento de ciclos regionais de teatro nas décadas de 20 e 30. Mas só uma década após é que o Nordeste (como é conhecido atualmente) passa a ter emissoras locais. Entre os anos 1980 e 1990, o mercado audiovisual nordestino tomou novas proporções em virtude das novas tecnologias e teve como mola propulsora a necessidade de expansão das grandes redes de televisão.

Dentre os estados nordestinos encontra-se o Piauí. Embora já existam trabalhos publicados sobre fenômenos culturais e sociais do Piauí, trazer elementos para pensar aspectos relativos à cultura piauiense chega a ser um desafio, uma vez que, como afirma Santiago Júnior (2003) “no Piauí ainda não foi escrita a história da cultura” (p. 192).

Para uma melhor compreensão da cultura piauiense, faz-se necessário o entendimento de suas origens, mesmo que de forma concisa. Após dois séculos de ‘abandono’ depois de sua descoberta, o território do Piauí só foi colonizado a partir da iniciativa privada, com a implantação dos currais e da batalha contra os índios (CAMILLO FILHO, 1986, p. 25). Sua colonização se deu a partir da anulação dos indígenas e montagem de currais para os demais estados, na época capitânicas de Pernambuco e Bahia. A capitania piauiense só surgiu duzentos anos após a criação da maioria das capitânicas nordestinas. Tendo sido currais para as capitânicas de Pernambuco e Bahia, e pertencido ao Maranhão, a criação/ consolidação do estado do Piauí não foi uma ação tranquila e linear.

Embora o Governo Geral do Brasil tenha elevado o Piauí à capitania independente em 1718, tal execução só ocorreu 40 anos depois, em 1758. Com

---

<sup>12</sup> De 1549 a 1762 a capital do país foi Salvador em virtude da riqueza da região no Brasil Colônia; a partir de 1763 o Rio de Janeiro passa a ser a capital brasileira e permanece até 1960 (LUSVARGHI, 2010).

muitas cidades homônimas às da velha Portugal<sup>13</sup>, as cidades piauienses ‘nasceram’ já urbanizadas, em virtude de orientações contidas na carta régia de 19 de junho de 1761, apresentando ainda hoje em diversas cidades uma ordenação urbanística interessante. Mas não apenas as características arquitetônicas urbanísticas do Piauí, que datam de séculos atrás, a invocação religiosa também é bastante antiga. Algumas residências da época traziam sobre a porta principal de entrada invocações como “Deus esteja nesta casa” (BARRETO, 2013, p. 196) demonstrando a religiosidade e fé do piauiense.

Após sua consolidação, o estado do Piauí passa a apresentar uma timidez em torno da exposição aos demais estados de sua cultura e identidade cultural. Embora José Camillo Filho afirme em seu livro que “o Piauí é pobre em manifestações artísticas” (1986, p.140), em que diz que não existe na história piauiense uma “fase de produção artística mais significativa, tanto na música como na pintura e artes plásticas” (1986, p.140), e afirme que o que existe no Piauí são manifestações culturais isoladas sem uma exposição nacional, é necessário lembrar que a não visualização nacional de ações culturais não implica necessariamente na não existência de significativas formas de ações culturais. Talvez em virtude de um comportamento tímido em expor e valorizar a sua própria cultura, relacionado entre outros fatores à maneira como foram colonizados, os piauienses apresentam, ainda, certa cautela em se expor e expor sua cultura e arte, mas essa não exposição a terceiros não implica em sua não existência. É tanto que em seu mesmo livro, Camillo Filho cita nomes exponenciais da cultura piauiense em diversas áreas como “Georgina Albuquerque, Homero Rios, Elissa Silveira, Afrânio Castelo Branco e Nonato na pintura, Moura Rego, Yeda Cadad e Torquato Neto na música, e mestre Dezinho na escultura” (1986, p.140).

O que se pode afirmar é que, embora vários autores tenham relatado sobre a história do Piauí, dentre eles Odilon Nunes em seus quatro volumes de registros históricos sobre a história piauiense, ainda há uma escassa produção literária a respeito dos registros sobre as identidades culturais e produções artísticas piauienses recentes.

---

<sup>13</sup> Em virtude de orientações da carta régia de 19 de junho de 1761 que dizia “[...] impondo-lhes os nomes das vilas mais notáveis deste reino, ou conservando os das referidas freguesias [...]” (BARRETO, 2013, p.190).

Com base nas publicações encontradas pode-se dizer que, em sua configuração histórica, os atores hegemônicos da cultura piauiense, - como em vários outros casos - não aceitavam, inicialmente, a cultura popular<sup>14</sup> como cultura; para os piauienses intelectuais,<sup>15</sup> a cultura era constituída pela erudição; poemas, romances, peças de teatro, etc., formavam o que era considerada a cultura piauiense, embasada em sua maioria na literatura. Uma atividade cultural ‘erudita’ foi intensamente desenvolvida e valorizada pela “elite intelectual” da época, entre meados do século XIX e ao longo do século XX. No entanto, ainda conforme Santiago Júnior, essa institucionalização da cultura e do saber criada pela “intelectualidade piauiense” estava prestes a ser rompida entre as décadas de 1950 e 1960 (SANTIAGO JÚNIOR, 2003).

Entretanto, o não aceite da cultura popular não a extinguiu ou anulava sua existência. A cultura popular, tida pelo enfoque de Santiago Júnior, como a “essência do povo”<sup>16</sup> (2003, p. 195), caminhava em seu universo ‘paralelo’ à atuação da elite intelectual repleta, entre outros elementos, de festas como as juninas e o carnaval de rua. A Igreja Católica também atuava com as práticas e festividades religiosas, o povo piauiense tem a religiosidade como marco forte de sua característica.

Mas foi o teatro, juntamente com o cinema, que uniu as classes sociais. Tal ação foi explicitamente vista em Teresina a partir da utilização do teatro<sup>17</sup> como sala de projeção para filmes a um custo acessível a toda população. No início, o cinema era tido apenas como um entretenimento, ainda não o enxergavam como arte. O encantamento com as imagens em movimento atiçou a curiosidade em todos iniciando, assim, a vinculação das classes em torno da novidade midiática. Vale salientar que, embora o teatro como sala de projeção fosse espaço para toda a

---

<sup>14</sup> A cultura popular era vista como “uma forma de manifestação da consciência regional quando ela se opõe ao Estado centralizador” (ORTIZ, 2001, p. 161-162), tendo nessa pesquisa como figura do ‘Estado centralizador’ os piauienses intelectuais.

<sup>15</sup> É chamado aqui de piauienses ‘intelectuais’ os jovens piauienses que saíam do Piauí e iam estudar em outros estados, voltando à cidade de origem como intelectuais e desenvolvendo a expressão artística, na maioria das vezes, na literatura- redigindo poemas, peças, crônicas, romances, etc. (SANTIAGO JÚNIOR, 2003)

<sup>16</sup> O autor “existe outra forma de compreender cultura também muito usada e que tem uma origem, por assim dizer, alemã; trata-se da concepção desta como a essência de um povo, aquilo que remete às origens e ao que o identifica e diferencia frente a outros povos, estabelecendo sua continuidade. Nesse domínio, seria parte da cultura não apenas as ditas artes clássicas convencionadas mas também as festas, os costumes, os hábitos, as moralidades e as relações de socialização” (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 195).

<sup>17</sup> O teatro no Piauí que teve mais destaque, embora não tenha sido o primeiro, foi o Teatro 4 de Setembro.

sociedade, as peças teatrais continuavam voltadas e focadas na elite da sociedade piauiense. Assim o cinema, e sua construção audiovisual, tiveram um papel fundamental na vinculação das classes, “o cinema promovia o cruzamento e trocas entre elite e classe popular, modificando as relações sociais e, por extensão as práticas culturais.” (QUEIROZ apud SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 197).

O cinema teve repercussões, também, em relação ao comportamento conservador da sociedade,

o cinema surge no Piauí, trazendo a implosão de velhas sociabilidades excludentes e integrando a sociedade, o que não ocorreu harmonicamente. É preciso lembrar que os principais centros produtores de filmes eram estrangeiros e o impacto dos costumes urbanos e do próprio imaginário do cinema mudo, primeiro, e falado depois (com seus filmes de aventura, seus heróis viris, as mocinhas apaixonadas, os beijos ardentes) acabavam sacudindo as percepções e os hábitos da sociedade piauiense de então. [...] O cinema logo da bilheteria era local de flerte e a sala de exibição, o quarto escuro, era privilegiado para fugir da censura e namorar. Um perigo para as moças de família e para os valores cristãos então convencionados (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 198).

Os filmes passaram a influenciar e modificar o comportamento dos piauienses, trazendo, com isso, alterações na sua cultura. Assim foi constituída a primeira ação modificadora do audiovisual, através do cinema, no Piauí. Alterações que ganharam corpo também com o advento da televisão nos anos de 1970. A televisão e os jornais serviram para uma tentativa de valorização do Piauí,

essa tentativa, na mídia local, se dá através da padronização de imagens representativas da coletividade do estado/unidade administrativa e cultural. Tenta-se assim marcar a diferença do Piauí frente aos outros estados brasileiros. Isso é mais claro na década de 1990, época dos grandes conglomerados de comunicação, como o Sistema Meio-Norte de Comunicação que tenta, com seus programas televisivos e jornais, formar a imagem de um Piauí progressivo, combativo, fazendo o possível para modificar a imagem depreciativa de estado/povo pobre, rural, sofredor, coitadinho e analfabeto.

O que ocorre é uma tentativa de mudar as velhas imagens depreciativas e majoritariamente rurais, provincianas do povo e adicionar a representação urbana, sintonizada com o que há de mais modernos e avançado na sociedade mundial.

Não se trata, porém de jogada das mídias locais [...], uma vez que existe todo um conjunto de mudanças nas sociabilidades piauienses e, em especial, teresinenses. O desenvolvimento de uma cultura urbana múltipla tem tido reflexos na forma de representar e viver no

Estado, notadamente nos grandes centros como Teresina (SANTIAGO JÚNIOR, 2003, p. 200 e 201).

Entretanto, apesar de Santiago Júnior (2003) dar importância à urbanização cultural piauiense, é necessário ressaltar que o Piauí não é composto apenas por Teresina. Enquanto a capital se desenvolve cultural, tecnológica e socialmente a olhos vistos, ainda existem cidades, no Piauí, marcadas pela miséria, pela seca, pela ausência de políticas de assistência à população, o que contrasta de forma gritante com a evolução social e urbana da capital. E são nesses espaços geográficos, muitas vezes esquecidos pelos piauienses da capital, que surgem algumas ações da ABD-PI, procurando levar a acessibilidade tecnológica, mesmo que de forma precária, instruindo tecnicamente e buscando a valorização da cultura local, bem como registrando o despontar de ações em busca da cidadania de sujeitos piauienses, como forma de divulgação, para conhecimento de todos<sup>18</sup>.

Dentro desse contexto, a produção audiovisual piauiense nasceu e cresce a partir da vontade e criatividade de seus idealizadores. Embora comercialmente seja pouco divulgado, e de acordo com Holanda (2008) o estado do Piauí não se encontre entre os principais estados nordestinos que mais produzem documentários na região, conforme observa Vanessa Mendonça<sup>19</sup>, “a cultura piauiense é rica em produtores independentes e realizações amadoras – dos filmes em cartaz nos teatros da cidade aos coletivos e festivais que investem no *cell-video*” (MENDONÇA, 2012, p.46).

### 2.3 A ABD PIAUÍ

Antes de contextualizar a ABD-PI, é interessante apresentar e explicar o que é a Associação Brasileira de Documentaristas, a ABD Nacional, à qual a primeira é filiada. A ABD Nacional<sup>20</sup> surgiu na década de 70 com foco no audiovisual brasileiro. Presente nos 26 estados brasileiros e no Distrito Federal, com mais de mil associados diretos espalhados por todas as regiões do Brasil, a ABD enuncia como

---

<sup>18</sup> De acordo com o material audiovisual produzido pela ABD-PI e observado pela pesquisadora até o presente momento.

<sup>19</sup> Vanessa Mendonça é jornalista da editoria de política do jornal O DIA e colaboradora piauiense da revista digital Overmundo.

<sup>20</sup> De acordo com o próprio estatuto, a ABD “é uma pessoa de direito privado, sem fins econômicos, de âmbito nacional, com duração por tempo indeterminado, organizada na forma de associação, com sede na cidade de Brasília, Distrito Federal” (ABD, 2012).

um de seus propósitos expor as ações dos curtametragistas e documentaristas do país, dando visibilidade às suas conquistas (ABD, 2012).

Regulada por um regimento e estatuto interno, a ABD apresenta como seus objetivos:

- a) reunir, em nível nacional, entidades estaduais de curtametragistas e documentaristas;
- b) estimular o surgimento de novas entidades nos estados onde os realizadores de obras audiovisuais ainda não estejam organizados;
- c) representar e defender os interesses das Entidades Afiliadas e de seus associados junto a órgãos públicos e privados afetos à atividade audiovisual;
- d) promover o aperfeiçoamento de seus associados, através de intercâmbios, cursos, debates, mostras e festivais de cinema;
- e) defender, promover e difundir a obra audiovisual brasileira;
- f) prestar quaisquer serviços com os objetivos acima citados;
- g) promover campanhas, visando o levantamento de fundos específicos para o desenvolvimento de projetos culturais relevantes para os realizadores de obras audiovisuais e da própria entidade;
- h) firmar contratos, convênios, termos de parceria, dentre outros, com pessoas físicas ou jurídicas de direito público e de direito privado, nacionais ou internacionais, que possam contribuir para os fins da Associação (ABD, 2012).

A ABD Nacional, localizada em Brasília rege, a partir do estatuto e regimento, as ABD's filiadas, isto é, a ABD de cada estado do país.

A partir de 1999 iniciam-se, no Estado do Piauí, as primeiras movimentações entre os produtores audiovisuais com intuito não apenas de discutir a implementação das políticas públicas audiovisuais, mas também de criar a ABD-PI, em prol da preservação, valorização e auxílio à promoção do audiovisual piauiense. A ausência de investimento em audiovisual ou mesmo de políticas públicas para o audiovisual no estado do Piauí geraram a necessidade de sanar essa lacuna. A partir dessa necessidade, em 2002 foi criado um seminário intitulado "A Imaginação à Serviço do Piauí", idealizado por Fred Maia que gerou a movimentação dos produtores de audiovisual piauiense, dentre eles Roberto Sabóia, para a promoção desse evento. Entre outros focos, estava a necessidade de encontrar meios para suprir a ausência de investimento no audiovisual. O seminário contou com a presença do então presidente da ABD Nacional, o cineasta Leopoldo Nunes.

Naquela época apenas o Piauí e o Acre ainda não tinham uma ABD. Em 2002 é fundada a ABD-PI, seu 'nascimento' aconteceu durante a realização do Seminário

“A Imaginação à Serviço do Piauí”<sup>21</sup> e, em 2005, foi regularizada em definitivo, com razão social.

Ainda em 2005, a ABD-PI dá um novo passo. A partir do edital do Ministério da Cultura atrelado ao Programa Cultura Viva<sup>22</sup>, passa a ser também um Ponto de Cultura<sup>23</sup>, o Ponto de Cultura Audiovisual ABD/ Antares – uma parceria da ABD Piauí com a TV Antares (afiliada da rede Brasil); em 2006 passa a ser também Núcleo de Produção Digital.

Dentre as ações do Ponto de Cultura ABD/PI encontram-se o *Cineclube ABD/Antares*, o projeto *Caminhos e Trilhas* e o *Programa da Rede Olhar Brasil*. Integrada ao Programa Mais Cultura, o Cineclube ABD/Antares faz parte do Cine Mais Cultura que tem como foco, a partir de editais e parcerias diretas, disponibilizar equipamentos de audiovisual e projeção digital para projeção de obras brasileiras em comunidades, preferencialmente periféricas, bem como ofertar oficinas de capacitação cineclubista (BRASIL, 2013a). O Projeto *Caminhos e Trilhas*, parceria entre ABD-PI, Ponto de Cultura ABD/ Antares e Instituto IBI, ocorreu entre agosto e novembro de 2009, e teve como foco

compartilhar informações e buscar a construção conjunta de conhecimentos sobre Juventude e Trabalho [...] no eixo da rede, dando continuidade a discussão sobre o analfabetismo funcional de forma ampliada, para que as oportunidades de debate contribuam de forma mais efetiva para a prática dos educadores (ABD-ANTARES, 2013b).

O Programa da Rede Olhar Brasil, da Secretaria de Audiovisual, apresenta “como missão apoiar a produção audiovisual independente, favorecendo a formação e o aprimoramento de técnicos e realizadores” (BRASIL, 2013b). A ABD-PI em parceria com tal programa fundou o Núcleo de Produção Digital – Teresina (NPD), denominado NPD Fotógrafo José Medeiros. Os NPD’s têm como objetivo o

<sup>21</sup> O Seminário “A Imaginação à Serviço do Piauí” ocorreu em Teresina, em novembro de 2002 com o intuito de traçar, a partir da classe artística, “princípios norteadores de uma nova política cultural voltada para uma participação mais efetiva de artistas, intelectuais, técnicos e produtores” (PIAUI2008, 2013).

<sup>22</sup> Programa Cultura Viva (PCV) é um programa do Governo Federal, implantado em 2004, que tem como foco fortalecer iniciativas de inclusão social pela cultura, especialmente por meio de projetos desenvolvidos em comunidades que se encontram em situação de pobreza ou de vulnerabilidade social (BRASIL, 2005).

<sup>23</sup> O Programa Cultura Viva traz, dentre suas ações, como principal delas o Ponto de Cultura e a partir dele a Cultura Digital. O Ponto de Cultura funciona como base e articulador das demais ações (BRASIL, 2005).

“desenvolvimento da atividade audiovisual nas diversas regiões do país” (BRASIL, 2013b).

Em 2010, a ABD-PI ganha uma nova sede, no prédio da Escola Técnica Estadual ‘José Gomes Campos’<sup>24</sup>, com uma estrutura física que comporta a sala Alan Sampaio, o Telecentro, a Sala de Aula e o Cine “Mais Cultura”, todas reformadas e equipadas com recursos do Minc. Tal estrutura auxiliou no andamento das atividades da ABD-PI, incluindo os projetos atrelados ao Ministério da Cultura e financiados pelo mesmo - o Ponto de Cultura Audiovisual ABD/ Antares e o NPD “Fotógrafo José Medeiros”. Na ocasião da inauguração, o então ministro interino da cultura, Alfredo Manevy<sup>25</sup>, reconheceu o trabalho da ABD-PI, pelo seu desempenho e foco englobando tanto o audiovisual como a inclusão social de jovens carentes e/ou em situação de risco (ABD, 2012).

Figura 1: Sala da nova sede da ABD-PI



Fonte: Elaborada pela autora.

Como a própria ABD-PI se descreve, sua atuação está voltada para a produção, difusão e divulgação de conteúdos audiovisuais, a promoção de debates sobre políticas públicas bem como o foco na inclusão social e digital. A ABD Piauí trabalha, como eles mesmos denominam, em “um grande projeto social” (ABD, 2012). De acordo com um dos fundadores da ABD-PI, são objetivos da organização:

1. Produção e difusão do audiovisual independente no Estado do Piauí.
2. Ser um pólo de referência para formar, produzir e difundir os produtos dos demais Pontos de Cultura do Estado (113).

<sup>24</sup> A parceria com a Secretaria da Educação e Cultura do Piauí (SEDUC) faz com que a mesma arque com despesas de energia elétrica das salas ocupadas pela ABD-PI.

<sup>25</sup> O Ministro interino da Cultura participou da inauguração da nova sede, em 15 de janeiro de 2010, juntamente com a, então, presidente da FUNDAC- Piauí Sônia Terra.

3. Veicular os produtos audiovisuais produzidos pelos membros da ABD/PI, dos demais Pontos de Cultura do Estado e dos produtores independentes.
4. Difusão e inclusão dos produtos audiovisuais do Estado nos diversos festivais brasileiros.
5. Difundir os editais e programas governamentais para os produtores e pontos.
6. Difundir Leis de Incentivo Audiovisuais.
7. Interação com diversos grupos e manifestações, visando à diversidade cultural.
8. Articular as ações que envolvam jovens de programas como: Pontos de Presença (Governo Eletrônico – Serviço de Atendimento ao Cidadão - GESAC do Ministério das Comunicações, Casas Brasil e Telecentros) (SABOIA, 2012b).

Dentre os recursos midiáticos existentes, a ABD-PI se vale tanto de blogs como do *facebook*, *twitter* e *youtube*, onde se pode encontrar algumas produções audiovisuais da ABD-PI. As ações da ABD-PI podem ser acompanhadas a partir de seus blogs<sup>26</sup>, bem como através das redes sociais<sup>27</sup> onde são divulgados cursos em aberto, editais, seminários locais e nacionais, congressos e ações executadas pela mesma, bem como disponibilizadas fotos dos cursos já executados, todos voltados para ações que enfoquem o audiovisual. A associação também utiliza as redes sociais como forma de comunicação e troca de informações e experiências com demais interessados no assunto, inclusive com a própria ABD Nacional, que atualmente encontra-se com o site oficial fora do ar, atuando virtualmente pela rede social<sup>28</sup>.

Uma das intenções atuais da ABD-PI é, a partir da catalogação de todo o material audiovisual que hoje se encontra com a ABD-PI, criar o “embrião do museu da imagem e do som do estado do Piauí” (SABOIA, 2012).

---

<sup>26</sup> <http://abdpi.blogspot.com.br/> <http://npdpiauilfotografojosemedeiros.blogspot.com.br/>

<sup>27</sup> *Facebook*: <https://www.facebook.com/abdpi?fref=ts>; *twitter*: <https://twitter.com/>

<sup>28</sup> *Facebook* (link: <https://www.facebook.com/abd.nacional?ref=ts&fref=ts>).

### 3 PROBLEMATIZAÇÃO TEÓRICA

Para a análise do problema-objeto investigado, é necessário construir uma perspectiva teórica que permita a sua compreensão. Como argumenta Maldonado, 2011, p. 294,

[...], sem um esforço sistemático de exploração, aprofundamento e compreensão dos tecidos de ideias, conceitos, raciocínios, argumentos, proposições, matrizes e modelos não é possível fundamentar minimamente uma proposta, um projeto de pesquisa.

Este capítulo é dedicado à construção das bases teóricas da pesquisa. Fazem parte dessa construção *três linhas de problematização*: a primeira estabelece perspectivas para pensar a cultura e as identidades culturais em suas inter-relações com os processos de midiatização; a segunda articula proposições para pensar uma cidadania comunicativa e cultural nos processos de midiatização audiovisual investigados; a terceira traz elementos para pensar o documentário que permitam discorrer sobre a construção das identidades culturais Piauienses realizada nas produções audiovisuais da ABD Piauí.

#### 3.1 CULTURA/ IDENTIDADES CULTURAIS E MÍDIA

Nos dias atuais, pensar a cultura nos leva, necessariamente, à outra questão entrelaçada: a midiatização da mesma. Numa sociedade em transformação, em que a mídia passa a permear todos os campos, sua ação na cultura não poderia deixar de ser problematizada.

Ao se falar em cultura e midiatização, é importante lembrar que essa transformação que está ocorrendo nas sociedades é um processo lento, não uniforme e que vai abrangendo as áreas sociais em intensidade e velocidade diferentes. Nesse item busca-se problematizar a ação da midiatização em relação ao âmbito da cultura. O itinerário dessa reflexão inicia com a explanação a do conceito de cultura e suas derivações; segue com a abordagem sobre os processos de midiatização que enfocam a ação efetiva das mídias na sociedade para, finalmente pensar a cultura midiatizada.

### 3.1.1 A Cultura

A cultura pode ser vista sob diversos enfoques. Para Geertz, a cultura passa a ser o elemento ordenador do homem; segundo ele “a cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela – a principal base de sua especificidade” (GEERTZ, 2008, p. 33). Já Celso Furtado concebe a cultura como elemento importante para o desenvolvimento de uma sociedade. Em seu discurso de posse como ministro da Cultura em março de 1986, Furtado atrelou cultura à produção significativa do ser humano, produção essa que é a ação inicial do desenvolvimento social. Para ele cultura “é a dimensão qualitativa de tudo que cria o homem. [...] O homem, com seu gênio criativo, dá significação às coisas, e são essas coisas impregnadas de significação que constituem a nossa cultura” (FURTADO, 2012, p. 51).

Darcy Ribeiro, ao falar em cultura, também a pensa como base estrutural para a sociedade a partir criatividade humana para adaptar-se ao meio ambiente em que habita. Assim Ribeiro a define como

a herança social de uma comunidade humana, representada pelo acervo co-participativo de modos padronizados de adaptação à natureza para o provimento de subsistência, de normas e instituições reguladoras das relações sociais e de corpos de saber, de valores e de crenças com que seus membros explicam sua experiência, exprimem sua criatividade artística e a motivam para a ação” (RIBEIRO, 1991, p. 127).

A cultura sempre aparece no momento em que se está estudando, pesquisando, referenciando, analisando, observando um determinado grupo social. Assim convém ratificar a sentença de Geertz, e enfatizar que a existência humana é condicionada à existência de uma base cultural. Assim “a cultura, em vez de ser acrescentada, por assim dizer, a um animal acabado ou virtualmente acabado, foi um ingrediente, e um ingrediente essencial, na produção desse mesmo animal” (GEERTZ, 2008, p.34).

Mas nem sempre a cultura foi vista dessa maneira. Mattelard e Neveu (2004) argumentam que o enxergar a cultura como ferramenta de reordenação social foi

uma ideologia que surgiu apenas na época da Inglaterra industrial – e em outros países europeus - iniciando assim uma nova forma de pensar.

O pensar cultura não é uma ação simples, sua conceituação ainda em construção envolve quase todos os fatores acerca da existência humana. De acordo com Mattelart e Neveu, “a noção de cultura é daquelas que suscitaram os trabalhos mais abundantes em ciências sociais, bem como os mais contraditórios” (2004, p.11). Diria que suscitam até hoje uma busca incansável e complexa para uma definição de algo sempre em transformação. Conforme Darcy Ribeiro “não há como negar que as culturas têm uma certa capacidade de integração ou de organização interna, alcançada através da contínua interação entre seus componentes, o que confere ao conjunto certa funcionalidade” (1981, p.136).

No Brasil, a primeira ação oficial em relação à cultura é datada de 1816, quando D. João VI trouxe ao país um grupo de franceses integrantes da Missão Artística. No entanto, é válido lembrar que esse primeiro movimento refere-se ao primeiro movimento externo, dado que o conceito de cultura não está vinculado apenas às artes. A definição de cultura ainda é algo inacabado, sua conceituação permeia diversas searas com inúmeras perspectivas. Dentre elas podemos conceituar cultura como

[...] sendo um processo e não um ‘dado’, e sendo da ordem do simbólico, a cultura é sempre outra coisa; é detectável nos traços que deixa, mas não é identificável como coisa fixa e bem delimitada. Não é rebelde aos conceitos, mas à rigidez conceitual; demanda flexibilidade no pensamento e não ação (COHN, 1987, p.10).

Migrando mais de cem anos à frente se tem, no início dos anos 1920, a Semana de Arte Moderna e o Movimento de 22 que, de acordo com Furtado (2012, p. 78), “ainda que marcados por nossa tradicional visão esteticista de cultura” tornaram-se um marco em relação à real necessidade de afirmação da identidade cultural do país. Essa ruptura, como chamou Furtado, oriunda da Semana de Arte Moderna, deu início a uma nova percepção da identidade cultural brasileira. Entretanto, “o histórico processo de alienação de nossas elites, de perda de contato com as próprias raízes, de obliteração da memória cultural explica a distância que, entre nós, ainda prevalece entre o universo cultural popular e as aspirações das elites” (FURTADO, 2012, p. 78).

Ribeiro observa que “[...] as culturas são sempre entidades complexas, diferenciadas e dinamizadas por intensos processos de traumatização” (1981, p. 138). Celso Furtado, quando ministro da cultura, ao definir para o MinC a cultura como “o fruto dos esforços que realizam os homens para melhorar sua qualidade de vida” (COHN, 1987, p.9).

Gabriel Cohn, ao falar sobre a concepção oficial da cultura e o processo cultural traça, de maneira sucinta, a evolução da concepção de cultura entre 1975 e 1985 dentro do governo brasileiro. Inicia com os meados da década de 1970 em que a cultura era percebida como a “somatória das criações do homem, vale dizer como herança e patrimônio” (COHN, 1987, p.7); já no final da década de 1970 a percepção sobre a cultura se ajusta à necessidade de vislumbrar o estado de comunhão entre as pessoas bem como seu comportamento; assim, passa a ser vista como “modo de ser, como vivência de determinadas parcelas da sociedade” (COHN, 1987, p.7). Um pouco mais na frente, em 1985 com o recém-criado Ministério da Cultura – MinC - há um novo direcionamento de foco na percepção do conceito de cultura no país, “passa-se a vê-la em seu papel de resistência à dominação hegemônica” (1987, p.7).

A partir da ação de Celso Furtado, a cultura passa a realçar “a sua condição de fonte de criatividade” (1987, p.7). Então há, entre 1975 à 1985, uma transição de foco conceitual da cultura no Brasil iniciando com uma visão humanista abstrata, passando pelo foco existencial, direcionando para uma ação política e culminando, em torno de 1985, num potencial de criatividade simbólica.

De acordo com Santaella,

todas as formações sociais, desde as mais simples até as mais complexas, apresentam três territórios inter-relacionados: o território econômico, o político e o cultural. Embora essa divisão seja simplificadora, tendo em vista a enorme complexidade das sociedades atuais, ela serve para delinear o lugar ocupado pela cultura na sociedade (SANTAELLA, 2003, p.51).

Ainda segundo a autora, a cultura apresenta duas concepções básicas: a humanística e a antropológica. A concepção humanística considera como cultura “apenas alguns segmentos da produção humana em detrimento de outros considerados não culturais” (2003, p.51). Já a antropológica considera cultura o todo, a “trama total da vida humana” (2003, p. 51). No entanto, tal distinção já se

encontra 'solucionada' em virtude das transformações que a cultura vem sofrendo em função de diversos fatores, dentre eles a evolução tecnológica.

García Canclini (2005), em sua obra 'Diferentes, desiguais e desconectados', revisita alguns caminhos percorridos pelo conceito de cultura ao longo do tempo. A cultura traz diferentes narrativas ao longo do desdobrar de sua construção conceitual pontuada pelo autor em três momentos. O primeiro trabalha a cultura como arte, "acúmulo de conhecimento e aptidões intelectuais e estéticas" (GARCÍA CANCLINI, 2005, p.37) aqui se tem a noção mais coloquial quando se fala em cultura, o ser culto, que apresenta maior educação, trato, refinamento, conhecimento vasto, sustentado pela filosofia idealista.

Num segundo momento, a conceituação de cultura passa a ser o que não é natureza; a cultura é concebida como sendo tudo o que é criado pelo homem, o que vai gerar o sinônimo de formação social. Para dirimir tal base equivocada do conceito, surge a necessidade de delimitar a cultura de modo a tê-la como distinta de sociedade, chegando à conotação de que a "cultura abarca o conjunto dos processos sociais de significação ou, de um modo mais complexo, a cultura abarca o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social" (GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 41). Assim, ao trabalhar com tal conceito de cultura, não se atrela a ele apenas a arte e o refinamento, mas também um conjunto de signos e símbolos; a cultura se apresenta como "*processos sociais*", uma vez que se produz, circula e consome cultura na história social, o que gera uma dificuldade em falar de cultura (GARCÍA CANCLINI, 2005).

No caminhar de uma definição para cultura, é interessante abordar também quem a cultura 'abraçava'. Por volta da metade do século XIX, ela tinha uma divisão classista bastante clara: a cultura erudita era voltada para as elites e a cultura popular era oriunda do povo. No entanto, tal distinção passa por modificações drásticas no momento em que a revolução industrial traz consigo tecnologia suficiente para a criação de meio técnicos de produção cultural, bem como novos meios de comunicação. A tecnologia evolui e entra em cena a midiatização da sociedade e também da cultura.

Pensando a noção de cultura popular, Maria Cecília Silva de Almeida Nunes propõe que abarca

o fazer, o saber e o sentir do povo simples, que na sua cotidianidade, vem por meio da fala, dos gestos, das atitudes, dos hábitos e costumes, manifestando seus valores materiais e espirituais, herdados dos antepassados e preservados pelos grupos que vão se reproduzindo, incentivados a manter vivas suas memórias e suas histórias (2003, p.87)

Essas manifestações tidas como populares não eram tomadas em conta pelas concepções elitistas da cultura. A cultura tida como erudita não chegava às classes sociais menos favorecidas economicamente em virtude tanto do preço para ter acesso à mesma quanto pelo fato de a mesma ser transmitida a partir da escrita, na maioria das vezes, em uma época em que saber ler estava atrelado à condição econômica do cidadão.

A alienação, oriunda de uma sociedade classista não conseguiu anular a percepção de mundo dos cidadãos simples, muito menos a sua vivência e criatividade. Assim, a partir de elementos como a oralidade e criatividade, o aprendizado de vida foi sendo repassado de geração em geração através das lendas, contos, religiosidade, da literatura popular (com escritas mais simples- menos rebuscadas) e do artesanato.

As lendas piauienses, histórias ficcionais vinculadas à vivência dos povos, apresentam como características referências topográficas, personagens do mundo real como seres humanos ou animais, personagens sobrenaturais ou do imaginário (como fantasmas, sereias,...) e o miraculoso “que é o bem separado do mal, e a fé resgatada ou amplificada” (NUNES, 2003, p.88).

A fé, a religiosidade, a busca por riquezas, retratada figurativamente nas lendas, a real vontade desse homem simples de galgar novos horizontes- uma vida melhor, ações mais justas, ratificação da fé religiosa - retrata também partes da realidade vivida por eles ou seus ancestrais, de traços da identidade cultural do povo como a referência de deuses indígenas, numa população composta por europeus, negros e índios. De acordo com Nunes

não é à toa, que o imaginário popular piauiense, contido nessas lendas, revela o fascínio que aquela época reflete. Pois, observo que essas lendas, a exemplo de muitas outras, falam da presença de ouro e pedras preciosas, no sertão piauiense. Entendo que essa presença está relacionada a acontecimentos ligados à história das Entradas e Bandeiras na busca de minérios (2003, p. 89).

No entanto quando Geertz afirma que “compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade. [...] Isso os torna acessíveis [...]” (GEERTZ, 2008, p. 10), isso faz com que de certa maneira haja o questionamento sobre a ausência de valorização da cultura piauiense, dita por diversos autores. Talvez, entre outros fatores, ela tenha relação a não visibilidade, em toda a sua riqueza e complexidade o que colabora para a sua não compreensão e pelos demais. A cultura piauiense se apresenta, a partir da percepção pesquisadora, como uma cultura plena em conteúdo e detalhes que expressam a identidade dos piauienses. No entanto é pouco visibilizada e, talvez por isso, pouco vista e,ou comentada e,ou valorizada no contexto da sociedade brasileira.

### **3.1.2 Identidade Cultural**

A identidade cultural do sujeito, antes vista como algo unificado na sociedade moderna, passa atualmente por processos que geram mudanças e uma ruptura dessa unificação. A esse processo Hall (1999) denomina de ‘crise de identidade’, onde as identidades passam a ser deslocadas e/ou fragmentadas, gerando novas identidades. Quando Hall fala em ‘crise’ remete à questão de que, o antes era fixo e aparentemente imutável, passa a se reorganizar, se deslocando, fragmentando para criar novos arranjos identitários dos sujeitos na sociedade.

De acordo com esse autor a identidade, é constituída pela influência recíproca entre o ‘eu’ do sujeito e a sociedade (HALL, 1999). A identidade é algo construído ao longo do tempo, não é estática, permanece sempre em construção, modificando-se, adaptando-se de acordo com a vivência do sujeito e da realidade ao qual ele se encontra inserido.

Em sua obra “Da Diáspora” Stuart Hall (2003) aborda a necessidade da concepção de identidade cultural<sup>29</sup> requerer a noção de diferença, diferença essa não estática, sempre em adequação, necessária ao signo, que por sua vez é vital à cultura. É a partir das diferenças encontradas que se identificam os grupos sociais. Vale ressaltar que as diferenças que distinguem as identidades dos povos, em sua maioria, possuem graus de importância distintos de acordo com cada momento (WOODWARD, 2000).

---

<sup>29</sup> Em “Da Diáspora” Hall trabalha com a identidade cultural caribenha e como a mesma se comporta com a diáspora dos povos caribenhos.

Woodward (2000), ao trabalhar a compreensão dos processos que envolvem a construção da identidade, salienta que ela é constituída a partir da relação com outras identidades; assim, a *identidade é relacional* e também tem ligação com o social e com condições materiais. As identidades apresentam-se dentro dessas relações sociais a partir de marcações simbólicas; tais *processos são sociais e simbólicos* e as relações são organizadas e segmentadas com base em *sistemas classificatórios*. É importante ressaltar que nem todas as diferenças são sempre levadas em consideração, em determinadas conotações algumas podem apresentar relevância e outras não, podem existir contrapontos internos na identidade, mas esses devem ser resolvidos a partir de negociação – o que gera uma *não unificação da identidade*. Woodward (2000) ressalta também que é a psique humana que faz com que o indivíduo se identifique ou não com os grupos, assumindo sua posição identitária (*nível psíquico*). Para efeito didático, a proposta da autora pode ser visualizada no quadro 02, no qual se pode perceber a complexidade dos processos de construção das identidades.

Assim, na sociedade podemos encontrar diversas identidades culturais convivendo entre si, mas sem necessariamente perder cada qual sua identidade própria. Isso ocorre com relação à identidade nacional, em que a Nação tem sua identidade, mas isso não exclui que grupos sociais apresentem suas próprias identidades, o que se dá em virtude da caracterização a partir das diferenças marcadas e das diferenças obscurecidas.

Para Hall a identidade não é algo acabado e sim em constante construção; logo se deve, segundo o autor,

[...] falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma *falta* de inteireza que é preenchida a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nos imaginamos ser vistos por *outros* (HALL, 1999, p.39).

Quadro 02: Processos que envolvem a construção e manutenção da identidade.

1 CONCEITUAÇÕES	É necessário conceituar e visualizar a identidade em suas diferentes dimensões
2 REIVINDICAÇÕES ESSENCIALISTAS	A identidade envolve reivindicações essencialistas sobre quem pertence e quem não pertence a um determinado grupo identitário (aqui nesse ponto a identidade é vista como fixa e imutável)
3 REINVIDICAÇÕES BASEADAS NA NATUREZA	Como por exemplo: raça, relações de parentesco (no entanto vale salientar que essas reivindicações estão baseadas em alguma versão essencialista da história do passado, tendo essa história como verdade imutável)
4 IDENTIDADE É RELACIONAL	A diferença é estabelecida por uma <i>marcação simbólica</i> relativamente a outras identidades
5 VÍNCULO COM CONDIÇÕES SOCIAIS E MATERIAIS	A identidade também está vinculada a condições sociais e materiais
6 PROCESSOS SOCIAIS E SIMBÓLICOS	A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e às relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído
7 SISTEMAS CLASSIFICATÓRIOS	Como as relações sociais são organizadas e divididas
8 DIFERENÇAS	Algumas diferenças podem ser marcadas e algumas podem ser obscurecidas
9 NÃO UNIFICAÇÃO DA IDENTIDADE	Pode haver contradições, no interior da identidade, que precisem ser negociadas
10 NÍVEL PSÍQUICO <sup>30</sup>	O nível psíquico que interfere/ faz com que as pessoas assumam suas posições de identidade e se identifiquem com ela

Fonte: adaptado de Woodward (2000, p. 13-15).

No Brasil, a necessidade de atentar para a identidade cultural da nação é reafirmada quando Furtado ao assumir o MinC: “daí a importância, entre nós, do conceito de identidade cultural, que enfeixa a idéia de manter com nosso passado uma relação enriquecedora do presente” (FURTADO, 2012, p. 77). Furtado corrobora com a ideia de desenvolvimento cultural a partir da identidade cultural brasileira como ação para agregar às ações de democratização alargando espaço para cidadania, com base na participação e utilização criativa das ideias,

em síntese, em uma sociedade democrática, na qual se amplia o horizonte de aspirações da cidadania, tornando-se mais complexo o processo de desenvolvimento, já não basta intensificar-se a acumulação; mais importante ainda é abrir espaço à participação e ativar a criatividade; é possibilitar o desenvolvimento cultural partindo do pressuposto da própria identidade e do nutrir-se de raízes próprias (FURTADO, 2012, p. 77)

<sup>30</sup> De acordo com Woodward o nível psíquico trata-se de uma dimensão, que em conjunto com os processos simbólicos e sociais, é essencial para completar a conceituação de identidade (WOODWARD, 2000).

Furtado afirma, ainda, que a identidade brasileira surgiu a partir da esfera cultural, uma vez que “o Estado antecedeu a nação, mais uma razão para afirmar que a cultura antecipou-se à existência do Estado” (2012, p. 53).

Voltando à problemática das transformações por que passam as identidades culturais, a mudança estrutural que atinge a sociedade no final do século XX e inicia esse processo de ‘descentração’ tem como fatores chaves a globalização e a midiaticização. Boaventura lembra que o processo de globalização é um processo multidimensional, que abrange eixos econômicos, sociais, políticos, culturais, religiosos e jurídicos conectados de forma complexa (SANTOS, 2002).

A ideia de globalização, na maioria das vezes, se restringe à economia mundial. Embora a ação econômica nesse aspecto tenha sido a precursora que sinalizou o início desse fenômeno no mundo como Ianni menciona que “a globalização do mundo expressa um novo ciclo de expansão do capitalismo, como modo de produção e processo civilizatório de alcance mundial” (IANNI, 1997a, p.7). Faz-se mister ratificar a percepção de Robertson que afirma que a globalização perpassa todas as áreas da sociedade; para ele, “a globalização [...] refere-se à compreensão, temporal e espacial, do mundo como um todo” (1999, p. 12). Ianni (1997) também vai nesta direção quando afirma que “de fato, o processo de globalização é também um processo cultural, civilizatório” (p. 158), uma vez que tal ação interfere direta e indiretamente nas formas de pensar, sentir, agir das sociedades; ou seja, interfere diretamente nas identidades culturais (IANNI, 1997).

O advento da globalização trouxe, a princípio, a falsa impressão de que havia uma unificação cultural e identitária, gerando assim uma cultura única globalizada em que as identidades locais e nacionais se renderiam e se transformariam numa única identidade global, mas não foi bem isso que aconteceu. A globalização trouxe mudanças como a internacionalização do capital e mundialização da sociedade; houve uma maior disponibilização da informação, uma relação de interdependência entre as Nações passa a existir. Como observa Ianni “tudo que é evidentemente local, nacional e regional revela-se também global” (IANNI, 2001, p. 205). A globalização passa, a partir desses processos, a gerar novas significações na sociedade. Mas essas novas significações não necessariamente implicam a unificação do todo, a globalização passa a tornar visível o local de maneira global, há um “deslocamento para além das fronteiras” mas não um apagar do real local em prol do global (IANNI, 1997). Ainda de acordo com este autor,

a globalização não apaga nem as desigualdades nem as contradições que constituem uma parte importante do tecido da vida social nacional e mundial. Ao contrário, desenvolve umas e outras, recriando-se em outros níveis, com novos ingredientes. As mesmas condições que alimentam a interdependência e a integração alimentam as desigualdades e contradições, em âmbito tribal, regional, nacional, continental e global (IANNI, 1997, p.125).

A questão da globalização passa por várias nuances quanto ao seu resultado final, mas o que se sabe é que ainda hoje essa ideologia de mundo unificado a partir da ausência de fronteiras sócio econômicas é uma ação em construção e, diferentemente do que se imaginava quanto a tornar homogêneo e unificado o globo, viu-se que a heterogeneidade encontrou na globalização uma maneira de se inserir. As diferenças sofreram adaptações em virtude, entre outros fatores, de uma transformação na sociedade oriunda da evolução temporal constituída a partir da interferência inerente aos marcos evolutivos da tecnologia.

Martín-Barbero, ao analisar a globalização, afirma que

os processos de globalização, econômica e informacional estão reavivando a questão das identidades culturais – étnicas, raciais, locais, regionais - até o ponto de convertê-las em dimensão protagônica de muitos dos mais ferozes e complexos conflitos internacionais dos últimos anos, ao mesmo tempo que essas mesmas identidades, mas as de gênero e as de idade, estão reconfigurando a força e o sentido dos laços sociais, e as possibilidades de convivência no nacional e ainda no local (2006, p. 54).

Ianni lembra ainda que o processo de globalização não se dá de forma estável e uniforme, mas sim de uma maneira “problemática e contraditória” (IANNI, 2001, p. 205). A globalização vai transformando várias dimensões da sociedade, dentre elas o tempo e espaço.

As noções de tempo e de espaço são modificadas, a velocidade da comunicação, a agilidade das informações, a impressão de que não existem mais fronteiras modificam as percepções anteriores à globalização. Em conjunto, de acordo com Martín-Barbero (2006), a midiaticização acelerada e a globalização passam a transformar o posicionamento da cultura na sociedade e, com isso, vem gerando a revitalização das identidades e a revolução das tecnicidades. E é dentro desse contexto que “a comunicação passou a ter presença não meramente temática,

mas, sim, articuladora, estratégica” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 52). A midiatização da sociedade, de acordo com o autor (2006), transforma a evolução tecnológica não apenas em novas ferramentas de comunicação mas em oportunidades novas de perceber, atuar, interagir com esses novos símbolos comunicacionais. E atua diretamente na nova construção das identidades uma vez que “a identidade se constrói no diálogo e no intercâmbio, já que é aí que indivíduos e grupos se sentem desprezados ou reconhecidos pelos demais” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 65-66).

Ao olhar para o cenário dessa pesquisa, pode-se observar a movimentação de adaptação às novas tecnologias dentro desse novo mundo global<sup>31</sup>, no construir as culturas e identidades no estado do Piauí. Antes mesmo de abordar o Piauí, o fato de existir uma ABD-Nacional que hoje atua em todo o território brasileiro a partir de suas filiadas estaduais que se comunicam e interagem atualmente pelas redes sociais (como mencionado na contextualização) demonstra a velocidade quase imediata, oriunda da evolução tecnológica global que atravessa este contexto específico relativo à associação.

No Piauí transformações sociais significativas se dão a partir do “processo de desenvolvimento urbano-industrial”; com isso vieram também os meios de comunicação bem como uma maior abrangência dos mesmos em termos do público, alcançando uma maior área territorial. Nesse momento, de acordo com Alves “a penetração maciça dos meios na sociedade piauiense, também se caracteriza pela massificação de informações e produções culturais, possibilitando assim as midiatizações sociais” (ALVES, 1999, p. 114). O autor afirma ainda que “nesse sentido o campo dos *media* torna-se um referencial dos discursos sociais na produção de realidades sociais.” (p. 115). Assim a midiatização da comunicação, alargou horizontes e estreitou contatos, invadiu universos antes restritos, ou talvez ainda não totalmente acessados, e passou a fazer parte de forma quase que natural e indissociável da sociedade como um todo, e no Piauí não foi diferente. A midiatização alcançou, a partir dessa evolução tecnológica, os piauienses e passou a permear suas vidas em todos os âmbitos, inclusive na cultura.

No entanto, o que parecia realidade para todos, de acordo com Alves iniciou no Piauí apenas na década de 1940 com a implantação da primeira emissora

---

<sup>31</sup> Tem-se aqui mundo global como sem fronteiras geográficas, mas não unificados identitariamente.

radiofônica do estado do Piauí – a Educadora Parnaíba- e a primeira concessão de um canal televisivo – a TV Clube, afiliada da Rede Globo – na década de 1970 “com autonomia para produzir programas jornalísticos locais” (ALVES, 1999, p. 115).

No Piauí transformações identitárias também ocorrem, tanto em virtude da globalização quanto em virtude da midiatização cultural. Atualmente no estado podemos perceber traços não apenas de tentativas de valorização<sup>32</sup> mas também de rupturas comportamentais em relação a concepções relativas à identidade cultural vinculada a sofrimento e pobreza.

### 3.1.3 Os Processos de Midiatização e a Cultura

As mídias trazem, em sua trajetória, um estreitamento com a sociedade de forma contínua. Vislumbra-se a passagem de um estágio de mídias massivas para um aprofundamento deste vínculo e papel configurador com o processo de midiatização e a construção da sociedade em rede. Neste processo, a mídia passa a ser ‘campo’ crucial para a visibilidade, disseminação manutenção e reconfiguração das culturas, bem como um espaço aberto para a construção e o exercício de sua cidadania.

Silverstone, ao abordar tal questão afirma que a “mídia é onipresente, diária, uma dimensão essencial da nossa experiência contemporânea” (2005, p.12). Para o autor, a mídia passa a perpassar todos os campos da sociedade. Ele argumenta que

é necessário perceber que a mídia se estende para além do ponto de contato entre os textos midiáticos e seus leitores ou espectadores. É necessário considerar que ela envolve os produtores e consumidores de mídia numa atividade mais ou menos contínua de engajamento e desengajamento com significados que têm sua fonte ou seu foco nos textos mediados, mas que dilatam a experiência e são avaliados à sua luz numa infinidade de maneiras (SILVERSTONE, 2005, p.33).

Mas essa inserção da mídia na sociedade não ocorreu de forma repentina, Foi (e continua sendo, pois não há fim), um processo lento que foi se configurando tendo como um dos fatores envolvidos, a evolução tecnológica. A invenção da imprensa, em meados do século XV, proporcionou a circulação da informação de uma maneira nunca antes vista. Posteriormente, surgem os meios de comunicação

---

<sup>32</sup> A partir por exemplo dos *slogans* do governo estadual (“Piauí terra querida”) bem como em atuações da ABD\_PI.

de massa, o que permitiu uma comunicação com maior abrangência tanto geográfica quanto em termos de quantidade de pessoas. A evolução tecnológica colaborou para a constituição de novos meios de comunicação de massa, como o rádio e a televisão. Neste processo, a comunicação antes face a face passou a ser mediada.

Com o advento das mídias, a comunicação passa a estabelecer uma nova correlação com a sociedade, que entra num processo de midiaticização em que as mídias passam a ser um agente configurador das sociedades contemporâneas, “a mídia se transformou, até certo ponto, na grande mediadora e mediatizadora e, portanto, em substituta de outras interações coletivas.” (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 289). O campo midiático atravessa e configura outros campos sociais, como a política, a economia, a cultura, etc., assim como a relação entre eles. As mídias transformam-se, assim, no espaço não apenas de apresentação, mas de construção coletiva das identidades culturais de uma sociedade/de seus grupos; passam a ser um campo constitutivo de outros aspectos, como o das políticas públicas em geral (GARCÍA CANCLINI, 1998; MALDONADO, 2002; HJARVARD, 2012).

Essa remodelagem do lugar e do papel da mídia nas as práticas sociais “[...] nem sempre contradiz as culturas tradicionais e as artes modernas [...]” (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 308), ela também inova e promove criatividade, bem como acelera a disseminação da cultura em virtude de seu maior alcance e rapidez de intervenção. Para Martín-Barbero (2006), a comunicação está se transformando na mola propulsora das transformações das culturas se de sua inserção no meio midiaticizado.

Essa nova configuração cultural implica a criação de novos vínculos entre atores sociais e suas características culturais. Ela desestrutura a tradicional constituição de cultura de massa e a separação do culto, do popular e do erudito, e as remonta a partir de novas ‘mixagens’, a partir de processos de hibridização. A noção é proposta por García Canclini para pensar os “processos socioculturais em que estruturas ou práticas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (GARCÍA CANCLINI, 2013, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Assim, por volta dos anos 80 “com o surgimento de novas formas de consumo cultural propiciadas pelas tecnologias do disponível e do descartável [...]”

---

<sup>33</sup> “*procesos socioculturales em los que estructuras o prácticas discretas, que existían em forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas*” (GARCÍA CANCLINI, 2013).

(SANTAELLA, 2003, p. 52), e por essa hibridação cultural, o erudito, o popular e o massivo passam a serem cada vez menos distinguíveis. Junto a todo esse ‘processo evolutivo, agregado ao hibridismo dos meios de comunicação’, surge o que a autora chama de cultura das mídias que “inaugurava uma dinâmica que, tecendo-se e se alastrando nas relações das mídias entre si, começava a possibilitar aos seus consumidores a escolha entre produtos simbólicos alternativos” (SANTAELLA, 2003, p. 52).

Silverstone, ao pensar as mídias, argumenta que nos encontramos “no meio de uma revolução tecnológica [...] de amplas consequências, revolução na geração e na disseminação da informação. Novas tecnologias, novas mídias, estão transformando o tempo e o espaço sociais e culturais” (2005, p.45-46). Essa mudança tecnológica avança e traz consigo

consequências profundas: mudam, tanto visível com invisivelmente, o mundo em que vivemos. A escrita e a imprensa, a telegrafia, o rádio, a telefonia e a televisão, a Internet ofereceram, cada um, novas maneiras de comunicá-la; novas maneiras de articular desejos e de influenciar e agradar. Efetivamente, novas maneiras de fazer, transmitir e fixar significado (SILVERSTONE, 2005, p. 47).

Santaella também argumenta que “é a cultura como um todo que a cultura das mídias tende a colocar em movimento, acelerando o tráfego entre suas múltiplas formas, níveis, setores, tempos e espaços” (SANTAELLA, 2003, p.53). Essa movimentação da cultura através das mídias é que desencadeia uma série de ações e processos que incidem diretamente não apenas na promoção dessa cultura midiática, mas também na sua construção, manutenção e evolução.

No entanto, embora a revolução tecnológica traga também benefícios para a sociedade e para a cultura, Furtado alerta para a massificação cultural a partir da propagação de bens culturais e sua privatização. Um alerta válido, em ocasião que assumiu o MinC, no momento de construção de políticas culturais<sup>34</sup> que vislumbra não apenas a propagação da cultura mas a continuidade da ação criativa; segundo ele

a revolução nas tecnologias da comunicação está modificando profundamente a problemática da cultura. [...] Mas podemos estar

---

<sup>34</sup> Lopes define política cultural como sendo “o conjunto de princípios filosóficos, políticos, doutrinários que orientam a ação cultural (execução da política) nos seus diversos níveis” (1987, p.26).

certos de que tais tecnologias transformaram cabalmente a forma de difusão dos bens e serviços da cultura [...] em decorrência do mesmo processo, o acesso aos bens culturais tende a deslocar-se dos lugares públicos para os ambientes privados. [...] A política cultural, em face da revolução das tecnologias de comunicação, terá que preocupar-se não apenas em democratizar o acesso aos bens culturais, mas também em defender a criatividade. (FURTADO, 2012, p.53 e 54).

O alerta de Furtado quanto aos danos da tecnologia não invalidam os benefícios da mesma para o disseminar da cultura; a fala de Furtado faz uma ressalva para um país que estava iniciando seu processo democrático de maneira mais efetiva, buscando naquele momento resgatar a identidade cultural nacional a partir das próprias raízes:

não há como negar que a evolução tecnológica dos suportes permitiu que se intensificasse a difusão da mensagem artístico-cultural. Sem a invenção da imprensa, a cultura clássica não teria penetrado no mundo europeu nos séculos XVI e XVII de forma maciça que conhecemos, motivando uma explosão de criatividade.(FURTADO, 2012, p.57).

Ao afirmar em seu texto ‘Técnicidades, identidades e alteridades’, que

um dos mais claros sinais da profundidade da mudança nas relações entre cultura tecnologia e comunicação encontra-se na reintegração cultura da dimensão separada e desvalorizada pela racionalidade dominante no Ocidente desde a invenção da escrita e do discurso lógico, isto é, a do mundo dos sons e imagens relegado ao âmbito das emoções e expressões” (2006, p. 57),

Martín-Barbero está se referindo ao hipertexto, mas podemos fazer a leitura desse argumento para a utilização de um tipo de audiovisual cinematográfico, o documentário. Uma evidência dessa mudança pode ser vista, em relação ao fenômeno aqui investigado, a partir do documentário elaborado pela ABD-PI intitulado *A Fábrica de Manteiga e Queijo das fazendas nacionais do Piauí - uma história contada pelos seus trabalhadores*, produzido com a intenção de auxiliar no tombamento do prédio da primeira fábrica de manteiga e produtos lácteos do Piauí. A utilização da nova tecnologia (nova se comparada aos antigos relatos e desenhos e mesmo às próprias fotografias e fitas cassetes utilizadas para registrar entrevistas) foi crucial, não apenas para captar a emoção e o orgulho de seus trabalhadores,

mas também para ratificar a existência física das ruínas da Fábrica, bem como recontar, a partir desse documentário, um pedaço da história do Piauí que estava guardado na memória desses dois homens e que hoje pode ser visto por todos<sup>35</sup>.

### 3.2 CIDADANIA COMUNICATIVA/ CULTURAL

Na maioria das vezes, para explicar o certo se faz necessário apresentar o errado; para falar do bom é preciso exemplificar o que é mau, e assim se esclarecem e nascem as definições e conceitos. Com cidadania não poderia ser diferente. Como explicar o que é ser cidadão se não pensando o quem não o é? Assim o fez Aristóteles, há aproximadamente dois mil e trezentos anos, em sua obra intitulada 'A Política' na qual, para definir o cidadão, palavra conceituada primeiramente por ele, precisou abrir um contraponto para explicar quem não era e, em consequência, quem seria e o porquê de ser.

Há mais de dois mil anos, Aristóteles abordou traços basilares, ainda hoje utilizados, referentes à conceituação de cidadania. Para ele o conceito de cidadania está atrelado à participação política em uma comunidade – no caso em uma cidade. O cidadão, além de necessitar ter nascido na comunidade, deve ter determinado grau de empoderamento no exercer de funções públicas para agir politicamente. Para tal raciocínio, Aristóteles argumenta logicamente a não cidadania de pessoas não nascidas no local em que habitam e também a questão do escravo. Assim, o contraponto é efetuado de maneira a esclarecer o ser e o não ser cidadão bem como, a partir daquele contexto, quem tinha ou não cidadania. Boaventura de Sousa Santos ratifica essa ideia, obviamente em contexto e cenário distintos, mas com argumentação similar ao dizer que “não existe cidadania sem não-cidadania” (SANTOS, 2013). Assim, a ideia de cidadania surge na *polis* grega a partir do conceito de cidadão<sup>36</sup>, mas num contexto de exclusão social e manutenção da hierarquização social (SCHERER-WARREN, 1999; CERQUIER-MANZINI, 2010).

Ao se falar em cidadania, uma reflexão importante advém do trabalho de Hannah Arendt que diz que a cidadania “é o direito a ter direitos” (ARENDDT, 1989,

---

<sup>35</sup> Conforme informação obtida através de conversa informal com um dos fundadores e atualmente tesoureiro da ABD-PI.

<sup>36</sup> Por cidadão entende-se “individuo no gozo dos direitos civis e políticos de um Estado, ou no desempenho de seus deveres para com este (FERREIRA, 2009,p. 465).

p.330). Para Santos o surgimento da cidadania, no Estado moderno, se dá a partir do contrato social; para ele

[...] o contrato social é a metáfora fundadora da modernidade política etnocêntrica, o contrato através do qual os cidadãos têm direitos iguais [...], o contrato através do qual o cidadão abandona o estado de natureza e constrói a sociedade civil [...]. É a partir da sociedade civil que se criam direitos e deveres que constitui a cidadania (SANTOS, 2013)

Embora os primeiros registros da palavra cidadania datem da época de Aristóteles, ainda se vem, ao longo do tempo, referindo-se a um conceito que, até o presente momento, ainda se encontra em construção. Tal elaboração engloba várias correntes ideológicas e perspectivas de compreensão. De acordo com Scherer-Warren (1999), a cidadania trouxe do liberalismo a percepção de direitos individuais; da democracia a igualdade de direitos políticos; do socialismo a igualdade social e econômica.

Na proposição de Néstor García Canclini, a percepção de cidadão envolve não apenas os direitos estatais adquiridos em virtude do nascimento do sujeito em determinado espaço geográfico, engloba também “[...] as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento, e fazem como que se sintam diferentes os que possuem uma mesma língua, formas semelhantes de organização e de satisfação das necessidades” (GARCÍA CANCLINI, 1999, p. 46). Pode-se dizer que a concepção de cidadania tende a englobar a ação do ser humano não apenas no exercer seus deveres, mas também no exigir seus direitos na sociedade ao qual está inserido (CERQUIER-MANZINI, 2010). Direitos estes plenos, nas três esferas: social, civil e política. Mesmo assim, não há conceito pronto nem consenso sobre o conceito de cidadania, o significado hoje ainda é um objeto de disputa, de acordo com Jelin “tanto a cidadania como os direitos estão sempre em *processo* de construção e mudança” (JELIN, 1996, p. 18).

No contexto brasileiro, a cidadania emerge, mais recentemente, não como uma tentativa de coesão social mas, como uma estratégia política, como disputa de direitos que não são efetivamente incorporados nas práticas. Como lembra SCHERER-WARREN (1999, p. 60),

nas últimas três décadas, a América Latina e o Brasil em particular têm sido palco de inúmeras formas de lutas pela cidadania. Dois

momentos principais merecem registro: a) durante os regimes militares, quando predominaram as lutas de libertação, contra o autoritarismo, as restrições políticas, pela anistia, liberdade de expressão, transformação do regime político; b) com o fim das ditaduras, quando passam a vigorar lutas pela democratização com justiça social, a qual prioriza a defesa de direitos sociais econômicos e culturais, como o direito das minorias, o repensar o desenvolvimento diante da degradação ecológica e da exclusão social.

No entanto, a cidadania não se restringe à execução de direitos, mas também à luta pela aquisição e (re) estruturação de tais direitos em todas as esferas. De acordo com Dagnino (2011), o conceito de cidadania emerge hoje como uma estratégia política e arma de luta política contra as desigualdades sociais, em busca da questão da vida justa; que contenha uma ação que garanta tanto os direitos formais quanto também participar da definição desses direitos. Para a autora,

o processo de construção de cidadania como afirmação e reconhecimento de direitos é, especialmente na sociedade brasileira, um processo de transformação de práticas arraigadas na sociedade como um todo, cujo significado está longe de ficar limitado à aquisição formal e legal de um conjunto de direitos e, portanto, ao sistema político-judicial. A nova cidadania é um projeto para uma nova sociabilidade: não somente a incorporação no sistema político em sentido estrito, mas um formato mais igualitário de relações sociais em todos os níveis, inclusive novas regras para viver em sociedade (negociação de conflitos, um novo sentido de ordem pública e de responsabilidade pública, um novo contrato social etc.). Um formato mais igualitário de relações sociais em todos os níveis implica o “reconhecimento do outro como sujeito portador de interesses válidos e de direitos legítimos” (Telles, 1994: 46). Isso implica também a constituição de uma dimensão pública da sociedade, em que os direitos possam consolidar-se como parâmetros públicos para a interlocução, o debate e a negociação de conflitos, tornando possível a reconfiguração de uma dimensão ética da vida social (DAGNINO, 2011, p.105).

A construção da cidadania traz de volta os espaços de debate, do conflito, para adquirir e implementar direitos. A cidadania, assim, traz de volta o sentido, adaptado ao contexto atual, da *ágora*,

é na *polis* que a palavra deixará de se limitar ao domínio privado e passará a reinar absoluta no domínio público. Esse espaço público será representado pela *ágora*, a praça onde ocorrerão os debates contraditórios, a discussão e a argumentação. Como consequência, os conhecimentos e os valores não são mais conservados, como garantia de poder, no recesso de tradições familiares; ao contrário,

são agora levados à praça pública sujeitos à crítica e à controvérsia (VERNANT, 1990, p. 83).

Assim, o buscar da cidadania é um agir que exige participação social ativa e contínua dos atores sociais envolvidos, participação social esta que, conforme Demo (1996, p. 18), é um “*processo*, no sentido legítimo do termo”, isto é, um “infundável, em constante vir-a-ser, sempre se fazendo”, sem um ponto final. Um agir em conjunto, ‘tecendo’ uma rede a partir de um movimento social de atores de forma coletiva, em prol de todos.

Barbalet (1989), ao descrever a cidadania, atrela a mesma à participação ou integração dos sujeitos uma determinada comunidade; afirma ainda que em virtude da existência de diversos tipos de comunidade, em relação à estruturação política da mesma, dão origem a “diferentes formas de cidadania” (BARBALET, 1989, p. 12).

Miller, ao trabalhar o conceito de cidadania, a divide em três eixos, a saber: cidadania política que enfoca no “direito de residir e voltar”, a econômica que abrange o “direito de progredir e prosperar” e a cultural que engloba o “direito ao conhecimento e à expressão” (MILLER, 2011, p. 2). Nessa pesquisa o foco quanto à cidadania se dá nos âmbitos cultural e comunicativo, em virtude do objeto de estudo da mesma.

O conceito de ***cidadania cultural*** permeia vários enfoques de acordo com o foco de cada autor. Para Miller (2011), a cidadania cultural representa o direito do cidadão “à comunicação e à representação da diferença cultural” (2011, p. 58). Já Adela Cortina (2005), ao abordar a questão, atrela a cidadania cultural à questão da identidade. Para a autora “o conceito pleno de cidadania integra um *status legal* (um conjunto de direitos), um *status moral* (um conjunto de responsabilidades) e também uma *identidade*, pela qual uma pessoa se sabe e se sente pertencente a uma sociedade” (2005, p.139). Marilena Chauí<sup>37</sup> propõe que a cidadania cultural diz respeito à “cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação dos sujeitos culturais” (2006, p. 75), tendo a cultura como uma ação coletiva, abrangendo tanto a cultura erudita quanto a popular e enxergando esses sujeitos culturais como sujeitos que construam e mantenham a cultura, não anulando os conflitos e lutas ao logo dessa construção, contribuindo para a memória social e histórica da sociedade. A

---

<sup>37</sup> A explanação de Chauí se baseia em um caso prático de sua gestão como Secretária de Cultura Municipal, na cidade de São Paulo (no início dos anos de 1990) que garantiu a partir da implementação de políticas públicas para cidadania cultura direito a informação, fruição cultural, produção cultural e participação (CHAUÍ, 2006).

autora salienta que tal processo de cidadania cultural não é algo imediato ou rápido, demanda tempo e envolve o fazer democrático dentro do processo político-cultural.

Tal busca da cidadania denota a busca do empoderamento para o exercer da cidadania (na esfera da cultura quando falamos de cidadania cultural) por partes dos atores sociais. Dentro desse espaço de empoderamento, surge o que Mata (2006) denomina de ***cidadania comunicativa***. Nos termos desta autora, a cidadania comunicativa é entendida como “o reconhecimento da capacidade de ser sujeito de direito e demanda no terreno da comunicação pública, e o exercício desse direito” (MATA, 2006, p.13, tradução nossa)<sup>38</sup>. É o trazer o sujeito para a luta pelo empoderamento, ou seja, pela luta pelo poder de não apenas exercer, mas de também construir a cidadania dentro do campo da comunicação, envolvendo dimensões sociais e culturais.

Neste sentido, os meios passam a ser cenário de aparição do sujeito para exercer sua cidadania. Conforme PERUZZO (2007) a comunicação,

por meio de seus variados processos, que incluem canais de expressão e o intercâmbio de informação e de saberes, bem como os mecanismos de relacionamento entre pessoas, públicos e instituições, desempenha papel central na construção da cidadania (p.46).

A comunicação passa a ter o papel de possibilitador da mesma (MATA, 2012), trazendo as ações dos sujeitos uma maior visibilidade, bem como seu registro. Logo

[...] independentemente da fugacidade e fragmentação com que as práticas sustentadas e construídas no cotidiano se deixam ver ou ouvir, a presença na cena midiática outorga visibilidade e condição cidadã, significa sua irrupção no espaço público (MATA, 2006, p.9, tradução nossa)<sup>39</sup>.

Uma vez que a midiatização da cidadania a faz penetrar no espaço público, a cidadania comunicativa passa a ser uma dimensão crucial para a constituição da cidadania cultural.

---

<sup>38</sup> “el reconocimiento de la capacidad de ser sujeto de derecho y demanda en el terreno de la comunicación pública, y el ejercicio de ese derecho” (MATA,2006, p.13).

<sup>39</sup> [...] independentemente de la fugacidad y fragmentariedad con que prácticas sostenidas y construidas cotidianamente se dejan ver u oír, la presencia en la escena mediática otorga visibilidad y condición ciudadana, significa su irrupción en el espacio público (MATA,2006, p.9).

Ao parar para refletir sobre a cidadania comunicativa, no contexto cultural, depara-se com um questionamento sobre como essa cidadania deveria incidir na sociedade em que vive. Trazendo tal questionamento para o campo dessa pesquisa, pode-se vislumbrar movimentos para exercer a cidadania comunicativa a partir das produções audiovisuais da ABD-PI. O ato de registrar em vídeo depoimentos de sujeitos sociais expressando seus anseios e expondo suas necessidades, não necessariamente contribui para a construção de uma sociedade com lastros no fazer cidadão de forma imediata, mas demonstra traços iniciais de tal ação se for levado em consideração que esse processo é construído lentamente. Assim, o "registro" audiovisual, com relatos, ações, movimentos e expressões culturais, pode ser um primeiro passo para a construção da cidadania comunicativa em relação às culturas piauienses. Na perspectiva da cidadania comunicativa cultural, essa construção audiovisual das culturas deve permitir a expressão da pluralidade, da complexidade, das contradições, dos conflitos que permeiam tais culturas, fugindo das versões estereotipadas e simplificadoras das mesmas. Isso implica na construção de formatos narrativos que possibilitem tal expressão.

### 3.3 PERSPECTIVAS PARA PENSAR O DOCUMENTÁRIO

A abordagem do documentário nessa pesquisa se dá a partir da análise dos mesmos produzidos pela ABD-PI. No entanto, para que se possa analisá-los, faz-se necessário explicar o que é um documentário. Assim, esse item problematiza a questão audiovisual e do documentário, além de trazer alguns elementos de contextualização relativos ao documentário no Brasil.

#### **3.3.1 Audiovisual e Documentário: elementos teóricos**

Quando se fala em produção audiovisual, o que primeiro vem na memória da maioria das pessoas são filmes; no entanto, produção audiovisual é muito mais que filmes, ela abrange toda e qualquer produção com imagem e som. Logo, filmes, propagandas, programas televisivos, reportagens, documentários, etc., tudo que for produzido e apresentar imagem e som pode ser classificado como uma produção audiovisual.

No próprio campo legal temos definições que englobam produções diferenciadas. De acordo com a Lei Federal 9610/98 –Art. 5º Par. VIII- i, audiovisual é o

que resulta da fixação de imagens com ou sem som, que tenha a finalidade de criar, por meio de sua reprodução, a impressão de movimento, independentemente dos processos de sua captação, do suporte usado inicial ou posteriormente para fixá-lo, bem como dos meios utilizados para sua veiculação (BRASIL, 2012).

Em se tratando de comunicação audiovisual, o cinema em determinado momento passa a atrair a atenção de outras áreas e a ser utilizado como meio de comunicação. Embora o mesmo não se enquadre diretamente nessa função, o cinema passou a ter uma atribuição comunicativa em virtude da projeção que o mesmo tem para com a sociedade. O cinema passou, a partir da sua utilização atrelada à constituição/ influência da cultura através de sua exibição, a ser “um meio específico para produzir e reproduzir significação cultural” (TURNER, 1997, p.51). De acordo com Manuela Penafria (2003), o início do cinema se deu a partir de imagens do cotidiano, material basilar para o chamado filme documentário.

E dentro desse contexto cultural cinematográfico encontra-se, portanto, o documentário. A definição de documentário ainda é complexa e está em construção - como a definição de cultura. Algumas vezes há confusão entre o seu conceito e sua forma estilística de narrativa documentária (RAMOS, 2008). De acordo com Nichols,

seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário. [...] Não é uma definição completa em si mesma, que possa ser abarcada por um enunciado [...] A definição de “documentário” é sempre relativa ou comparativa [...] o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda (2008, p. 47).

Oriunda da palavra francesa *documentaire*, cujo significado estava atrelado especificamente a filmes feitos em viagens, a palavra documentário ainda hoje não possui uma unidade conceitual.

O documentário não reproduz a ‘realidade’, é uma forma de ver o mundo, às vezes um modo nunca antes percebido pelos próprios habitantes desse mundo

(NICHOLS, 2008). Conforme argumenta Penafria “o registro do mundo e a reflexão desse mundo têm no documentário um lugar privilegiado” (2003, p.5).

Nichols (2008) observa que a conceituação de documentário ainda é vaga, não há uma semelhança classificatória existente entre todos os filmes documentários. O documentário não trabalha com padrões de formatação pré-determinados, não existe um padrão de técnicas. Os documentários nem sempre exibem características comuns entre si, sua prática é dinâmica e em constante mutação. A organização de um documentário não é aferida por ser o mesmo admissível ou pelo encanto de sua produção e sim pelo poder de convencimento de suas representações. A tradição do documentário está imbricada à sua capacidade de passar autenticidade.

Manuela Penafria (2003), ao redigir o texto “O Documentarismo do Cinema”, e Sílvio Da-Rin (2004), em sua obra “Espelho Partido”, apresentam um levantamento cronológico da história do documentário, tendo início com Thomas Edison que ao inventar o cinetoscópio deu o passo inicial para a origem do que hoje é denominado cinema. A comercialização de sua invenção, a partir de 1893, auxiliou no desenvolvimento das pesquisas sobre captura de movimentos. Mas os créditos da invenção do cinema são atribuídos aos irmãos *Lumière* que, em 1895, apresentaram publicamente pela primeira vez, no *Grand Café* em Paris, a partir do cinematógrafo, a primeira sessão pública de seus filmes. Além da criação do aparelho que gravava e projetava, os irmãos *Lumière* também são referências em virtude de suas produções cinematográficas, inicialmente curtas, com duração entre cinco e dez minutos. Apenas 17 anos depois, em 1912 nos Estados Unidos, surge o longa metragem, que em poucos anos adquiriu a estrutura que se tem hoje nos filmes.

Ainda em 1897, Burton Holmes passa a fazer filmes das suas viagens e os denomina de *travelogues* (o que os franceses chamavam de *documentaire*); suas filmagens atraíam em virtude das paisagens e culturas diferentes da imagem urbana conhecida pelas pessoas.

No ano de 1910, Charles Pathé inicia a distribuição do que viria a ser mais tarde o telejornal (no caso de Pathé era o cinejornal). O *Pathé-Journal* era um jornal cinematográfico com temas como eventos esportivos, desastres ou manobras militares, com uma sequência de início, meio e fim, sendo renovados duas vezes a cada semana.

O cinema, de acordo com Penafria, teve seu início a partir de imagens do cotidiano, matéria-prima para a construção de um documentário. Em 1922 Robert Flaherty lança o que seria futuramente denominado o ‘pai dos documentários’, *Nanook of the North*<sup>40</sup>. Aclamado por Robert Sherwood<sup>41</sup>, *Nanook of the North* causa impacto no público e agrada a crítica. Surge um novo estilo de criação, hoje chamado de documentário. Para Flaherty esse novo gênero apresentava características singulares, como micro-narrativas entre as ações, escolhidas por ele, como as ações principais do cotidiano dos esquimós – ações essas escolhidas a partir de observação participante ao longo de anos de convivência com o grupo. Sua definição de documentário é construída a partir de determinados aspectos, como a necessidade da filmagem ser efetuada *in loco* e com as pessoas do local. Segundo Flaherty

o documentário é filmado no próprio lugar que se quer produzir, com as pessoas do lugar. Assim, o trabalho de seleção será realizado sobre material documental, com a finalidade de narrar a verdade da forma mais adequada e não dissimulando-a por trás de um elegante véu de ficção, e quando, como corresponde ao âmbito de suas atribuições infunde à realidade o sentido dramático, este sentido surge da própria natureza e não unicamente da mente de um escritor mais ou menos engenhoso (FLAHERTY, 1937 apud DA-RIN, 2004, p. 33).

Grierson, ao falar sobre o trabalho de Flaherty, afirmava que os princípios iniciais do documentário indicados por ele expressam a base para esse estilo audiovisual, e abordam dois pontos: o primeiro trata da necessidade da coleta de material *in loco*, e o segundo aborda a maneira como se deve acompanhar, na montagem do documentário, os atores (pessoas em seu cotidiano habitual) respeitando sua “distinção entre discricção e drama” (GRIERSON, 2011, p.9).

Mas apenas nos anos de 1930 é que o documentário foi defendido e institucionalizado por Grierson enquanto gênero, com seu filme *Drifters*<sup>42</sup> (1929). Foi a partir do “Movimento Documentarista Britânico” que Grierson salientou a

<sup>40</sup> O documentário *Nanook of the North*, filmado na baía de Hudson, norte do Canadá, mostra os costumes e o dia-a-dia dos esquimós inukes- Flaherty utilizou-se de técnicas de etnografia para a montagem do documentário que apresentava como característica a não sequencia cronológica e sim uma sequencia lógica das ações, criada pelo próprio documentarista, de forma sintética e articulada (DA-RIN, 2004).

<sup>41</sup> Robert Sheward foi dramaturgo e roteirista norte-americano, historiador, crítico cinematográfico e autor de diversos discursos presidenciais (DA-RIN, 2004).

<sup>42</sup> *Drifters*, primeiro e único documentário de Grierson, trazia em seu conteúdo a rotina dos pescadores ao embarcar para a pesca do arenque.

importância do filme documentário como facilitador “de uma tomada de consciência social para problemas que a todos diziam respeito” (PENAFRIA, 2003, p. 2). Grierson acreditava que o conhecimento era a chave para a harmonia social (DA-RIN, 2004). Ele percebia no cinema uma ferramenta cuja finalidade maior poderia ser trabalhada voltada para ações educativas com o intuito de construir cidadania (DA-RIN,2004). De acordo com ele,

... a **‘arte’ do documentário**, como sempre em arte, é apenas o subproduto de um trabalho bem realizado e com profundidade. Por trás do documentário havia desde o princípio uma finalidade, a **finalidade educativa** com a qual estávamos lidando. Ele se desenvolveu como um **movimento visando**, deliberadamente, ‘tornar vivo’ para o cidadão o mundo em que sua cidadania era exercida, **‘preencher o vazio’ entre o cidadão e sua comunidade** (GRIERSON In: HARDY, 1946, apud DA-RIN, 2004, p. 43, grifo nosso).

Em 1997 Noël Carroll propôs trocar o termo documentário por “filmes de asserção pressuposta” (PENAFRIA, 2003, p.3). Para Carroll a definição de documentário de Grierson era extremamente restrita. No entanto muito antes, em 1948, uma associação de documentaristas, a *World Union of Documentary*, definiu formalmente documentário como

[...] todo método de registro em celuloide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas (ROSENTHAL, apud DA-RIN, 2004, p.5)

Embora aceito por Da-Rin como uma definição oficial de enfoque ético, o conceito de documentário não foi tido como pleno e definitivo. Como se pode observar desde o início de sua existência até hoje, sua definição é algo em construção. Mesmo com a assertiva de Alan Rosenthal, que afirma que tentar definir documentário é simplesmente perder tempo uma vez que “o nome documentário ao invés de designar algo concreto, é apenas “um conceito perdido”” (ROSENTHAL apud DA-RIN, 2004, p.6), a percepção de Sílvio Da-Rin afirma que o conceito de documentário não é algo descartável, mas em virtude da gama de características e

manifestações que o envolvem, se faz necessário, a partir do objetivo estabelecido, produzir o conceito pela própria análise (DA-RIN, 2004).

Para Fernão Pessoa Ramos, ser ou não um documentário está diretamente ligado à intenção do autor/cineasta. O documentário não pode ser definido pela verdade ou ficção; define-se pela percepção, na maioria das vezes ainda não percebida pelo espectador, do mundo a partir do prisma dado pelo cineasta, “em geral, a narrativa documentária chega já classificada ao espectador, seguindo a intenção do autor” (2008, p.27).

Ao tentar conceituar documentário, faz-se necessário salientar que argumentos/ critérios estão sendo utilizados dentro desse contexto para tal definição. Em virtude da ausência, embora vários autores tenham tentado caracterizar o documentário de alguma forma, de “convenções estilísticas e padrões narrativos relativamente homogêneos” (PLANTINGA apud SALLES, 2005, p.58), o documentário nessa pesquisa assume a proposta de Ramos (2008), de que documentário é aquilo que o cineasta chama de documentário. Tal opção é oriunda da percepção de que algumas tentativas anteriores de conceituação tratavam/ abordavam o documentário como a representação do real<sup>43</sup>.

A partir de tal distinção surgiu o questionamento do que é real e o que é ficcional, pois a ficção não pode ser oriunda de uma perspectiva de uma realidade representada de forma figurada? Ou uma maneira de escapar dessa “realidade” em busca de sensações inexistentes do real? E se o documentário representar apenas o real, será que a encenação executada pelos esquimós, a pedido de Flaherty, em *Nanook o esquimó*, por serem ações do cotidiano encenadas poderiam assim ser classificadas como reais?

Na verdade o documentário é uma maneira de registro audiovisual através da percepção do cineasta. Se usa encenação, personagens, *mix* de etnografia e ficção (como em *Di Cavalcanti*<sup>44</sup>) tais argumentos não invalidam, pelo prisma da pesquisadora, o registro de fatos reais/ comportamentos dos seres humanos em sociedade.

Assim como Salles menciona, o documentário é aquilo definido pelas “instâncias competentes” (2005, p.60) como também o é “a maneira como o

---

<sup>43</sup> Real no sentido de realidade, em oposição à ficção.

expectador vê o filme” (p.60). O rótulo de documentário passa, assim, a influenciar também a quem o assiste, recaindo tanto na produção quanto na recepção o peso dessa rotulação.

Desse modo o documentário passa a ser a narrativa de um recorte do que é a realidade na visão/percepção do diretor. E esse nomear de documentário, como argumenta Salles, influencia também o olhar do espectador que vê nesse rótulo um conteúdo que, na maioria das vezes, é tido como verdade quase absoluta de uma determinada realidade. Afinal a “princípio tudo pode ou não ser documentário, dependendo do ponto de vista do espectador” (SALLES, 2005, p.62), no entanto, conforme afirma o autor, “podemos dizer que todo documentário encerra duas naturezas distintas. De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado” (SALLES, 2005, p. 64).

O documentário é assim o abordar de um tema, conforme Salles, utilizando-se da narrativa para mostrar algo que já aconteceu, com o recorte de quem o produziu; “percebe-se que documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre *como* documentaristas mostram os outros. A representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso, *essa outra coisa criada é um personagem*” (SALLES, 2005, p.67). Assim é possível afirmar que, ao analisar um documentário, se está analisando a percepção de um recorte do mundo a partir do olhar de quem o registra.

Sob tal prisma, toda e qualquer produção audiovisual será tida como documentário se assim a for denominada. Logo, ao analisar as produções audiovisuais da ABD-PI, nota-se que o fato delas serem elaboradas pela ABD-PI já as ‘classifica’ como documentários, independente da classificação do espectador como ficcional ou não, e assim serão tratadas.

Ramos (2008) afirma que o documentário está embasado em dois pilares: o estilo e a intenção, em estreita imbricação, apresentados aos espectadores que os percebem particularmente como próprios “de um tipo narrativo que possui determinações particulares: aquelas que são características, em todas as suas dimensões, do peso e da consequência que damos aos enunciados que chamamos de *asserções*” (RAMOS, 2008, p.27).

Nichols classifica o documentário em dois tipos: o de satisfação de desejo e o de representação social. O primeiro são os filmes de ficção, em que os nossos

desejos, sonhos, pesadelos, terrores, passam a ser tangíveis a partir do filme – a utilização do audiovisual na transformação do imaginário em concreto. Conforme Nichols “são filmes cujas verdades, cujas ideias e pontos de vista podemos adotar como nossos ou rejeitar” (2008, p. 26-27), isto é, a ficção assistida através desses filmes, por não trazerem a realidade e sim o mundo da imaginação, permite aceitar ou rejeitar o conteúdo assistido para o próprio deleite de quem os assiste. Já os documentários de representação social, ou não ficção, trazem para o mundo do audiovisual cinematográfico a realidade do mundo em que se vive, apresentada muitas vezes de uma maneira diferente ou até mesmo não percebida pelas pessoas em virtude do recorte dado pelo documentarista. Seriam, como afirma Nichols, novas visões de uma realidade do mundo em que se vive para compreendê-lo e explorá-lo. No entanto, o autor deixa claro que cabe aos expectadores da produção audiovisual – avaliar e, a partir dessa avaliação, criar uma ideia de valor sobre acreditar ou não na realidade apresentada.

A divisão de Nichols (2008) apenas corrobora para ratificar o conceito de Ramos (2008) e Salles (2005) sobre a titulação de documentário na produção midiática audiovisual. O que deixa claro não apenas a diferença entre ambos, mas auxilia na identificação de que ele classifica como documentário de representação social ou documentário de retrato pessoal, tipos de documentário que compõem o *corpus* a ser analisados nesta pesquisa.

### **3.3.2 Cinema e Documentário no Brasil**

Não há como falar em documentário e não falar um pouco sobre sua origem, mesmo que de maneira breve, e trazer alguns aspectos relativos ao documentário no Brasil, para situá-lo neste contexto. Mas vale ressaltar que não há a pretensão de fazer um levantamento sobre a história do documentário no mundo, muito menos no Brasil; como argumentam Labaki, tal levantamento aprofundado sobre a história do documentário no Brasil ainda está por vir (LABAKI, 2006).

A história do documentário brasileiro encontra-se diretamente ligada à história do cinema no Brasil. Assim, para situar aspectos dessa história recorre-se à periodização construída por Antonio Moreno, que auxilia na compreensão tanto do contexto quanto da influência que o desenvolvimento do cinema teve sobre o documentário. Para Moreno (1994) a história do cinema brasileiro está dividida em

seis épocas, a saber: época I (1896-1911); época II (1912-1922); época III (1923-1933); época IV (1934-1949); época V (1950-1969) e, época VI (1970-1985).

Em um Brasil república recém-criado<sup>45</sup>, em um Rio de Janeiro ainda com grande influência europeia, surge o cinema brasileiro. Iniciado por Afonso Segreto<sup>46</sup>, o cinema no país começou a dar os primeiros passos por volta de 1896, abrindo a 'Bela Época' do cinema no Brasil (MORENO, 1994), período entre 1896 e 1911, tendo seu apogeu inicial entre 1908 e 1911, época em que os filmes documentários e as tomadas naturais deram a vez a filmes dramatizados e com enredo (MORENO, 1994). Mesmo com todas as dúvidas há indícios, a partir de fatos contados, que o primeiro documentário brasileiro data de 19 de julho de 1898. Afonso Segreto filmou a orla do Rio de Janeiro, ainda mudo e, não ficcional: "teria sido um *travelling* pela orla do Rio a partir do tombadilho de um navio emblematicamente chamado 'Brésil'" (LABAKI, 2006, p.17).

Ao longo desse período, a partir de uma visão do contexto político do país, dos oito presidentes, apenas dois deles criaram uma ligação direta com o cinema no Brasil: Rodrigues Alves e Nilo Peçanha. Rodrigues Alves, com seu espírito inovador, trouxe ao Rio de Janeiro (então capital brasileira) a novidade estrangeira, o cinema. Quando Nilo Peçanha assume a presidência, o país se encontrava numa fase de adaptação às modernidades oriundas da Europa, o Rio de Janeiro assimilava, no mesmo momento, as influências europeias dentro do espírito da *Belle Époque* (MORENO, 1994).

Após esse início, o cinema brasileiro passa um período de parada. Só entre 1908 e 1911 'engrena' um período próspero com a chegada da energia elétrica de maneira suficiente devido ao funcionamento da usina de Ribeirão dos Lajes (iniciado em 1907). De acordo com Moreno

a produção realizada entre 1908 e 1911, chamada a 'época áurea' do cinema brasileiro, é fruto de um artesanato vigoroso, sendo, no entanto, manifestação tardia, entre nós, de um fenômeno que em outros países já se transformara em indústria (MORENO, 1994, p.25).

---

<sup>45</sup> A monarquia no Brasil foi destituída em 1889, passando assim o país a ser uma república.

<sup>46</sup> Afonso Segreto, imigrante italiano, veio para o Brasil junto com seus pais. Ao voltar da Europa em uma de suas viagens, trouxe consigo uma câmera e efetuou o primeiro registro de imagens em movimento do país, no dia 19 de julho de 1898, filme intitulado *Fortalezas e navios de guerra na Baía de Guanabara*; filme este que foi projetado em tela apenas um ano após sua execução (MORENO, 1994).

Ainda conforme Moreno (1994) o ano de maior destaque no cinema brasileiro nessa primeira época (período compreendido entre 1896 e 1911) foi 1910 em virtude da proliferação dos “filmes cantantes” (p.31) e de sua boa aceitação para com o público.

Na sequência, o período denominado de época II, entre 1912 e 1922, apresentou-se como um período de “transição e marasmo” (MORENO, 1994, p.37) para o cinema brasileiro, fase em que a crítica condena e desqualifica os filmes nacionais auxiliando, assim, o monopólio do cinema estrangeiro no mercado brasileiro. Outro ponto a ressaltar dessa época são os filmes embasados em literatura nacional e em temas patrióticos em virtude da Primeira Guerra Mundial. Tais filmes “alertavam para a necessidade de identidade cultural e de coesão do povo, em defesa das fronteiras contra o domínio inimigo. Tudo, no entanto, realizado de maneira frágil, imitando os filmes estrangeiros” (MORENO, 1994, p.37). Ao longo desse período, cinco presidentes governaram o Brasil; seus feitos foram registrados através de documentários e cine-jornais, mas nenhum investimento em favor do cinema foi realizado nessa época.

Foi a partir da época III (entre 1923 e 1933) que surgiram os principais filmes do cinema mudo, Como afirma Moreno, “surgem as primeiras obras-primas” (1994, p.55) da categoria. Ao longo desse período o país passa por três presidentes, Arthur Bernardes, Washington Luiz e Getúlio Vargas.

A arte de fazer cinema torna-se mais popular, e o destaque da época é o cineasta mineiro Humberto Mauro. É nessa época que o primeiro grande estúdio de cinema brasileiro surge, o Cinédia, inaugurando em 15 de março de 1930 por Adhemar Gonzaga, que convida Humberto Mauro para dirigir *Lábios sem beijos* (MORENO, 1994). No fim dos anos 20 e começo dos anos 30, o documentário brasileiro ganha ‘voz’, sai do universo cinematográfico mudo para o sonoro, com os pioneiros brasileiros Santos e Reis. Mas é em julho de 1922 que surge um dos ‘pais do documentário’, Robert Flaherty com a produção *Nanook of the North*. De acordo com Labaki,

no Brasil, nossos pioneiros Santos e Reis já contavam quilômetros de celuloide rodados – mas suas obras mais maduras ainda estavam por vir a público. Podem não ter inaugurado o documentário, mas inscrevem-se, sem favor algum, entre os primeiros documentaristas. Outrossim, o ano de *Nanook* é também o de *No Paiz das Amazonas* (LABAKI, 2006, p. 21 e 22).

Ainda nesse período é assinado por Getúlio Vargas o primeiro documento federal voltado para o cinema, o decreto-lei nº 21.420 de maio de 1932 “que nacionaliza o serviço de censura cinematográfica e cria a taxa cinematográfica pra educação” (MORENO, 1994, p.75).

O período seguinte, correspondente à época IV (entre 1934 e 1949), é marcado pela entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. O cinema passa a ser utilizado como meio de comunicação, “ocasionando um novo fenômeno: a interferência direta do Estado na produção, particularmente de cine-jornais e documentários” (MORENO, 1994, p.79). De acordo com Moreno, é nesse período que a classe cinematográfica brasileira inicia uma estruturação, e tal unidade se organiza em movimentos políticos, o que contribui para o desenvolvimento do cinema nacional (MORENO, 1994). Os cineastas brasileiros reagem através de produções pela Cinédia, estúdio da Atlântida<sup>47</sup>, e a partir dessa reação de artistas atuantes criam-se algumas leis e o Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE. Não apenas a história do cinema brasileiro mas também trajetória do documentário no Brasil tem grande ligação com o INCE.

Fundado em 1936, o INCE foi o primeiro órgão governamental planejado, voltado para o cinema no país. Sob a iniciativa de Roquette Pinto, a formalização do seu funcionamento se deu em 1937 através da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, cujo Artigo 40 diz: “Fica criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, destinado a promover e orientar a utilização da cineamatographia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral” (BRASIL, 2013c).

Roquette Pinto permaneceu na presidência do INCE de 1936 até 1947. Ao fundar o INCE Roquette Pinto convidou Humberto Mauro para trabalhar com ele e assim ocorreu. Surgem então os primeiros documentários dirigidos por Humberto Mauro pelo INCE (RAMOS, 2008). Humberto Mauro teve muitas de suas produções em documentários atreladas ao INCE. De acordo com Ramos “os primeiros documentários dirigidos por Mauro datam do ano da fundação do Ince (1936) estendendo-se até 1964 (quando dirige *A velha a fiar*, seu último filme no Ince)” (RAMOS, 2008, p.252). Ao longo de 28 anos, Humberto Mauro trabalhou em 358

---

<sup>47</sup> O estúdio da Atlântida foi fundado em 1941.

filmes documentários, dirigindo e coordenando tais produções, representando um dos principais cineastas na história do documentário brasileiro.

É nessa época, na era Getulista, que é criado o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, em 1934. Entre suas atribuições, gera uma grande produção de documentários institucionais “com o claro objetivo de veiculação política” (MORENO, 1994, p. 80). O DIP incentivava, também, a produção de documentários através de concursos com premiações em dinheiro, com intuito de aprimorar a qualidade principalmente dos documentários de curta-metragem. Ainda nesse período, ações protecionistas, ditadas pelos Estados Unidos e acatadas pelo então governo brasileiro, continuavam ativas para com as produções estrangeiras (MORENO, 1994).

Concomitantemente surgem questionamentos quanto à manutenção da cultura nacional e ao intercâmbio cultural:

existe uma cultura universal a ser seguida, independentemente da cultura particular de cada agrupamento, sociedade ou nação humana? Existe uma cultura pura, genuinamente nacional? Em caso afirmativo, devem-se preservar os valores dessa cultura e, para evitar interferências estrangeiras, negar-se ao intercâmbio cultural? Não traria este intercâmbio novas questões que levariam à reflexão ou à detecção de falsos conceitos ou preconceitos de determinada cultura? A existência desse intercâmbio não contribuiria para o nosso modo de imaginar, de articular o pensamento de ver e discernir? (MORENO, 1994, p.81),

Tais questionamentos eram oriundos do contato da sociedade com outras culturas o que gerou, para as produções cinematográficas brasileiras, um desinteresse do público, que preferia produções estrangeiras.

Ainda na década de 1930 foi criada no Brasil a primeira Associação de Produtores Cinematográficos e o primeiro Sindicato de Técnicos de Cinema (MORENO, 1994). Foi nesse período que surgiu a primeira lei que beneficiou o cinema brasileiro,

instituiu-se a obrigatoriedade de exibir um complemento nacional por programa, e também um longa-metragem nacional, por ano, em todos os cinemas do País. [...] Deve ser lembrado que os exibidores relutaram quanto à apresentação dos complementos nacionais, já que os americanos eram oferecidos como ‘brindes’ pelas companhias estrangeiras (MORENO, 1994, p.82).

Assim a época IV, de acordo com a divisão cronológica de Moreno, é um período marcado por grandes mudanças tanto para o cinema quanto para o documentário no país, como mencionado anteriormente. Em seguida vem a época V, que recobre o período entre 1950 e 1969. É em 1950 que a chanchada brasileira atinge o ápice, executando paródias dos filmes americanos, produzidos pela Atlântida (cujo término se deu no final dos anos de 1950). O contexto social, político e econômico do brasileiro também passa a fazer parte dos roteiros cinematográficos do país. Surge, nessa época, a preocupação de “ampliar o espaço para nosso cinema, nossa cultura, ouvindo a voz do homem brasileiro” (MORENO, 1994, p.109). Vale ressaltar que, dentro dessa esfera de valorização do brasileiro, fica de fora desse contexto a burguesia detentora do poder.

Esta etapa é também um período de luta, por parte dos cineastas, no que diz respeito a ações governamentais para regulação do cinema brasileiro. Após árdua disputa eis as conquistas: a criação do Instituto Nacional do Cinema (INC) e, em seguida, da Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilmes (MORENO, 1994). Tudo isso ocorre num contexto político de instabilidade e mudanças; acontece o suicídio de Getúlio Vargas, a sucessão do mesmo por três presidentes (Café Filho, Carlos Coimbra da Luz e Nereu Ramos) a eleição de Juscelino Kubitschek, tendo o nacionalismo forte especialmente na área cultural, a eleição e renúncia de Jânio Quadros e a ascensão de João Goulart que lança um programa de reformas para o país. Ocorre ainda o golpe militar de 1964, a modificação da Constituição de 1946, a eliminação das exhibições dos cineclubes universitários e a censura política prévia acirrada com a criação do Conselho Superior de Censura, e ainda o Ato Institucional nº5 – AI-5, “[...] que provoca o exílio em massa de numerosos artistas brasileiros e impõe aos que ficam o fenômeno de autocensura” (MORENO, 1994, p.110), e a promulgação da Nova Constituição em 20 de outubro de 1969.

Como Moreno afirma, o fim desse período traz para o Cinema Novo “uma fase obscura (1994, p.110) e surge um novo movimento, o Cinema Marginal, “que questiona o anterior mas se enfraquece por causa da conjuntura política dos anos 60 no Brasil” (MORENO, 1994, p.110).

Chega então a época VI – período compreendido entre 1970 e 1985. De acordo com Moreno (1994) “esta é a época dos anos de medo. De luta por um cinema artístico em contrapartida às pornochanchadas” (p. 195). Nesse mesmo período, a profissão de cineasta é reconhecida e passa a ser regida pelas Leis

Trabalhistas. Os documentários, nessa época, apresentam uma “forte presença”, como *Cabra marcado para morrer* e *Memórias do cárcere*.

No contexto político brasileiro, tal época se apresenta como de transição, que culmina com a revogação do AI-5 e do 447. Esse é um tempo também de conquista para a cinematografia brasileira, que passa a ter 120 dias de exibição obrigatória das produções cinematográficas nacionais, bem como a regulamentação, de exibição e produção, dos filmes de curta-metragem (MORENO, 1994).

Em 1969 é criada a Embrafilme, em 1975 extingue-se o INC e em 1976 surge, a partir do Decreto 77.299 de 16 de março de 1976, o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE),

órgão de orientação normativa, destinado a assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação da política de desenvolvimento do cinema brasileiro, e responsável pela fiscalização das diversas atividades cinematográficas em todo o território nacional” (MORENO, 1994, p.198).

Em seguida é criada a Fundação do Cinema Brasileiro, com foco no “curta-metragem cultural, eventos e publicações” (MORENO, 1994, p. 198).

Entretanto, após o início do governo Collor, tanto a Embrafilme quanto a Fundação e o COCINE foram extintos, bem com a Lei Sarney (nº7.300 de 27 de março de 1985); surgem em seu lugar a Lei Rouanet, em 1992, e o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (INBAC).

Ao longo da história do cinema brasileiro, está presente o documentário. Ramos (2008), ao falar sobre o cinema brasileiro, explana sobre a representação do popular no documentário no país, de maneira cronológica, iniciando pela década de 1950 até os dias de hoje.

Nos anos 1950, a “idealização do povo”, iniciada por volta dos anos 1950, trouxe à tona questões como o salientar e maximizar o horror, a culpa, uma exacerbação do outro popular como marginalizado na sociedade. Tal movimento atualmente é rejeitado pelo próprio filmado, quando se fala em produção recente do cinema brasileiro. Como o próprio Ramos afirma:

em seu movimento pendular (na realidade os dois veios existem em simultaneidade, como os encontramos em *Orfeu*, 1988, de Carlos Diegues), já podemos vislumbrar hoje o eterno retorno do popular (pois a fissura da má consciência é ativa e ainda tem combustível farto para girar sua roda) em

direção a um horizonte menos exasperado, onde a convivência com o outro pode ser absorvida sem os olhos abertos do espanto e do horror (RAMOS, 2008, p. 207 e 208).

Entre os anos 1950 e 1960 surge o denominado 'cinema direto', nomenclatura utilizada para definir a época do cinema em que câmeras portáteis e gravadores, em sua maioria portáteis, tiraram o 'fazer cinema' de dentro dos estúdios para o 'fazer cinema' nas ruas e com som síncrono.

No Brasil, pode-se dizer que os precursores do direto foram 'Aruanda' de Linduarte Noronha, produzido entre 1959 e 1960 e 'Arraial do Cabo' de Márcio Carneiro e Paulo César Saraceni, filmado em 1959. Embora ambos já apresentassem a "sensibilidade do novo cinema" (RAMOS, 2008, p. 324) sua narrativa ainda era clássica – ainda utilizavam a forma clássica como narrativa. Mesmo assim, ambos são considerados os "precursores da produção documentária direta brasileira nos anos 1960" (RAMOS, 2008, p.324), apresentando uma nova maneira de se fazer cinema.

A geração dos anos de 1960 focou no "sonho da concessão do poder ao *outro* popular" (RAMOS, 2008, p. 225). Mas foi a partir dos anos 1980 que a percepção da cultura popular passa a ter intensidade nas produções brasileiras, de uma maneira bem característica. De acordo com Ramos

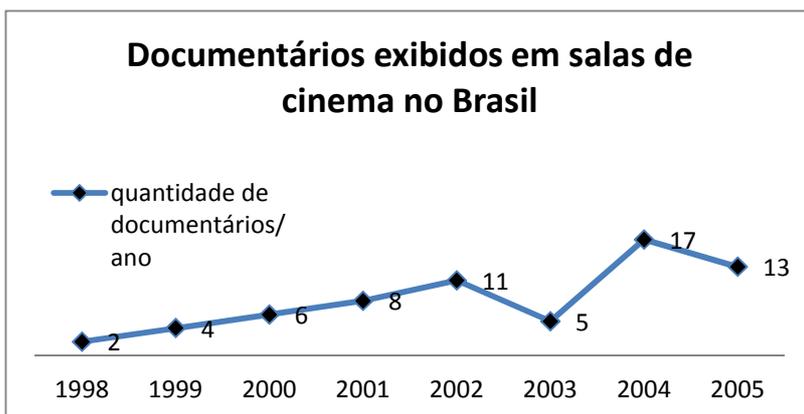
a partir da década de 1980, no entanto, e com maior intensidade nos últimos dez anos, a exaltação da cultura popular do *outro popular*, marcada pela representação do *miserabilismo* e expressa pelo que venho chamando de *popular criminalizado* (RAMOS, 2008, p. 217)

No final dos anos 1990 surge de maneira "agressiva e ameaçadora" a alteridade do popular. A produção dos documentários brasileiros passam a focar no popular criminoso ou criminalizado, que ataca a sociedade mas sem abertura para diálogos (RAMOS, 2008).

Ao longo da história do documentário brasileiro pode-se afirmar que, cada vez mais, eles estão sendo exibidos em salas de cinema, o que demonstra uma crescente e importante conquista de sua visibilidade pela sociedade. Fazendo um breve apanhado sobre tal crescimento é possível observar, no gráfico 1 de forma clara essa conquista ascendente no que diz respeito à exibição das produções de documentários nacionais em salas de projeção comerciais. Mesmo observando, a partir do gráfico, uma queda abrupta em 2003, ainda assim a exibição representou

15% da quantidade de filmes nacionais veiculados em salas. Ao longo de sete anos, o crescimento de documentários exibidos em salas de cinema chegou a 650%, percentual excelente para um primeiro momento. Nesse intervalo de tempo apresentado no gráfico 1, a média de público para cada documentário ficou entre 15 e 20 mil pessoas, o que já é um grande avanço (LABAKI, 2006).

Gráfico 1- Documentários exibidos em salas de cinema no Brasil



Fonte: adaptado de Labaki (2006, p.12).

Com relação a informações sobre a produção de documentários no Piauí, a pesquisadora Karla Holanda<sup>48</sup> afirma, em sua investigação, que os únicos estados nordestinos que não apresentam um “histórico de início de produções nas primeiras três décadas do século XX” (p. 107) são Sergipe e Piauí. A mesma relata também que a ausência de publicação sobre a produção de documentários no Piauí não exclui o estado de ter uma produção, mas ainda não foi feito um levantamento mais aprofundado sobre o assunto. Conforme Holanda, apesar de não haver nenhuma publicação específica sobre o cinema piauiense, “sabe-se que exibidores ambulantes apresentavam seus filmes no estado [...]” (2005, p. 173).

Em uma crônica do escritor Humberto de Campos, datada de 1933, o mesmo menciona sua lembrança de um dos primeiros filmes assistidos na cidade de Parnaíba (litoral piauiense) em 1903 (HOLANDA, 2005). Holanda afirma que não era raro o próprio exibidor ambulante da época produzir seus próprios filmes e completa

<sup>48</sup> Karla Holanda de Araújo é professora da Universidade Federal de Juiz de Fora (Instituto de Artes e Design - curso Cinema e Audiovisual) doutora em Comunicação, pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestra em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (CNPQ, 2013). Em sua dissertação, a pesquisadora efetuou um levantamento no ano de 2005 e catalogou seis documentários para sua dissertação de mestrado.

que, em virtude dessa ausência de registro, o crédito como precursor do cinema piauiense ficou com o compositor Torquato Neto<sup>49</sup>, mesmo havendo rumores de antecessores a ele. Sua obra é datada de 1972, trata-se de filme experimental ficcional, dirigido por ele em Teresina, em Super 8, chamado *O Terror da Vermelha*<sup>50</sup>.

Efetuada um salto da época de Torquato Neto para os dias atuais, encontramos a ABD-PI produzindo, desde 2003, material audiovisual cujo conteúdo, em sua maioria, retrata/relata o Piauí a partir de recortes culturais, registrando o Piauí à sua volta.

---

<sup>49</sup> Nascido em Teresina em 1944, Torquato Neto, um dos protagonistas do Movimento da Tropicália, cometeu suicídio aos 28 anos (HOLANDA, 2005).

<sup>50</sup> Obra ficcional revelada e montada após sua morte a partir de escritos deixados por ele (HOLANDA, 2005); traz as “perambulações de um assassino serial perseguindo suas vítimas pelas ruas do bairro da Vermelha, em Teresina” (ITAUCULTURAL, 2013).

## 4 PERCURSOS METODOLÓGICOS NA CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

O presente capítulo visa recuperar os processos metodológicos vivenciados ao longo de toda a caminhada para construção dessa pesquisa. Vale salientar que a concepção dessa investigação não se deu de maneira linear, etapa após etapa, mas sim de modo ‘vivo’, com o todo contribuindo de forma dinâmica para a construção das partes, uma vez que não se pode congelar, tratar como estático o que é dinâmico (BONIN, 2006). Tão logo, é necessário esclarecer que a apresentação desse capítulo em etapas separadas se dá única e exclusivamente para efeitos didáticos, auxiliando a compreensão do leitor.

Construído em três partes, o capítulo inicia com o delineamento da pesquisa, em que é apresentada tanto a sua natureza quanto sua especificidade. A segunda parte trata dos processos de construção da pesquisa onde são explicitados os movimentos para a consolidação da proposta investigativa. A terceira parte é dedicada às definições e à realização da fase sistemática da pesquisa e engloba as definições relativas ao corpus, aos entrevistados, às estratégias de coleta, de sistematização e de análise dos dados.

### 4.1 DELINEAMENTO DA PESQUISA

Entende-se por metodologia a dimensão construtiva de todo o processo da pesquisa. De acordo com Minayo, ela pode ser pensada como “o caminho do pensamento e a prática exercida na abordagem da realidade. Neste sentido, a metodologia ocupa um lugar central no interior das teorias e esta sempre referida a elas” (1994, p. 16). Para Bonin (2006) a metodologia transcende a visão que a restringe a normas e regras que auxiliam na pesquisa e abarca todo o processo de construção investigativa e a tomada de decisões de forma consciente pelo pesquisador no processo de sua construção. Assim, a metodologia tem como foco orientar os caminhos que devem ser percorridos pelo pesquisador, buscando “analisar os procedimentos lógicos de validação e a propor critérios epistemológicos de demarcação para as práticas científicas [...]” (BRUYNE *et al.*, 1977, p. 29); para o pesquisador viabilizar, a partir da apropriação de métodos e técnicas metodológicas, a construção da pesquisa (BONIN, 2006).

A pesquisa em realização é de cunho qualitativo. Este tipo de pesquisa, de acordo com Minayo, “[...] se preocupa [...] com um nível de realidade que não pode ser quantificado [...] trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, [...] aprofunda-se no mundo dos significados das ações e relações humanas” (MINAYO, 1994, p.21 e 22). No caso desta pesquisa, o foco está na investigação das construções relativas às identidades culturais piauienses nas produções audiovisuais da ABD-PI, o que exige aprofundamento em termos destas construções, assim como de fatores que participam da sua configuração.

Em virtude de sua especificidade, trata-se de um estudo de caso. Yin (2001) define este tipo de estudo como sendo um questionamento empírico que investiga um fenômeno contemporâneo com seu contexto da vida real. Sousa argumenta que,

os estudos de caso são, normalmente, pesquisas [...] em que vários métodos e técnicas são combinados (desde a observação participante, as entrevistas, inquéritos, etc.) para investigar aprofundada e sistematicamente uma pessoa, um grupo, uma organização ou uma determinada ocorrência no seu contexto, dentro de um período determinado de tempo (SOUSA, 2004, p. 371).

Assim, pode-se afirmar que essa pesquisa é um estudo de caso único em virtude de trabalhar como cenário empírico uma única associação, a ABD-PI, uma organização não governamental que tem como fim o “incentivo, produção e divulgação de cultura e da cultura audiovisual” (ABD-PI, 2012).

A escolha da ABD-PI como cenário empírico para a pesquisa se deu de forma estratégica. A busca por um Ponto de Cultura que apresentasse significância dentro do contexto de manutenção/ construção cultural piauiense levou a ver que, dentre os 113 Pontos de Cultura existentes, se destacava a ABD-PI. Primeiro por ser, além de Ponto de Cultura, a representação da ABD-Nacional no estado do Piauí e também, porque seus documentários são relevantes para a visibilização, dinamização e manutenção da cultura piauiense<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Alguns de seus documentários já foram, inclusive, utilizados em processos de tombamento de patrimônio cultural piauiense pelo IPHAN.

## 4.2 OS PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

Neste item busca-se recuperar as trilhas metodológicas realizadas no percurso de sua construção da pesquisa. Inicia-se pelas idas e vindas da proposta investigativa, em que se explica a caminhada realizada para chegar à configuração final da mesma; segue-se pelo relato dos percursos para a construção da mesma, incluindo levantamento bibliográfico e documental bem como os movimentos exploratórios empreendidos.

### 4.2.1 Idas e Vindas da Proposta investigativa

A relação e gosto pelo estudo de problemáticas relacionadas à cultura já existiam muito antes do doutorado. Tudo começou em 2005, com o início do mestrado em Pernambuco, na área Administração, em que a única certeza era a vontade de estudar algo relacionado à cultura. Este foco, em virtude da diversidade cultural do estado de origem – Pernambuco - levou à curiosidade de buscar respostas para algumas indagações de como as conexões entre entidades não governamentais e entidades governamentais para a construção das políticas públicas de Olinda funcionavam e se mantinham de forma aparentemente coordenadas e organizadas.

Assim, ainda tateando o que ver e como ver, houve a primeira inserção no campo cultural, em plena articulação e movimentação para a execução da *1ª Conferência Municipal de Cultura em Olinda*<sup>52</sup>. Começou então um percurso que, mesmo sem ter noção clara sobre o que pesquisar e como entender o que ocorria, propiciou o primeiro contato com alguns “Pontos de Cultura”. Após experiência de coleta de dados em campo acompanhando os atores sociais e governamentais dentro dessa jornada de construção de rede de articulação entre eles para a montagem das políticas públicas culturais do município de Olinda - PE e sua análise a dissertação foi concluída, mas o anseio de aprender um pouco mais sobre estas questões continuou.

---

<sup>52</sup> A Conferência Municipal de Cultura tem como objetivo principal, a partir dos cidadãos, elaborar propostas para a construção de políticas públicas de cultura e eleger representantes para levar tais propostas para a Conferência Estadual e Conferência Nacional de Cultura.

Com o surgimento do DINTER<sup>53</sup> em comunicação, veio a vontade de aproveitar a oportunidade para problematizar questões que ainda estavam em aberto sobre a cultura e os Pontos de Cultura a partir do foco da nova área, a comunicação. Com isso, foi iniciada a primeira proposta de nova investigação para o doutorado, que buscava compreender como a rede digital entre os Pontos de Cultura do Piauí estava articulada.

O Piauí trazia a especificidade de ter sido o estado a lançar a ideia de montagem da rede digital por estados e não apenas em nível nacional. No entanto, ao buscar mais detalhes a respeito da concretização da rede digital neste estado foi constatado, a partir de conversas informais com funcionários da FUNDAC -PI (Fundação Cultural do Piauí), que a rede digital entre os Pontos de Cultura do estado não funcionava a contento dentro da proposta do *Programa Cultura Viva*, o que redirecionou, naquele momento, o foco para outro Estado com o intuito de dar continuidade à pesquisa. Este foi a primeira dificuldade enfrentada no processo de consolidação da proposta desta pesquisa.

Então, o trabalho de campo foi reorientado para o estado de Pernambuco, uma vez que se soube que a rede digital que ali existia já havia sido iniciada, conhecimento esse que foi adquirido em virtude de experiência anterior no mestrado. A partir da informação de que Pernambuco era o segundo estado em quantidade de Pontos de Cultura ativos do Nordeste, de acordo com pesquisa efetuada pelo site [www.mapasdarede.org.br](http://www.mapasdarede.org.br), ficando atrás apenas do Ceará e apresentando uma representativa significação dentro do Nordeste, foi iniciada a construção da pesquisa nesta perspectiva e considerando este cenário empírico até final de abril de 2012. Nesse momento, em uma reunião entre os membros dos Pontos de Cultura de Pernambuco para coordenar a Teia PE 2012<sup>54</sup>, foi constatado que a rede física estava se desenvolvendo, no entanto a rede virtual estava praticamente desativada em virtude não apenas de problemas com pagamentos de alguns PC's mas também pela ausência de instalação de internet em outros. A prioridade naquela ocasião deixou de ser a manutenção da conexão virtual entre os PC's e passou a ser o desenvolvimento de estratégias para solução de problemas de cunho financeiro.

---

<sup>53</sup> DINTER- Doutorado Interinstitucional, no caso entre a Universidade Federal do Piauí e a Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

<sup>54</sup> A denominação de "Teia" é dada ao evento que promove o encontro, nacional, estadual ou regional, dos Pontos de Cultura que integram o Programa Cultura Viva.

Considerando o risco de que a rede virtual enfraquecesse ainda mais e desaparecesse em pleno desenrolar da pesquisa, optou-se por mudar o cenário de referência empírico mais uma vez o que exigiria, também, ajustar o foco da pesquisa. O contexto empírico estaria novamente situado no Piauí e, a partir de novo contato com a FUNDAC-PI<sup>55</sup>, em conversa com o funcionário responsável pelos Pontos de Cultura, foi dito que a situação era a mesma de Pernambuco – o foco estava voltado para a solução de problemas financeiros e a Teia Virtual não era prioridade no momento. Assim, houve a necessidade de efetuar uma reorientação em termos do foco da pesquisa e redesenho da problemática.

Iniciou-se então, em maio de 2012, a busca por esse cenário empírico dentro dos PC's existentes e atuantes no Estado. Em contato mais uma vez com a FUNDAC-PI e após conversa informal com um funcionário da mesma<sup>56</sup>, surgiu a ideia de pensar o papel dos processos midiáticos na construção da cultura não no cenário digital, mas a partir de ações midiáticas diversas constituídas em algum Ponto de Cultura que se destacasse em virtude de suas características e ações. Surge, assim, a ideia de ter como novo objeto empírico de referência um único Ponto de Cultura (PC) no estado do Piauí, significativo para a construção da cultura piauiense. Após coleta de informações sobre os Pontos que trabalhavam com foco em midiaticização (produção audiovisual) chegou-se ao Ponto de Cultura da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) do Piauí. A escolha foi feita levando em conta suas ações não apenas como Ponto de Cultura, mas também em virtude de suas parcerias e atividades como ABD<sup>57</sup>.

#### **4.2.2 Primeiros Passos para a Construção da Pesquisa: levantamento bibliográfico e documental**

Ao pensar na construção de uma pesquisa, uma das ações importantes para a sua realização é investigar o que já foi feito em relação ao que se quer pesquisar. O levantamento de materiais para a pesquisa iniciou em meados de 2010, ainda nas aulas do doutorado, quando o problema de pesquisa estava em construção. Devido

---

<sup>55</sup> A FUNDAC-PI ficou responsável pelos Pontos de Cultura do Piauí a partir do governo Dilma.

<sup>56</sup> O funcionário da FUNDAC-PI que é responsável atualmente pelos Pontos de Cultura também faz parte do Ponto de Cultura ABD/Antares, e é um dos fundadores da ABD-PI.

<sup>57</sup> O Ponto de Cultura ABD/Antares ser fruto de uma ação da ABD-PI foi essencial na escolha uma vez que a ABD já é uma organização institucionalizada, com foco na produção de documentários e com trabalho reconhecido nacionalmente; bem como suas ações de inclusão digital de jovens no mundo do audiovisual.

às mudanças que ocorreram no problema de pesquisa, parte do material coletado/ selecionado na pesquisa da pesquisa deixou de ser útil, o que demandou um novo ciclo desse movimento.

Tal ação se deu em várias frentes, iniciando a partir do problema de pesquisa a seleção de palavras-chaves como: cultura, ABD, identidade, cidadania e audiovisual para nortear a busca. A partir das palavras-chaves iniciou-se uma pré-seleção de material físico<sup>58</sup> e digital<sup>59</sup> utilizado no mestrado e nas aulas do doutorado. Em seguida foi feita uma leitura de reconhecimento de todo material para uma triagem inicial, o que gerou subcategorias para as palavras-chaves, conforme descrito no quadro 3, mostrado a seguir:

Quadro 3: Categorias e subcategorias para início da pesquisa da pesquisa.

categorias-chaves	subcategorias
Piauí	história do Piauí
	cultura piauiense
Cultura	Programa Cultura Viva
	Pontos de Cultura
	conceitos de cultura
Identidade	conceito
	identidade cultural
Cidadania	conceito
	cidadania cultural
	cidadania comunicativa
Audiovisual	referências teóricas
	documentário
ABD	ABD- Nacional
	ABD- Piauí

Fonte: Elaborado pela autora.

Após a triagem inicial, foi efetuada leitura/ releitura do material com foco nos objetivos da pesquisa. Nesse aspecto um dos métodos utilizados foi uma adaptação do *'snowball'*<sup>60</sup> (bola de neve) uma vez que uma referência puxa a outra, de forma não probabilística. Num segundo momento, além da busca física às bibliotecas da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e da Universidade Católica de

<sup>58</sup> Por material físico entendem-se livros, capítulos de livros impressos, artigos impressos, apostilas, caderno de anotações,

<sup>59</sup> Por material digital entende-se todo material em mídia digital como sites, artigos e livros virtuais.

<sup>60</sup> *Snowball* é uma técnica não probabilística utilizada em pesquisas sociais em que um participante indica o outro até que as indicações se repetam (HECKATHORN, 2011; BALDIN e MUNHOZ, 2011).

Pernambuco (UNICAP), a procura incluiu como ferramenta de pesquisa a internet. Foram realizadas buscas nos sites da UNESCO, do Ministério da Cultura, da ABD-Nacional e da ABD-PI. Também foram feitas buscas no banco de dissertações e teses da Capes, na base de dados do Intercom, no site da biblioteca virtual Clascso, em revistas virtuais de diversas universidades (USP, UFF, UNISINOS), no banco de dados do Scielo e no site de busca virtual Google.

E assim a rotina de busca, triagem, leitura e nova busca seguiu até o fechamento do projeto para qualificação, pois, como observa Stumpf (2009) o ato de revisar a literatura é uma atividade que se inicia na construção do problema e continua até a análise dos resultados do trabalho científico.

Essas buscas resultaram em material para o início da construção dos componentes da pesquisa. Disponibilizada no Google, a dissertação de Karla Holanda, intitulada “Documentário Nordeste: História, Mapeamento e Análise (1994-2003)”, que trata de um levantamento sobre os documentários nordestinos, serviu como base tanto em conteúdo como em referencial bibliográfico para os tópicos sobre documentários.

As entrevistas informais auxiliaram na compreensão do funcionamento/articulação da ABD-PI e geraram pistas para o início da montagem do cenário desta pesquisa; bem como uma lista de nomes e e-mails para contatos futuros. Esses contatos através de e-mail resultaram no recebimento de alguns documentos que serviram como base para a compreensão tanto da ABD-PI quanto do Ponto de Cultura ABD/ Antares (funcionamento, objetivos, etc.).

A partir das categorias-chaves e subcategorias definidas, também se chegou às produções de Manoela Penafria (via Google) que foram essenciais para compreensão e montagem do arcabouço teórico dessa pesquisa.

As imersões nas bibliotecas consolidaram o conteúdo a partir das leituras efetuadas, juntamente com os materiais oriundos das disciplinas cursadas no doutorado.

#### **4.2.3 Os Movimentos Exploratórios na Construção da Pesquisa**

Os movimentos exploratórios, como o próprio nome já diz, são movimentos que buscam explorar o campo empírico a ser pesquisado em busca de informações que auxiliem na resolução do problema de pesquisa. É a partir desse movimento que

o pesquisador se aproxima e começa a melhor entender o objeto empírico a ser investigado. De acordo com Bonin “em termos da construção do projeto de pesquisa, os movimentos exploratórios permitem encontrar pistas e gerar dados alimentadores/ norteadores desta construção em vários níveis” (2006, p. 35).

Os movimentos que antecederam o projeto atual foram marcados por ações construtivas que buscavam encontrar norteamento nessa pesquisa. Iniciando em 12 de outubro de 2010, com telefonemas e e-mails, para, a então, responsável pelos PC's do Piauí na FUNDAC-PI, esses contatos renderam conhecimento inicial suficiente para buscar em Pernambuco o objeto de pesquisa almejado dentro do contexto comunicacional desejado (estudar a comunicação virtual entre os PC's de um determinado estado através da teia virtual).

Em Recife, foram obtidas as primeiras informações através de contatos informais com estudantes de mestrado da UFPE que estavam, com diferentes enfoques, estudando os PC's de Pernambuco. Ainda em Recife, com a troca do governo federal que gerou uma série de problemas em virtude de pendências da gestão anterior, houve em 17 de maio de 2011 o 9º Encontro Rumo à Cidadania Cultural<sup>61</sup>, com a presença da então secretária de Cidadania e Diversidade Cultural Marta Porto, onde autoridades governamentais vinculadas à pasta da cultura e aos PC's estavam presentes para debater sobre os rumos da nova gestão. Tal encontro foi útil para atualização das informações a respeito do andamento dos Pontos de Cultura de Pernambuco e também perceber o grau de aceitação dos partícipes para com o novo governo.

A partir daí iniciou-se uma exploração de dados através de grupos de contatos via e-mail, redes sociais (*Facebook, Twitter, Blogs*), no intuito de perceber o funcionamento da rede virtual entre os PC's de Pernambuco. No entanto, o que foi visto entre 17 de maio de 2011 e abril de 2012, através de observação não participante por parte da pesquisadora, foram apenas informações sobre eventos específicos e movimentos para sanar as dificuldades oriundas de pendências do governo anterior e da atual gestão.

---

<sup>61</sup> O “9º Encontro Rumo à Cidadania Cultural” promovido pelo Ministério da Cultura ocorreu no Recife em 17 de maio de 2011 no auditório da Federação das Indústrias do Estado de Pernambuco (FIEPE), realizado pela então secretária de Cidadania e Diversidade Cultural Marta Porto, cujo foco foi o compromisso com a nova pasta ministerial. O evento reuniu aproximadamente 500 gestores e agentes culturais de Pernambuco, Paraíba, Alagoas, Rio Grande do Norte e Sergipe. Também participou do evento o diretor do Programa Cultura Viva, César Piva (CULTURADIGITAL, 2013).

A observação continuou e em 28 de abril de 2012. Após a participação em um encontro que ocorreu em Recife entre os PC's de Pernambuco para organizar a Teia PE 2012 foi constatado, através de observação participante, que o foco naquele momento não estava voltado em dar continuidade à teia virtual, mas sim em resolver as pendências oriundas do governo anterior, dentre elas a ausência de pagamento das parcelas para os PC's. Assim constatou-se a não viabilidade em estudar a rede virtual entre os PC's, uma vez que o foco agora estava totalmente voltado para fazer funcionar as ações do Governo Federal para a sobrevivência dos Pontos de Cultura; a Teia Virtual, nesse contexto, estava praticamente desativada.

Vale ressaltar, metodologicamente falando, que a reunião foi registrada em diário de campo, a partir de observação participante, uma vez que houve interação entre pesquisadora e partícipes na reunião. Isso gerou um certo desconforto inicial por parte de alguns participantes, porquanto os mesmos já haviam contribuído para outras pesquisas (com outros pesquisadores) e não haviam recebido sequer *feedback* das mesmas, o que criou, para eles, uma imagem errônea de que a pesquisa gera resultados apenas para os pesquisadores. A ida à reunião serviria para uma coleta inicial de dados a partir de um questionário curto, previamente elaborado, para aplicação entre os partícipes com intuito de coletar alguns dados basilares ao término da reunião. Entretanto, após perceber que seria inviável trabalhar com a teia virtual, a aplicação do questionário foi suspensa.

Assim, para não correr o risco de inviabilização da pesquisa por desaparecimento do foco empírico de estudo, optou-se por migrar novamente a pesquisa para o Piauí e buscar novo foco de pesquisa.

Mais uma vez entrou-se em contato com a FUNDAC-PI, o que originou um agendamento para uma conversa com o responsável pelos PC's do Piauí (que não era mais o contato anterior) para 17 de maio de 2012 *in loco*. E foi a partir dessa conversa informal que surgiu a ideia de trabalhar a mediação da cultura a partir das produções audiovisuais de um PC's, e assim foi possível reorientar o problema de pesquisa.

A entrevista informal com o funcionário da FUNDAC-PI foi registrada apenas no diário de campo, com anotações resumidas sobre os assuntos abordados. Foi uma conversa norteadora para detectar pistas para um novo problema de pesquisa. A opção por não gravar foi realizada visto que era uma conversa introdutória, para não gerar quaisquer inibições e/ou constrangimentos por parte do entrevistado.

Nessa conversa informal, o entrevistado explicou como estavam os PC's do Piauí e a situação do acesso à internet nos mesmos (que apresentava problemas). Falou também sobre como estavam resolvendo o problema do pagamento dos mesmos. Explicou que no Piauí não existe uma Secretaria de Cultura, a cultura está ligada à Secretaria de Educação, bem como a FUNDAC-PI também é vinculada a ela. Ao abordar a Teia Piauí, e a não previsão para a mesma no ano, falou também do Ponto de Cultura ABD/ Antares, explicando que era membro da ABD-PI e participante do Ponto de Cultura. Foi nesse momento, ouvindo atentamente sobre a ABD-PI, que surgiu a ideia de trabalhar com material audiovisual que eles produziam. A partir de então, a exploração foi focada em duas partes: uma voltada à ABD-PI e outra voltada à sua produção.

#### 4.2.3.1 Explorando a ABD-PI

Após esse primeiro contato, que tinha como foco inicial saber se existia rede digital entre os PC's do Piauí, iniciou-se uma pesquisa virtual sobre a Associação Brasileira de Documentaristas para começar a entender o que era e como a mesma articulava suas ações nacional e localmente. Assim, a ideia de trabalhar com as produções audiovisuais foi se consolidando e nasceu a proposta de analisar as produções audiovisuais da ABD-PI na construção da identidade cultural piauiense e constituição da cidadania cultural/ comunicativa. A partir daí, com o problema de pesquisa redefinido, começaram as explorações em busca de pistas para a concretização do desenho da pesquisa.

O primeiro passo foi efetuar buscas na internet sobre a ABD Nacional e a ABD-PI. Na época, em 25 de maio de 2012, o site da ABD Nacional ainda estava ativo<sup>62</sup>, o que fez com que se tivesse acesso a informações, não apenas do cotidiano como ações da ABD Nacional, mas também ao Estatuto da Associação Brasileira de Documentaristas, documento fundamental para a compreensão da mesma. Os perfis de *facebook*<sup>63</sup> da ABD-Nacional também foram observados, lá a ABD Nacional publica cursos, eventos e ações voltadas à produção audiovisual.

---

<sup>62</sup> Site da ABD Nacional estava ativo em 25 de maio de 2012 no endereço: <http://www.abdnacional.com.br/>

<sup>63</sup> Endereços dos facebook da ADB Nacional comunidade: <<https://www.facebook.com/pages/ABD-NACIONAL-Associa%C3%A7%C3%A3o-Brasileira-de-Documentaristas-e->

Um segundo movimento foi a busca virtual sobre a ABD-PI. Foi iniciada pelo *blog*<sup>64</sup> da associação, observando o conteúdo das postagens. Em seguida foi feita uma varredura no *facebook* para busca de pistas para a pesquisa. Em um terceiro momento, realizou-se uma observação no *blog*<sup>65</sup> do Núcleo de Produção Digital Fotógrafo José Medeiros.

Após exploração virtual inicial, foi a vez de um contato físico com a ABD-PI. Com o problema já traçado, o primeiro contato foi com Roberto Sabóia, tesoureiro da ABD-PI e um dos fundadores da mesma, via *gtalk* e resultou em um agendamento de visita à ABD-PI. Em 21 de junho de 2012, ao visitar *in loco* a ABD-PI, foi feita a 1ª entrevista com ele. A entrevista estruturada (vide apêndice A) foi iniciada, mas não concluída nessa visita, em virtude de necessidade do entrevistado de interromper o encontro, e ficou combinado o envio do roteiro via e-mail e a devolução do mesmo preenchido, o que foi feito.

Nessa conversa, o tesoureiro da ABD-PI falou sobre o funcionamento da associação bem como de sua criação. A partir desse contato, foi estabelecido um vínculo informal com a ABD-PI, que resultou numa abertura para coleta de dados, recebimento de documentos, contato com outros integrantes, dentre outras informações.

A utilização da entrevista informal para criar uma abertura para futuras incursões para coletas mais específicas e aprofundadas de dados foi utilizada levando-se em consideração que esse tipo de conversa, mesmo na informalidade, não deixa de ser uma entrevista, e como afirma Gaskell

o emprego da entrevista qualitativa para mapear e compreender o mundo da vida dos respondentes é o ponto de entrada para o cientista social [...] A entrevista qualitativa, pois, fornece os dados básicos para o desenvolvimento e a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação (2008, p. 65).

Assim a entrevista qualitativa foi utilizada para primeira abordagem de maneira informal, para sondagem inicial das informações.

Após esse contato *in loco*, seguiram-se contatos virtuais com outros integrantes. Um segundo contato formal ocorreu em 22 de agosto de 2012, que

---

Curtametragistas/136121979795386?fref=ts> e perfil:

<<https://www.facebook.com/abd.nacional?fref=ts>> .

<sup>64</sup> Endereço do blog da ABD-PI: <<http://abdpi.blogspot.com>>.

<sup>65</sup> Blog: <<http://npdpiuifotografojosemedeiros.blogspot.com.br/>>.

gerou nova conversa informal gravada e uma listagem com contatos de alguns participantes da ABD-PI, bem como um relato de algumas ações da ABD-PI e o envolvimento da mesma com a TV Antares. Esse contato possibilitou conhecer algumas produções audiovisuais da ABD-PI, bem como gerou o recebimento de 20 cópias de DVD's com essas produções, resultando, nesse momento, em uma coleta de dados significativa para análise.

Quadro 4: Representação gráfica dos dados coletados

		classificação	nome	descrição	data
DADOS PRIMÁRIOS	OBSERVAÇÃO DIRETA	ator não-governamental	ABD - PI	<a href="http://abdpi.blogspot.com.br/">http://abdpi.blogspot.com.br/</a>	25/05/2012
				<a href="http://npdpiuilfotografojosemedeiros.blogspot.com.br/">http://npdpiuilfotografojosemedeiros.blogspot.com.br/</a>	25/05/2012
				<a href="http://www.abdnacional.com.br/">http://www.abdnacional.com.br/</a>	25/05/2012
			ABD - Nacional	perfis no facebook : <a href="https://www.facebook.com/pages/ABD-NACIONAL-Associa%C3%A7%C3%A3o-Brasileira-de-Documentaristas-e-Curtametragistas/136121979795386?fref=ts">https://www.facebook.com/pages/ABD-NACIONAL-Associa%C3%A7%C3%A3o-Brasileira-de-Documentaristas-e-Curtametragistas/136121979795386?fref=ts</a> e <a href="https://www.facebook.com/abd.nacional?fref=ts">https://www.facebook.com/abd.nacional?fref=ts</a>	25/05/2012
		atores governamentais	IPHAN - PI	-----	-----
			FUNDAC - PI	<a href="http://www.fundac.pi.gov.br/index.php">http://www.fundac.pi.gov.br/index.php</a>	-----
	TV Antares - Teresina		-----	-----	
	ENTREVISTA	ator não-governamental	ABD-PI	entrevista com Roberto Sabóia	21/06/2012
				entrevista com Roberto Sabóia	22/08/2012
				recebimento dos 20 vídeos produzidos pela ABD-PI (na entrevista)	22/08/2012
atores governamentais		FUNDAC - PI	Conversa informal com Roberto Sabóia	17/05/2012	

Fonte: elaborado pela autora.

A análise documental colaborou para a ratificação e qualificação das informações coletadas tanto na entrevista efetuada como nas conversas informais registradas. Os documentos serviram para auxiliar na compreensão do que é a ABD bem como o funcionamento da ABD-PI. O embasamento se deu através da documentação coletada e de informações oriundas dos blogs, sites e redes sociais.

#### 4.2.3.2 Explorando os Documentários

Antes de abordar as categorias utilizadas para orientar a coleta de dados relativos aos filmes documentários produzidos pela ABD-PI na pesquisa exploratória, é preciso lembrar que, embora existam inúmeras construções do conceito, nessa pesquisa entende-se como documentário toda e qualquer produção audiovisual sem cunho propagandístico e com enfoque de ordem social (independentemente de ser ou não ficcional).

Após o recebimento dos 20 DVD's contendo 28 produções audiovisuais, para uma melhor ordenação, foi atribuída numeração sequencial aleatória com intuito de identificar de maneira mais rápida cada vídeo, conforme é mostrado quadro 5.

Quadro 5: Listagem dos DVD's coletados na ABD-PI

Nº	PRODUÇÃO AUDIOVISUAL	DVD
1	Dois Momentos	Cinema Programa Intensivo (trabalho de conclusão de curso Teresina 1º semestre 2007)
2	Entrelinhas	
3	O Segredo do Grito	
4	Dominga da Fulô	
5	O Tempo	
6	Partida	
7	Se Beber não Dirija	Se Beber não Dirija - oficina de cinema 1
8	A Volta	A Volta - oficina de cinema 2
9	David Caldas (oficina de capacitação audiovisual teoria e prática em David Caldas - PI 07, 08 e 09 de março de 2008)	Documentários Oficinas de Capacitação em União PI
10	Divinópolis (oficina de capacitação audiovisual teoria e prática em Divinópolis - PI 11, 12 e 13 de abril de 2008)	
11	Novo Nilo (oficina de capacitação audiovisual teoria e prática em Divinópolis - PI 18, 19 e 20 de abril de 2008)	
12	Liberdade (oficina de capacitação audiovisual teoria e prática em Divinópolis - PI 25, 26 e 27 de abril de 2008)	
13	Colônia de Gurguéia	Ponto de Cultura Audiovisual ABD/ Antares - Alunos da Oficina de Audiovisual "Colônia de Gurguéia" - Fevereiro de 2007
14	Monte Castelo - o nosso bairro	Ponto de Cultura Audiovisual ABD/ Antares Ação Audiovisual no Monte Castelo(14/10/2006)
15	Mamulengo Fantochito	Mamulengo Fantochito
16	Cascatinha	Cascatinha
17	Mestre Din	Mestre Din- documentário
18	Festejo do Divino Espírito Santo - Marmelada	Festejo do Divino Espírito Santo - Marmelada
19	Cristino Castro	IV Oficina de Capacitação no território Serra das Confusões
20	Caras do Brasil	
21	Muricí dos Portelas	
22	A Fábrica de Manteiga e Queijo	"A Fábrica de Manteiga e Queijo" das fazendas nacionais do Piauí - uma história contada pelos seus trabalhadores
23	Santa Luz Câmera e Ação Comunitária	Santa Luz Câmera e Ação Comunitária
24	Um homem sem câmera	Um homem sem câmera
25	O cine Rex e nós	O cine Rex e nós
26	O sonho de Manoel Messias	O sonho de Manoel Messias
27	Paixão de Cristo - Bom Jesus do Gurguéia - PI (2009)	Paixão de Cristo - Bom Jesus do Gurguéia - PI (2009)
28	Paixão de Cristo - Bom Jesus do Gurguéia - PI (2010)	Paixão de Cristo - Bom Jesus do Gurguéia - PI (2010)

Fonte: elaborado pela autora.

A partir da coleta de 20 dvd's da ABD-PI, num total de 28 documentários, foi dado início à fase preparatória para a análise, composta de uma classificação prévia quantitativa para auxílio na escolha dos vídeos mais significativos para composição de uma amostra para a análise qualitativa do conteúdo produzido e registrado nas produções cinematográficas. Para essa etapa, foram identificados elementos descritores do vídeo e também criadas categorias objetivando uma caracterização de aspectos importantes para a posterior seleção da amostra para análise aprofundada, sendo essas, a saber:

- a) **nº**: correspondente a uma numeração em ordem crescente fixada em cada DVD para futura localização por parte da pesquisadora;
- b) **DVD**: que contém o título do DVD, não necessariamente o título da produção audiovisual contida no mesmo, esse título foi dado pela própria ABD-PI no momento da entrega de cópias para esta pesquisa;
- c) **Título**: referente ao título da produção audiovisual, contido no próprio filme;
- d) **Ano**: informando o ano em que o vídeo foi filmado;
- e) **Apresentação**: organizações indicadas na apresentação do vídeo;
- f) **Apoio**: organizações e/ou pessoas físicas indicadas como apoio no documentário;
- g) **Tempo**: duração do documentário;
- h) **Local de filmagem**: localização geográfica do espaço utilizado para a filmagem;
- i) **Tema/ recorte cultural**: categorização do assunto central abordado na produção audiovisual a partir das seguintes categorias: cidade/ população; personalidade da cultura local; religião; cotidiano; patrimônio cultural; cidade/ população;
- j) **Sub-tema**: desmembramento da categorização principal no tema/ recorte cultural;
- k) **Síntese**: texto conciso sobre o conteúdo do vídeo;
- l) **Equipe técnica**: identificação, a partir do letreiro do vídeo, dos profissionais que integraram a equipe e seu respectivo papel na mesma;

Na escolha das produções a serem analisadas na investigação aprofundada, buscou-se compor um *corpus* diverso em relação a aspectos relevantes para a problemática, conforme será descrito mais à frente.

## 4.3 DEFINIÇÕES DA FASE SISTEMÁTICA DA PESQUISA

### 4.3.1 Cenários da Pesquisa

A partir das pistas e constatações obtidas durante a pesquisa exploratória, foram identificados cenários relevantes para compor o desenho concreto da pesquisa, pensando sua significação para a compreensão da construção das identidades culturais piauienses nas produções da ABD-PI.

Como cenário não governamental central no desenho da problemática foi identificada a ABD-PI; como cenários governamentais envolvidos o IPHAN – Piauí, a FUNDAC – Piauí e a TV Antares. O IPHAN-PI é um cenário relevante devido a ações em conjunto com a ABD-PI que resultaram em tombamento de patrimônio material e processos de tombamento de patrimônio imaterial (esse último ainda em andamento de acordo com um dos integrantes da ABD-PI); a FUNDAC-PI por ser o órgão responsável pelos Pontos de Cultura e ações que envolvem promoção, desenvolvimento e divulgação da cultura piauiense (FUNDAC, 2012), e a TV Antares por fazer parte, juntamente com a ABD-PI, do Ponto de Cultura ABD- Antares. A princípio foi considerada a TV Antares, no entanto ao longo das incursões a campo, observou-se que embora ela seja co-partícipe no Ponto de Cultura, não interfere direta ou indiretamente nas produções audiovisuais da ABD-PI. Deste modo, este cenário não foi considerado como relevante para a pesquisa.

A abordagem metodológica dos cenários se deu através de observação direta e de investigação documental, que complementou os dados primários coletados.

### 4.3.2 Pesquisa Documental

Embora a pesquisa tivesse como foco analisar a midiaticização da cultura piauiense a partir da produção audiovisual da ABD-PI, foi efetuada uma pesquisa documental com intuito de nortear e gerar informações a respeito não apenas do contexto mas também informação de suporte para a compreensão e melhor entendimento das ações/ informações coletadas ao longo da pesquisa.

Projetos inscritos, objetivos a serem desenvolvidos e alcançados, ações e decisões da ABD-PI foram aspectos que a pesquisa documental proporcionou para a construção da pesquisa.

A coleta de tais documentos se deu ao longo de toda a pesquisa, uma vez que a cada incursão ao campo, em entrevistas formais e informais, novas pistas surgiam e levavam a procurar/ adquirir novas documentações.

#### 4.3.3 Os Documentários: composição do *corpus*

A etapa de triagem dos vídeos elaborados pela ABD-PI para a escolha *corpus* de produções a serem analisadas iniciou com um reconhecimento prévio do conteúdo de todos os documentários a partir de uma primeira visualização (assistir) de todos. Em um segundo momento foi efetuada uma segunda visualização para identificação de características similares para embasamento do recorte cultural. Foram criados temas para agrupamento dos mesmos para embasar um recorte cultural diversificado para só então haver a análise de tal material.

O **recorte cultural** dado abrange uma produção audiovisual de cada **tema** a partir da categorização do assunto central abordado na produção entre as seguintes categorias: *cidade/ população; personalidade da cultura local; religião; cotidiano; patrimônio cultural; problema social*. Dentro de cada **tema** foi efetuado um desmembramento da categorização principal no tema/ recorte cultural ao qual chamamos de **subtema**, com intuito de especificar melhor cada abordagem e assim auxiliar na escolha de uma amostra diversa dentro do universo em questão.

Assim, por **cotidiano** entendem-se acontecimentos do cotidiano a partir de relações entre pessoas, como amor entre jovens, ajuda ao próximo, casamento e rotina diária (subtemas do tema principal). O tema **problema social** engloba problemas que atingem a sociedade como alcoolismo, instabilidade financeira e loucura. No tema **cidade/população** encontram-se etnografia, folclore e ações da ABD-PI como subtemas identificados. O tema **personalidades da cultura local** abrange os documentários elaborados tendo como foco alguma personalidade cultural viva do estado do Piauí, tendo subdivido em brincantes, artesãos e aboiador. O tema **religião** engloba atividades religiosas. Enquanto o tema **patrimônio cultural** enfoca patrimônio cultural material e/ou imaterial. No quadro 6 são apresentados os dados relativos à sistematização dos materiais nas categorias explicitadas anteriormente.

Quadro 6: Sistematização do universo das produções da ABD-PI coletadas.

Nº	TÍTULO	CLASSIFICAÇÃO DA ABD-PI	ANO	tempo de duração	LOCAL DE FILMAGEM	TEMA/ RECORTE CULTURAL	SUB-TEMA
1	Dois Momentos	ficção	2007	11'23"	não informado	cotidiano	amor entre jovens
2	Entrelinhas	ficção	2007	8'57"	não informado	cotidiano	amor entre jovens
3	O Segredo do Grito	ficção	2007	11'03"	não informado	cotidiano	ajuda ao próximo
4	O Tempo	ficção	2007	13'55"	Teresina	cotidiano	rotina
5	Partida	ficção	2007	11'12"	povoado de São Domingos no município de Teresina	cotidiano	casamento
6	<b>A Volta</b>	<b>documentário</b>	<b>2007</b>	<b>06'08"</b>	<b>Cristino Castro - PI (Território da Serra das Confusões)</b>	<b>cotidiano; cidade/população</b>	<b>rotina; ação da ABD-PI oficinas/ educacional, social</b>
7	Dominga da Fulô	ficção	2007	05'48"	não informado	problema social	loucura
8	Um homem sem uma câmera	ficção	2007	17'26"	Teresina	problema social	problema financeiro
9	Se Beber não Dirija - oficina de cinema I	ficção	2007	03'52"	Cristino Castro - PI (Território da Serra das Confusões)	problema social	alcoolismo e direção
10	David Caldas (oficina de capacitação audiovisual teoria e prática em David Caldas - PI 07, 08 e 09 de março de 2008)	documentário	2008	14'15"	povoado de David Caldas no município de União	cidade/ população	características da população
11	Divinópolis (oficina de capacitação audiovisual teoria e prática em Divinópolis - PI 11, 12 e 13 de abril de 2008)	documentário	2008	15'52"	povoado de Divinópolis no município de União	cidade/ população	folclore
12	Novo Nilo (oficina de capacitação audiovisual teoria e prática em Divinópolis - PI 18, 19 e 20 de abril de 2008)	documentário	2008	14'47"	povoado de Novo Nilo no município de União	cidade/ população	características da população
13	Liberdade (oficina de capacitação audiovisual teoria e prática em Divinópolis - PI 25, 26 e 27 de abril de 2008)	documentário	2008	17'43"	povoado de Liberdade no município de União	cidade/ população	características da população
14	Colônia de Gurguéia	documentário	2007	10'15"	Colônia de Gurguéia	cidade/ população	características da população
15	Murici dos Portelas	documentário	não informado	7'46"	não informado	cidade/ população	características da população
16	Santa Luz Câmera e Ação Comunitária	documentário	2006	5'58"	território da Serra das Confusões - município de Santa Luz - PI	cidade/ população	ação da ABD-PI - oficinas / educacional, social
17	Cristino Castro	documentário	2007	13'11"	Cristino Castro - PI (Território da Serra das Confusões)	cidade/ população	ação da ABD-PI - oficinas / educacional, social
18	Caras do Brasil	documentário	2007	-	Cristino Castro - PI (Território da Serra das Confusões)	cidade/ população	características da população (fotografias)
19	Monte Castelo - o nosso bairro	documentário	2006	17'19"	bairro Monte Castelo no município de Teresina	personalidades da cultura local; cidade/população	apresentação dos atores culturais do bairro Monte Castelo
20	Mamulengo Fantochito	documentário	2006	56'04"	Teresina	personalidades da cultura local	atores culturais (brincante)
21	<b>Cascatinha</b>	<b>documentário</b>	<b>2007</b>	<b>8'33"</b>	<b>Teresina</b>	<b>problema social; personalidades da cultura local</b>	<b>atores culturais (brincante)</b>
22	<b>Mestre Din-</b>	<b>documentário</b>	<b>não informado</b>	<b>9'10"</b>	<b>bairro Monte Castelo no município de Teresina</b>	<b>personalidades da cultura local</b>	<b>atores culturais (artesão)</b>
23	O sonho de Manoel Messias (Revelando os Brasis ano IV)- realização IMA (Instituto Marlin Azul)	documentário	2011	15'54"	não informado	personalidades da cultura local	atores culturais (aboiador)
24	<b>Festejo do Divino Espírito Santo - Marmelada</b>	<b>documentário</b>	<b>não informado</b>	<b>40'24"</b>	<b>Marmelada no município de Gilbués</b>	<b>religião; cidade/população</b>	<b>Festa do Divino - catolicismo; características da população</b>
25	Paixão de Cristo - Bom Jesus - PI- um ato de fé, amor e devoção	documentário	2009	54'16"	não informado	religião	Paixão de Cristo - catolicismo
26	Paixão de Cristo - Bom Jesus do Gurguéia - PI (2010)	documentário	2010	26'32"	não informado	religião	Paixão de Cristo - catolicismo
27	<b>A Fábrica de Manteiga e Queijo"</b>	<b>documentário</b>	<b>2007</b>	<b>16'37"</b>	<b>cidade de Campinas do Piauí, ruínas da Fábrica de Manteiga</b>	<b>patrimônio cultural</b>	<b>material</b>
28	O cine Rex e nós	ficção/ documentário	2006	11'44"	Teresina	patrimônio cultural	material

Fonte: elaborado pela autora.

A partir do quadro 6, pode-se observar que o foco das produções audiovisuais da ABD-PI está voltado à abordagem de características das culturas piauienses. A produção de documentários e de vídeos de ficção – tais denominações foram dadas pela própria ABD-PI - está embasada em aspectos que compõem a cultura piauiense incluindo cenas do cotidiano, relatos sobre cidades e sua população, valorização/ registro audiovisual de personalidades locais ligadas à cultura como artesãos e brincantes e ações voltadas para a religião como a encenação da Paixão de Cristo e o Festejo do Divino Espírito Santo.

Para a análise dos documentários, foi composto um *corpus* de produções com diversidades em relação aos **temas/recorte cultural e subtemas, sujeitos/grupos participantes e ano de realização**. Tema/recorte cultural, subtema e sujeitos participantes foram considerados com o intuito de buscar compor uma amostra com distinções relativas às culturas/identidades piauienses presentes nas produções da ABD-PI. A síntese também foi observada para os identificarmos distinções de conteúdos das produções. A equipe técnica a princípio foi considerada um elemento importante de diversificação, mas percebeu-se depois que em sua maioria, a equipe se manteve praticamente igual em todas as produções audiovisuais.

A partir desses critérios foram escolhidas as seguintes produções para a análise:

- A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí;
- A Volta;
- Mestre Din;
- Cascatinha;
- Festejo do Divino Espírito Santo –Comunidade Marmelada Gilbués – Piauí.

A caracterização, bem como a análise, destas produções está exposta no capítulo 5.

#### **4.3.4 As Categorias para Descrição e Análise do Audiovisual**

A escolha por analisar os vídeos produzidos pela ABD-PI se deu em virtude do recurso audiovisual apresentar um registro “das ações temporais e dos acontecimentos reais-concretos, materiais” (LOIZOS, 2002, p. 137). Os vídeos são construções audiovisuais de uma realidade percebida a partir do olhar da equipe da ABD-PI, dentre outras dimensões intervenientes. O recorte dado por eles - que

poderia apresentar para alguma pesquisa um problema devido à percepção própria a partir do olhar de cada cineasta- aparece aqui como elemento importante de análise, uma vez que nos interessa pensar justamente o que nestas produções é enquadrado como relevante de ser visibilizado dentro das culturas/identidades piauienses.

Para investigar as construções relativas às identidades culturais piauienses nas produções audiovisuais da ABD-PI e compreender como se relacionam com a constituição da cidadania cultural comunicativa, foram criadas as categorias de observação e análise das produções:

a) **Sujeitos/ grupos sociais:** ao trabalhar a categoria em questão, tem-se como foco não apenas a descrição os sujeitos partícipes do vídeo, mas também, a caracterização dos grupos socioculturais a que pertencem.

b) **Espacialidades e objetos:** a categoria compreende os espaços que aparecem na produção audiovisual, bem como os objetos de toda natureza presentes nos espaços enquadrados nos vídeos.

c) **Contexto e relações de poder:** esta categoria procura relacionar onde, quando e como as identidades são contextualizadas, bem como as relações de poder entre os sujeitos/ grupos sociais inseridos no documentário.

d) **Culturas/ identidades:** nesta categoria são buscados os de traços culturais, práticas e significações identitários presentes na produção audiovisual (como aspectos relativos à cultura do trabalho, da religião, das relações de gênero, etc.).

Na descrição de cada uma das categorias foram levadas em consideração as dimensões visual e verbal (ROSE, 2002). Estas dimensões foram analisadas na maneira como participaram da constituição dessas categorias e participam da construção das culturas/identidades culturais ali presentes.

A **dimensão visual** incluiu a observação de todos os componentes visuais relativos às categorias analisadas e também aspectos relativos à linguagem audiovisual a partir do posicionamento da câmera (planos, altura e lado dos ângulos enquadrados), conforme pode ser visto no quadro 7:

Quadro 7: Enquadramento de câmera.

	PLANO ABERTO	a câmera está distante do objeto, de modo que ele ocupa uma parte pequena do cenário.
	PLANO MÉDIO	a câmera está a uma distância média do objeto, de modo que ele ocupa uma parte considerável do ambiente, mas ainda tem espaço à sua volta.
	PLANO CLOSE-UP	a câmera está bem próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta.
	PLANO AMERICANO	A figura humana é enquadrada do joelho para cima.
	PLANO DE CONJUNTO	com um ângulo visual aberto, a câmera revela uma parte significativa do cenário à sua frente. A figura humana ocupa um espaço relativamente maior na tela. É possível reconhecer os rostos das pessoas mais próximas à câmera.
	PLANO GERAL	com um ângulo visual bem aberto, a câmera revela o cenário à sua frente. A figura humana ocupa espaço muito reduzido na tela. Plano para exteriores ou interiores de grandes proporções.
	MEIO PRIMEIRO PLANO	A figura humana é enquadrada da cintura para cima.
	PRIMEIRO PLANO/ CLOSE	A figura humana é enquadrada do peito para cima.
	PRIMEIRÍSSIMO PLANO/ BIG-CLOSE	A figura humana é enquadrada dos ombros para cima.
	PLANO DETALHE	A câmera enquadra uma parte do rosto ou do corpo (um olho, uma mão, um pé, etc.). Também usado para objetos pequenos, como uma caneta sobre a mesa, um copo, uma caixa de fósforos, etc.
altura do ângulo	ÂNGULO NORMAL	quando ela está no nível dos olhos da pessoa que está sendo filmada.
	CÂMERA ALTA / "PLONGÉE"	quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo.
	CÂMERA BAIXA/ 'CONTRA-PLONGÉE'	quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima.
lado do ângulo	FRONTAL	a câmera está em linha reta com o nariz da pessoa filmada.
	3/4	a câmera forma um ângulo de aproximadamente 45 graus com o nariz da pessoa filmada.
	PERFIL	a câmera forma um ângulo de aproximadamente 90 graus com o nariz da pessoa filmada.
	DE NUCA	a câmera está em linha reta com a nuca da pessoa filmada.

Fonte: adaptado de Primeirofilme (2014).

Na **dimensão verbal** foram considerados não apenas o conteúdo da fala, mas também o áudio inserido na gravação. As **sonoridades** (música, som ambiente, fala) compõe o cenário como um todo e também constroem significações. De acordo com Bauer (2002) “os sons são condicionados por seus contextos sociais e por isso são marcados por eles. Neste sentido, podemos considerar os sons como um meio de representação” (p. 367). A coleta dos dados dos documentários foi feita assistindo repetidamente cada vídeo focando objetivos distintos em cada visualização. Primeiramente houve uma visualização contínua sem interrupções de todo o documentário, em seguida iniciou-se a visualização para coleta de imagens, seguindo depois foram feitas em média duas visualizações focadas para cada aspecto a ser coletado e/ou analisado (informações sobre o vídeo, ficha técnica, sequência resumida de imagens, descrição geral do vídeo, sujeitos/ grupos sociais, espacialidades e objetos, contexto e relações de poder, culturas/ identidades) A coleta das falas foi feita à medida que eram necessárias no momento das

visualizações de cada aspecto analisado. Por último foi feita uma visualização sem interrupções para controle do material coletado.

#### **4.3.5 Entrevistas**

Dentro do contexto pesquisado, entrevistas foram realizadas no intuito de analisar aspectos da problemática a partir da visão de sujeitos envolvidos nas produções investigadas. Assim foram abordados alguns sujeitos participantes da equipe de produção da ABD-PI e do produto (no caso dos documentários). Foram elaborados roteiros de entrevistas estruturadas específicos para cada unidade abordada (vide apêndice B e C).

A execução das entrevistas se deu de maneira distinta; para dos integrantes da ABD-PI, os roteiros de entrevistas foram enviados via e-mail para os mesmos, que responderam as questões e o devolveram; as dúvidas foram sanadas ao vivo e/ou por telefone. As entrevistas com os sujeitos participantes dos produtos foram realizadas presencialmente, gravadas e transcritas. Ao todo foram entrevistados quatro integrantes atuantes da ABD-PI e dois sujeitos protagonistas participantes dos produtos, ligados à área artística de documentários distintos.

## **5 AS IDENTIDADES CULTURAIS PIAUIENSES NOS DOCUMENTÁRIOS DA ABD-PI**

O presente capítulo é dedicado à análise das construções das identidades culturais piauienses realizadas nas produções da ABD-PI. Inicialmente são descritos e analisados os documentários selecionados para a pesquisa, depois se apresenta a análise dos dados obtidos a partir das entrevistas com os produtores e participantes das produções. Finalmente, é realizada uma análise geral que procura sintetizar e interpretar os dados coletados.

### **5.1 ANALISANDO OS DOCUMENTÁRIOS**

A análise dos documentários é iniciada com informações sobre o vídeo estudado seguido da ficha técnica apresentada no documentário (segundo a sequência de apresentação). Depois, objetivando auxiliar na compreensão visual da produção analisada, é apresentada uma sequência resumida de imagens do documentário seguida da descrição geral do mesmo. Na sequência são apresentadas as análises sobre a construção das culturas/ identidades piauienses nos documentários, a partir das seguintes dimensões: sujeitos/ grupos sociais; espacialidades e objetos; contexto e relações de poder e; culturas/ identidades.

#### **5.1.1 Vídeo 1: “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”**

##### **5.1.1.1 Informações sobre o Vídeo**

Filmado em 2007 na cidade de Campinas do Piauí, o documentário “A fábrica de manteiga e queijo”, de aproximadamente dezesseis minutos e meio, foi elaborado a partir de solicitação do IPHAN - PI como parte integrante do processo de tombamento da antiga construção da primeira fábrica de laticínios do norte e nordeste brasileiro, conforme informa o próprio documentário. O vídeo é embasado em material bibliográfico e em relatos de dois ex-funcionários e um terceiro sujeito, que aparecem como protagonistas do vídeo em questão.

## 5.1.1.2 Ficha Técnica (na ordem de aparição)

- Um filme de: Max William; Ricardo Augusto; Roberto Sabóia.
- Roteiro, edição e finalização: Max William; Ricardo Augusto; Roberto Sabóia.
- Edição de som: Bambam.
- Colaboração na edição: Marta Raquel da Silva Alves; Diva Maria Freire Figueiredo.
- Câmera: Roberto Sabóia.
- Imagens complementares: João Cambraia.
- Assistente de câmera: José Silvestre de Brito Mesquita.
- Fotografia: Roberto Sabóia.
- Valsas Piauienses de Possidônio Queiroz; pesquisa e arranjos de Emmanuel Coelho Maciel (resgate à cultura musical piauiense).
- Música “Zé Mané” de Maria da Inglaterra e valsa “Ana Luíza” de Sílvio Mendes com arranjos no violão de Zé Piau.
- Pesquisa de trilhas: Andréa Costa.
- Pesquisa histórica: Ricardo Augusto Pereira.
- Acervos pesquisados: Arquivo Público do Piauí – Casa Anísio Brito; Núcleo de Pesquisa, estudo e memória do Piauí (UFPI).
- Fotos antigas da Fábrica de Laticínios: Museu Ozildo Albano, Picos – PI.
- Fotos antigas da cidade de Floriano: Museu do Espaço Cultural Maria Bonita, Floriano –PI.
- Excertos ao longo do filme:  
 SAMPAIO, Antônio José de. DESCRIÇÃO GERAL DO ESTADO DO PIAUÍ. Volume 1. TRADUÇÃO DE MARIA CACILDA RIBEIRO GONÇALVES. Teresina, Imprensa Oficial, [1952].  
 SAMPAIO, Antônio José de. INJUSTA RESCISÃO DO CONTRACTO DE ARRENDAMENTO CELEBRADO NO CONTENCIOSO DO THESOURO NACIONAL A 26 DE ABRIL DE 1889 ENTRE O GOVERNO GERAL E O DR. ANTÔNIO JOSÉ DE SAMPAIO REFERENTE O MESMO CONTRACTO ÀS FAZENDAS NACIONAES SITAS NO ESTADO DO PIAUHY. AO EXM.SR. MARECHAL FLORIANO PEIXOTO PRESIDENTE DA REPÚBLICA. RIO DE JANEIRO, TYPOGRAPHIA DO APOSTOLO, 1982.

PETIÇÃO DIRIGIDA AOS ILLUSTRES MEMBROS DO CONGRESSO NACIONAL PELO DR. ANTÔNIO JOSÉ DE SAMPAIO – arrendatário nas Fazendas Nacionaes no Estado do Piauí. Rio de Janeiro, Casa Mont'Alverne, 1899.

Nota rabiscada por Possidônio de Queiroz em 16 de junho de 1972, a pedido da Senhora Dona Julia de Carvalho Nunes. In.: Publicação de Arte, Entretenimento e Turismo. O Estado do Piauí, nº 02.

ROCHA, Odeth Vieira da. MARANDUBA. Memória do Nordeste contada de viva voz. De mãe para filho, de avó para neto. Para que não se percam nossos começos e tropeços. 2ª edição. Rio de Janeiro, Editora Sindical, 1994.

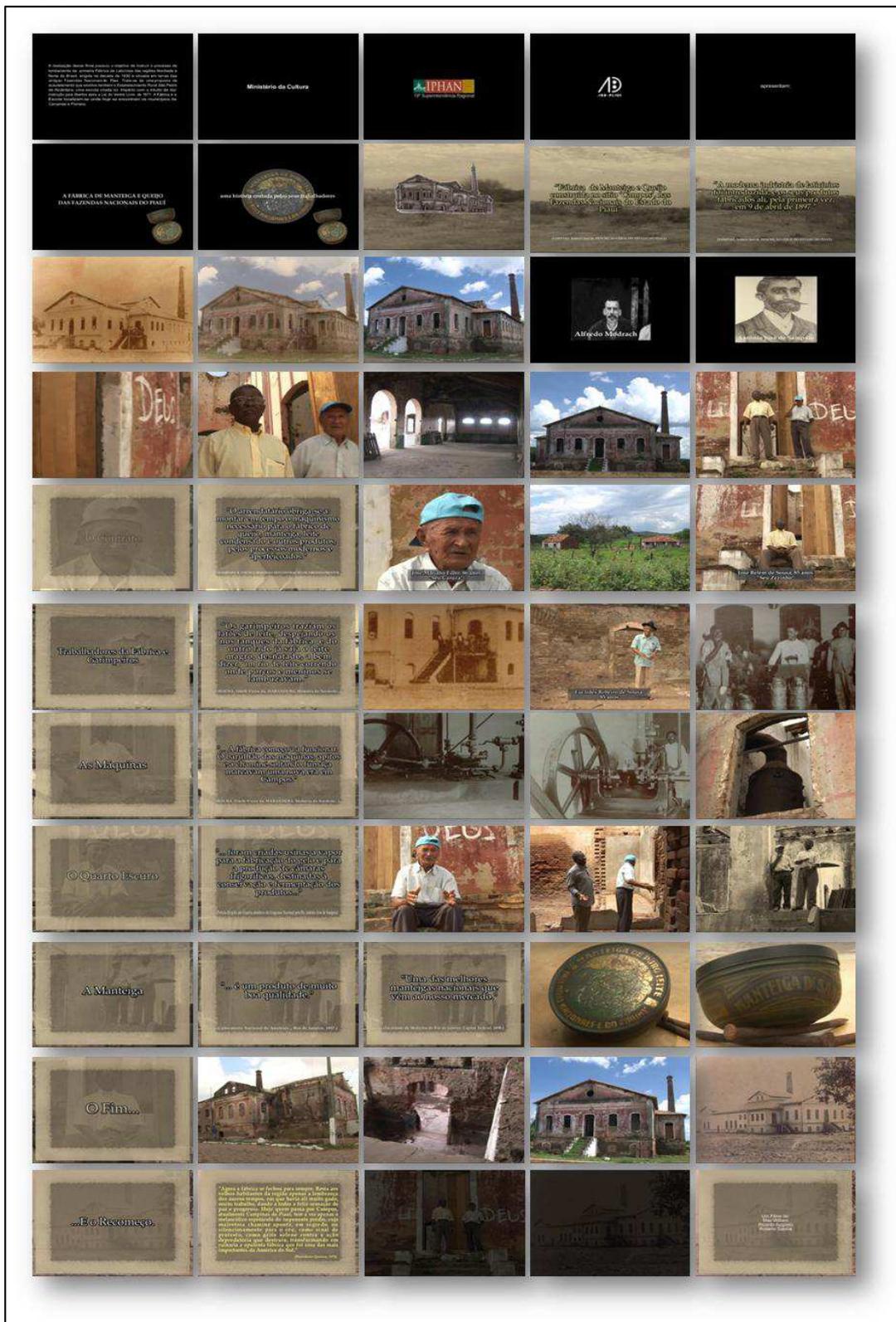
- Agradecimentos: ao povo da cidade de Campinas do Piauí; Benedito Rubens (Binha); Carlos Rubem (Bill); Daniel Oliveira; Fred Maia; Ivana Cavalcante; Joca Oeiras; Marlene Moraes; Naira Lopes Moura; Roberto John.
- Presidente da República: Luiz Inácio Lula da Silva.
- Ministro da Cultura: Gilberto Gil.
- Presidente do Iphan: Luiz Fernando de Almeida.
- Chefe do Departamento de Patrimônio Material: Dalmo Vieira Filho.
- Superintendente da 19ª SR do Iphan: Diva Maria Freire Figueiredo.
- Chefe da Divisão Técnica: Claudiana Cruz dos Anjos.
- Chefe da Divisão Administrativa: Delite Nepomuceno da Fonseca.
- Equipe da Divisão Técnica: Andréa Virginia Freire Costa; Jóina Freitas Borges; Murilo Cunha Ferreira; Ricardo Augusto Pereira.
- Equipe da Divisão Administrativa: Iran Martins de Moura; Lídia Rangel Pessoa e Silva; Vivian Ramos de Moura Maggi.
- Apoio Administrativo: Clayton Mário Viveiros Oliveira; Maria dos Remédios Sousa.
- Realização: Núcleo Produção Digital fotógrafo José Medeiros; Ponto de Cultura ABD/ Antares; Cultura Viva; ABD-Piauí; IPHAN; Ministério da Cultura.
- Apoio: Piauí Governo de todos<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Governo do Estado do Piauí.

## 5.1.1.3 Sequência Resumida de Imagens

Figura 2: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

#### 5.1.1.4 Descrição Geral do Vídeo

A produção é estruturada em blocos, onde há uma introdução e sete blocos denominados: “O Contrato”; “Trabalhadores da Fábrica e Garimpeiros”; “As Máquinas”; “O Quarto Escuro”; “A Manteiga”; “O Fim...” e “...E o Recomeço”.

O documentário inicia em uma tela preta, seguindo de um texto com letras brancas que explica o objetivo da realização do mesmo,

a realização desse filme possuiu o objetivo de instruir o processo de tombamento da primeira Fábrica de Laticínios das regiões Nordeste e Norte do Brasil, erigida na década de 1890 e situada em terras das antigas Fazendas Nacionais do Piauí. Trata-se de uma proposta de acautelamento que envolve também o Estabelecimento Rural São Pedro de Alcântara, uma escola criada no Império com o intuito de dar instrução para libertos após a Lei do Ventre Livre, de 1871. A Fábrica e a Escola localizam-se onde hoje se encontram os municípios de Campinas e Floriano (vídeo).

Após aproximadamente trinta segundos, o texto esmaece e aparecem, um por vez, o nome do Ministério da Cultura, do IPHAN e ABD-PI que apresentam o documentário intitulado “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí uma história contada pelos seus trabalhadores”. Em seguida, a câmera em *travelling* mostra as paisagens em sépia e sobrepondo-se aparece a imagem desenhada, também em sépia, da fachada da fábrica em questão, ao som da Valsa nº 09<sup>67</sup>. A imagem da fachada da fábrica desaparece e aparecem, em sequência, duas citações informativas sobre a fábrica, que dizem da sua localização na época da fábrica e quando ela começou a produzir: “Fábrica de Manteiga e Queijo construída no sítio ‘Campos’, nas Fazendas Nacionais do Estado do Piauí” (SAMPAIO *in* vídeo) e “A moderna indústria de laticínios foi introduzida, e os seus produtos fabricados ali, pela primeira vez, em 9 de abril de 1897” (SAMPAIO *in* vídeo) (figura 3).

---

<sup>67</sup> Valsa composta por músico piauiense, maiores detalhes na sequência da análise.

Figura 3: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

Esta imagem desaparece e surge uma fotografia antiga da fábrica; agora além do som da valsa, ouve-se também um som grave que imita o apito das chaminés, característico de fábricas antigas. Mais uma foto antiga da fábrica aparece e inicia-se uma narração em voz over sobre a fábrica. A câmera dá um zoom *in* suave e, em seguida, a foto da fábrica se transforma nas ruínas da fábrica (na época da filmagem do documentário). À medida que a história sobre o início da fábrica vai sendo narrada, fotos correlatas vão surgindo na tela. Na sequência, aparecem dois ex-funcionários na porta da ruína na fábrica, a voz over inicial é de um deles, Seu Zezinho (figuras 4 e 5).

Figura 4: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

Figura 5: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

Seu Zezinho continua a narração breve da história da fábrica de manteiga e conclui esse bloco introdutório dizendo que é um prazer estar naquele momento ali e termina falando que é uma grande alegria estar ali “vendo os amigos de muitos anos” (ZEZINHO, vídeo) ao se referir ao Seu Cazuzza (outro ex-funcionário da fábrica) que se encontra ao seu lado, e é anunciado o primeiro bloco denominado “O Contrato”.

O bloco “O Contrato” inicia com uma citação sobre como funcionava o contrato: “O arrendatário obriga-se a: montar em tempo o maquinismo necessário para o fabrico de queijo, manteiga, leite condensado e outros produtos, pelos processos modernos e aperfeiçoamentos” (SAMPAIO *in* vídeo). Em seguida Seu Cazuzza, um dos funcionários que narra o início do bloco, explica com mais detalhes:

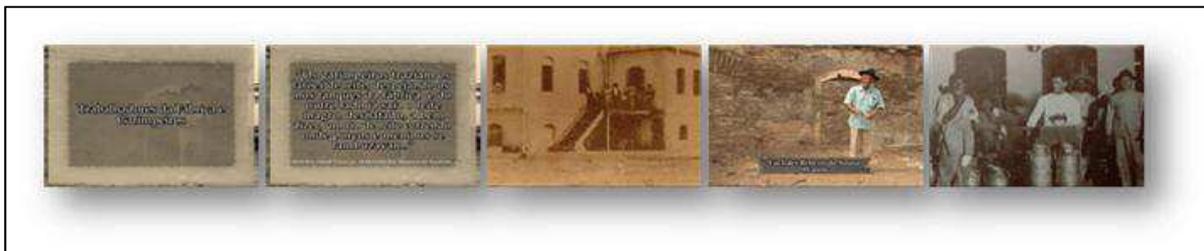
Porque era o contrato que tinha com o governo, governo federal pro governo do estado. O governo do estado arrendou em condições de a fábrica funcionar nem que fosse um dia, mas tinha que funcionar com leite, era uma obrigação. Mas o funcionamento dela, do jeito que vinha esses fazendeiros tudo de fora pra vender o leite aí, não compensava, só dava prejuízo (SEU CAZUZA, vídeo).

Seu Zezinho, o outro funcionário da fábrica que fez a narração inicial do documentário, também participa desse bloco. À medida que ele fala, algumas imagens de locais vão surgindo. O bloco encerra e inicia o segundo bloco.

O segundo bloco, denominado “Trabalhadores da Fábrica e Garimpeiros”, abre com uma citação explicando o que os garimpeiros faziam: “Os garimpeiros traziam os latões de leite, despejando-os nos tanques da fábrica e do outro lado já saía o leite magro, desnatado, a bem dizer, um rio de leite correndo por onde porcos e meninos se lambuzavam” (ROCHA *in* vídeo). Nesse bloco surge mais um

personagem, Sr. Euclides, garimpeiro da época; ele explica que garimpeiro era o termo usado para quem trazia leite para a fábrica (figura 6).

Figura 6: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

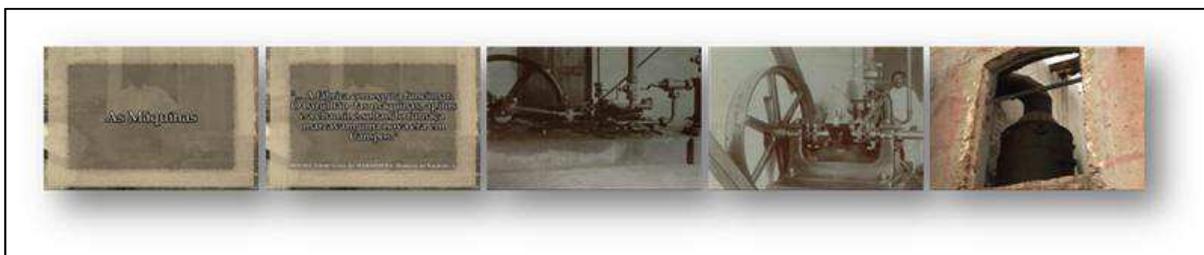
Seu Cazuzza também participa desse bloco explicando que os funcionários da fábrica eram, em sua maioria, da região. Seu Zezinho também participa, contando aspectos sobre a história dos trabalhadores da fábrica. Ele fala que de fora existia o engenheiro responsável, e que trabalhou na fábrica desde 1935 até o fechamento, por volta de 1944.

trabalhei aqui... 1935 até quando ela parou em 44 por aí afora substituindo meu avô, e ele, colocaram ele como foguista, primeiro foguista dessa fábrica chamava-se José Benedito da Silva e... ele não serviu mais para trabalhar na caldeira ele ficou velho, começou nas fundação mais o engenheiro que fundou a fábrica, aí eu fiquei, quando precisava eu tava trabalhando, botando fogo pros motores funcionar (SEU ZEZINHO, vídeo).

Ele fala também da rotina de seu trabalho e explica que almoçava e jantava próximo à caldeira, provavelmente para não deixar o fogo reduzir para não parar os motores da fábrica.

O terceiro bloco “As Máquinas” inicia com uma citação, “... fábrica começou a funcionar. O barulhão das máquinas, apitos e a chaminé soltando fumaça marcavam uma nova era em Campos” (ROCHA *in* vídeo), seguida de imagens da região atualmente, em sépia, e fotografias antigas de trabalhadores, da fábrica e da região. Traz Seu Zezinho e Seu Cazuzza contando sobre as máquinas da fábrica, dentre elas a caldeira e o motor a vapor, “a máquina importante que tinha mesmo era só o motor a vapor né, ainda hoje tem a caldeira aí, que rodava a transmissão para todos... todas as máquinas” (SEU CAZUZA, vídeo) (figura 7).

Figura 7: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

O quarto bloco chamado “O Quarto Escuro”, denominação para a câmara frigorífica da fábrica, também começa com uma citação “...foram criadas usinas a vapor para a fabricação do gelo e para a produção de câmaras frigoríficas, destinadas à conservação e fermentação dos produtos” (SAMPAIO *in* vídeo). Nesse bloco os dois funcionários contam a utilidade do quarto escuro, “o quarto escuro a finalidade dele, quando desnatava o leite, aquele creme os tambores, levava lá pro ... porque tudo era no gelo” (SEU CAZUZA, vídeo) (figura 8).

Figura 8: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

Existia, no entanto, de acordo com os ex-funcionários da fábrica, outra utilização para o quarto escuro “já no meu tempo, teve uns certos administradores que andou prendendo gente aqui no quarto escuro. Prenderam dois aí, eu sei o nome dos dois que foram presos e o administrador que prendeu” (SEU ZEZINHO, vídeo); e assim, com tal depoimento, é encerrado o bloco quatro.

O bloco seguinte fala sobre o produto da fábrica, “A Manteiga”. O bloco inicia com citações sobre a boa qualidade da manteiga produzida na fábrica: “...é um produto de muito boa qualidade” (LABORATÓRIO NACIONAL DE ANALYSES...,

RIO DE JANEIRO, 1897 *in* vídeo); “uma das melhores manteigas nacionais que vêm ao nosso mercado” (FACULDADE DE MEDICINA DO RIO DE JANEIRO, CAPITAL FEDERAL, 1898 *in* vídeo). As citações demonstram o reconhecimento da boa qualidade produzida na fábrica naquela época, dando credibilidade à mesma. Os ex-funcionários explicam parte da fabricação e opinam sobre o produto, de acordo com Seu Cazuzza (vídeo) “produto muito bom, bom bom como o Piauí nunca deu uma manteiga tão maravilhosa como essa daqui” e faz menção ao nome da manteiga “nas latas deve ter o nome ainda, manteiga doutor Sampaio”. Seu Zezinho explica que até as latas eram produzidas na própria fábrica; Seu Cazuzza explica que ele era quem fechava as latas, só ele sabia fechar, e num momento de desabafo ele diz “eu era o burro da carga, tudo era comigo” (SEU CAZUZA, vídeo). E Seu Zezinho (vídeo) explica que a manteiga ia tanto para Petrolina (PE) quanto para Floriano (PI), que era chamada Porto de Colônia naquela época (figura 9).

Figura 9: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

O penúltimo bloco, intitulado “o Fim...”, aborda a ausência da preservação da estrutura de uma fábrica de tamanha importância para a história do Piauí, com o relato de Seu Zezinho sobre a preservação da fábrica:

[...] quanto à preservação, você tá vendo aí... não teve preservação. [...] até 1954 ela tava perfeita<sup>68</sup>, com tudo aí dentro, não faltava nada, nenhuma porta, nenhuma janela, nem essas duas escadas não faltava, [...] tava tudo beleza. Pra mim é muito importante, e para o povo que trabalharam aqui ainda tem, ainda muito descendente dos que trabalharam nela [...]. O prestígio dessa fábrica para o país, como foi a primeira do Nordeste, a beleza dessa fábrica é uma coisa linda (SEU ZEZINHO, vídeo).

<sup>68</sup>As palavras não foram corrigidas nas citações para não deturpar suas características, nesse caso a palavra perfeita faz alusão à ‘perfeita’, intacta.

À medida que ele vai falando, a câmera vai mostrando as ruínas da fábrica e encerra o bloco com uma foto antiga da mesma (figura 10).

Figura 10: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

O último bloco “...E o Recomeço” trata da opinião dos ex-funcionários à respeito do tombamento da fábrica e quais consequências isso acarretará. Em voz over, Seu Zezinho diz, enquanto imagens das ruínas da fábrica são mostradas:

eu acho que o tombamento da fábrica de laticínios de Campinas deve trazer algum benefício para a cidade e pras pessoas, aquelas cidades mais próximas também que pode aparece uma melhoria pra... praquele setor. Que aí outros prédio da época de Campinas, que era Fazenda Nacional, ali Oeiras, os prédios público que tem ali, já foram tombado e tá uma beleza (SEU ZEZINHO, vídeo).

Seu Cazuzza também fala sobre a preservação da fábrica: “Eu acho que essa fábrica deveria ser tombada. É histórico, deveria ser um museu”. Uma música instrumental ao violão inicia e uma citação de Poseidônio Queiroz de 1972 desliza para cima:

Agora a fábrica se fechou para sempre. Resta aos velhos habitantes da região apenas a lembrança dos áureos tempos, em que havia ali muito gado, muito trabalho, dando a todos a feliz sensação de paz e progresso. Hoje quem passa por Campos, atualmente Campinas do Piauí, tem a ver apenas o melancólico espetáculo do imponente prédio, cuja majestosa chaminé aponta, em segredo, ou silenciosamente para o céu, como sinal de protesto, como grito solene contra a ação depredatória que destruiu, transformando em ruína a opulenta fábrica que foi uma das mais importantes da América do Sul (QUEIROZ in Vídeo).

Após a citação aparecem Seu Cazuzza e Seu Zezinho na escadaria da fábrica, em ângulo frontal *contra plongée* onde o mesmo diz: “dos que trabalharam aqui só tem

nós dois, os outros já... já levaram” (Seu Zezinho, vídeo), em seguida a imagem congela, escurece, aparece em sépia uma antiga foto da fábrica que vira pano de fundo para os créditos (figura 11).

Figura 11: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

#### 5.1.1.5 Culturas/ identidades Piauienses no Documentário

##### a) Sujeitos/ grupos sociais

No documentário em questão, os sujeitos que participam dois ex-funcionários da fábrica, protagonistas do documentário, são respectivamente: Sr. José Mariano Filho, de 86 anos e Sr. José Belém de Sousa, de 85 anos, trabalhadores e um ex-garimpeiro da mesma, o Sr. Euclides Ribeiro de Sousa de 85 anos. Eles narram aspectos da história da fábrica bem como de práticas de trabalho e especificidades vividas na época em que trabalhavam.

Iniciando pelo primeiro sujeito a aparecer no vídeo, o Sr. José Mariano Filho, 86 anos, conhecido como “Seu Cazuzza”, aparece pela primeira vez logo no início do documentário numa tomada em que a câmera começa na lateral de uma parede externa da fábrica e se move para a esquerda, em ângulo contra *plongée*, chegando a uma porta entreaberta em que se encontram “seu Cazuzza” e mais para esquerda à frente “Seu Zezinho”, ambos enquadrados inicialmente em meio plano e em seguida primeiro plano, de baixo para cima (figura 12).

Figura 12: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

Veste uma calça social cinza, cinto preto, camisa social de manga curta azul clara, chinelo de borracha e um boné azul. Além da referência à questão de que foi trabalhador da fábrica, sua aparência e vestimenta simples também expressam sua condição de classe popular. Sua postura, na maior parte de suas aparições no documentário, é de humildade e denota timidez, mas sua fala é firme e algumas vezes emocionada, demonstrando orgulho de ter feito parte da história da Fábrica de Manteiga e Queijo. Com rosto marcado por linhas fortes de expressão oriundas da idade, Seu Cazuzza inicia sua fala com voz firme e sotaque piauiense marcado, em um tom de timidez, mas com conhecimento do que está narrando. A boa pronúncia e um vocabulário adequado dão à narração credibilidade e bom entendimento, com concordância verbal correta e sem erros de português em sua fala. A gestualidade enfatiza as palavras ditas, mesmo demonstrando acanhamento e humildade em sua postura corporal, com ombros sempre arqueados para frente (figura 13).

Figura 13: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

O segundo sujeito a aparecer no vídeo é o Seu José Belém de Sousa, de 85 anos. De estatura mediana, negro, é o sujeito que faz a maior parte da voz *over* narrativa do documentário e o que mais aparece visualmente. Vestindo óculos de grau, calça social marrom, cinto preto, camisa social de manga curta amarela clara, bem engomada, sapato social um pouco gasto, relógio de metal prateado no braço esquerdo e chaveiro com várias chaves preso ao passa-cinto “Seu Zezinho”, como é conhecido, apresenta uma postura que demonstra mais segurança e firmeza ao longo de suas aparições no vídeo, com gestos amplos ao falar. Sua narração apresenta uma voz firme e forte, sotaque intenso piauiense, com alguns erros de português mas nada que comprometa a qualidade das informações (figura 14).

Figura 14 : Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

Ex-funcionário da Fábrica de Laticínios ingressou em 1935 e trabalhou até o fechamento da mesma em aproximadamente 1994, foi trabalhar na fábrica substituindo o avô, que foi o primeiro foguista<sup>69</sup> da fábrica.

O terceiro sujeito, Sr. Euclides Ribeiro de Sousa, de 85 anos, inicia sua única aparição, de aproximadamente quarenta e cinco segundos, falando sobre os garimpeiros<sup>70</sup>. De acordo com o próprio Sr. Euclides “o garimpeiro era aquele que trabalhava com o gado de leite quando a fábrica trabalhava”. Traja camisa social de manga curta azul, por fora da calça, calça social bege, bem engomada, chinelo de couro, chapéu preto de aba. A câmera inicia filmando-o em plano médio, em angulação normal, e vai se aproximando com *zoom in* até chegar a meio plano. Com o rosto marcado pelo tempo, mulato, Sr. Euclides narra sobre os garimpeiros com

<sup>69</sup> Foguista é “aquele que cuida das fornalhas nas máquinas a vapor” (HOUAISS, 2009, p. 910).

<sup>70</sup> Garimpeiros, de acordo com o documentário, eram os trabalhadores que forneciam de leite para a fábrica.

sotaque acentuado, linguagem simples e gestos mais contidos que os de Seu Zezinho. Garimpeiro, sua função era trazer o leite para a fábrica (figura 15).

Figura 15: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

Embora bem trajados, percebe-se a simplicidade de todos eles, apresentando um respeito com relação à filmagem, mas também expondo a condição popular. Suas falas, olhares e gestos denotam um orgulho pelo trabalho realizado bem como ar nostálgico e tristeza em ver um local que foi tão importante em suas vidas e para a região em ruínas.

Os sujeitos do documentário aparecem nas ruínas da fábrica e em seu entorno, narrando os fatos vividos pelos mesmos na época em que eram funcionários da fábrica ou trabalhavam para ela - provavelmente a partir de perguntas dos produtores do vídeo antes do início da filmagem, mas que não ficam explícitas na produção audiovisual.

#### b) Espacialidades e objetos

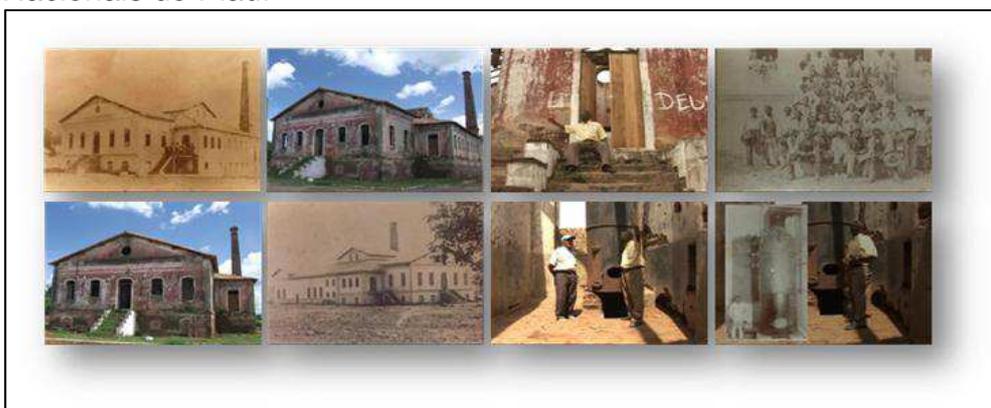
A maior parte do documentário se dá a partir das imagens de Seu Cazuza e de Seu Zezinho nas ruínas da fábrica onde fazem a narração de histórias da mesma, com predominância para Seu Zezinho. Há, ao longo do filme, o intercalar entre a imagem das ruínas com fotos antigas, trechos de textos e imagens externas da cidade de Floriano e de paisagens da região.

Possivelmente em virtude do objetivo do documentário, contribuir no processo de tombamento da Fábrica de Manteiga e Queijo, a filmagem é feita em quase toda sua totalidade *in loco* nas ruínas. A explicação dos sujeitos e algumas fotos antigas trazem o passado para o presente, fazendo com que o espectador passeie pela

fábrica e vislumbre elementos do contexto e a importância da mesma não apenas para a região, mas também para o país, como parte da preservação histórica do mesmo.

A utilização de sobreposições de fotos antigas com as ruínas do presente traz a percepção de como era a fábrica para o espectador no contraste com o que é hoje, como pode ser observado na figura 16.

Figura 16: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

Também chamam atenção no vídeo alguns objetos, como o carro de boi e a lata da manteiga produzida na fábrica.

O carro de boi era o meio de transporte da época, usado para transportar as peças do maquinário da fábrica, na sua construção. Embora o mesmo só apareça no vídeo através de uma rápida imagem em sépia (que não dá para distinguir se é uma foto da época ou a ilustração do transporte), há uma fala de Seu Zezinho em que ele descreve como foram trazidas as peças das máquinas,

[...] a caldeira veio num carro com as rodas de ferro, essas rodas tão aqui perto, há uns vinte anos ou mais eu vi elas [...], o eixo delas era de ferro também, como aquelas rodas motriz de trator, roda grande. E as outras vieram nos carros de boi, eles iam por aqui por dentro, [...] morreu muito boi arrebatado de botar força, [...] (SEU ZEZINHO, vídeo).

A embalagem da manteiga também era bem característica da época. Em um formato de meia bola, era de metal e já possuía um *layout* bem trabalhado. Pelas imagens do vídeo, pode-se perceber a imponência da embalagem a partir de

detalhes em dourado e amarelo. No entanto, não dá para supor as demais cores (talvez ao vivo seja possível, pelo vídeo a impressão que se tem é que também compõem a lata as cores verde e vinho) (figura 17).

Figura 17: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

### c) Contexto e relações de poder

Aspectos de contextualização estão presentes no documentário desde a sua abertura, no momento em que o vídeo inicia com a tela preta e um texto em branco informa previamente o motivo de sua existência, conforme citado anteriormente, que era participar como prova no processo de tombamento das ruínas Fábrica de Manteiga.

O tombamento da fábrica é um aspecto importante do contexto do vídeo, e tal ação implica diretamente na elaboração do mesmo. A utilização de sujeitos que tiveram contato direto com a fábrica para contar a história da mesma dá legitimidade e riqueza de detalhes, bem como registra midiaticamente aspectos da história de vida profissional de dois ex-funcionários da fábrica.

Aspectos das relações de poder entre os ex-funcionários e o proprietário da fábrica se exprimem durante a produção audiovisual. Ao falar sobre o engenheiro Antônio José de Sampaio, Seu Zezinho respeitosamente o chama de ‘Doutor’, “Quem construiu o prédio foi Alfredo Modrach, com a direção do engenheiro Dr. Sampaio, Antônio José de Sampaio” (SEU ZEZINHO, vídeo). O ‘Dr.’ nesse caso, exprime o respeito pelo engenheiro no sentido do mesmo estar hierarquicamente acima dele e, o grau de instrução - um engenheiro na percepção de um homem

simples passa a ser um 'Doutor'. O título de 'Dr.' aparece, inclusive, no nome da manteiga – “Manteiga Dr. Sampaio” – conforme registrado na embalagem da mesma. Nessa relação de poder também aparecem pontos como, pela percepção do funcionário Seu Cazuzza, uma exploração durante sua jornada de trabalho quando, ao contar que era o único que sabia manusear a máquina de fechar as latas de manteiga, o mesmo diz “[...] eu era o burro da carga, tudo era comigo, ele mandava eu fazer as coisas” (SEU CAZUZA, vídeo). Também, no momento em que Seu Cazuzza e Seu Zezinho contam sobre o quarto escuro (a câmara frigorífica); Seu Cazuzza afirma que a utilização do quarto escuro como prisão foi após a desativação da fábrica “tinha medo de quarto escuro foi depois que acabou esse negócio de fábrica de manteiga, não era prisão de ninguém” (SEU CAZUZA, vídeo). Já Seu Zezinho diz que o quarto escuro (a câmara frigorífica) na época em que ele trabalhava na fábrica duas pessoas foram presas lá, “agora já do meu tempo teve uns certos administradores aqui que andou prendendo gente aqui no quarto escuro, prenderam dois aí, eu sei o nome dos dois que foram presos e o administrador que prendeu” (SEU ZEZINHO, vídeo). Isso pode indicar ações punitivas dentro da fábrica para com seus funcionários, no entanto não se pode afirmar isso em virtude de falta de maiores informações sobre o fato (como, por exemplo, quem foram presos e possíveis motivos) ao longo do documentário.

Entre os ex-funcionários entre si, há uma demonstração de amizade e também de respeito profissional, que pode ser observada nas falas de Seu Zezinho: “Pra mim é grande alegria de hoje tá aqui, vendo os amigos de muitos anos. Pra mim é um prazer maior que eu tenho na minha vida” (SEU ZEZINHO, vídeo).

#### d) Culturas/ identidades

Aspectos da cultura piauiense estão presentes logo de início, com a Valsa nº9 do músico piauiense Possidônio Nunes de Queiroz. Músico da cidade de Oeiras (PI), Possidônio aprendeu música sozinho e compôs algumas valsas com características próprias, e a utilização da mesma no documentário demonstra a valorização cultural da música piauiense por parte dos produtores do documentário.

A finalidade do documentário também demonstra uma preocupação com a preservação de um elemento do patrimônio cultural material do estado. Também é possível inferir a preocupação dos próprios ex-funcionários com a manutenção da

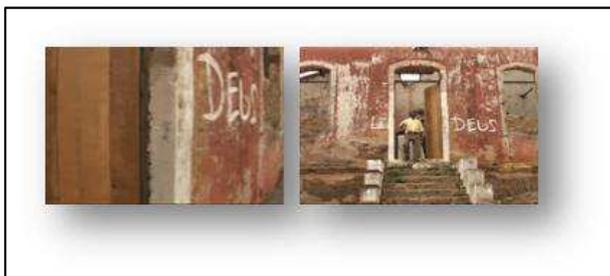
cultural local e nacional ao expressarem a importância da restauração e preservação da fábrica. Ao falar que deveria ser tombada e virar um museu, Seu Cazuzza demonstra uma preocupação em manter viva a história, e com isso traços da identidade cultural local. Traços dessa identidade local construídos a partir não apenas dos habitantes do lugar, mas também com elementos de outras culturas que foram trazidas pelos funcionários de fora da região como, por exemplo, o mecânico que montou as máquinas da fábrica, João Monte Santos, que de acordo com Seu Cazuzza era italiano.

Há também aspectos culturais relativos à mudança trazida nas características do mercado de trabalho local com a chegada de uma fábrica. A importância, o orgulho de se trabalhar em uma fábrica. Sua construção, as inovações tecnológicas - como a chegada do motor a vapor (cujas peças foram trazidas em carros de boi), a construção de uma câmara frigorífica - que vieram com a mesma, fazem parte da cultura e transformaram a região. Isso pode ser percebido a partir das falas dos ex-funcionários, como no momento em que Seu Cazuzza afirma que apenas ele sabia manusear a máquina que lacrava as latas de manteiga, “na hora de fechar a lata era eu quem ia fechar... ninguém sabia” (SEU CAZUZZA, vídeo).

A disponibilidade dos sujeitos partícipes do vídeo, ao aceitarem contribuir com o documentário, demonstra uma ação de cidadania no momento em que os mesmos estão auxiliando no registro histórico de aspectos dessa identidade cultural local. A memória dos ex-funcionários em questão como fonte para o documentário demonstra a valorização da história oral e permite aos próprios sujeitos contar aspectos da sua história, registrando sua voz, sotaque, intensidades ao falar, gestualidades e emoções, fazendo com que se visibilize a percepção dos mesmos em relação aos fatos narrados.

Outro traço forte da cultura piauiense, a religiosidade, aparece discretamente na produção audiovisual em uma pichação na frente da fábrica – a palavra “Deus”, mesmo não estando atrelada à qualquer religião (figura 18).

Figura 18: Imagens do vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”



Fonte: vídeo “A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí”.

### 5.1.2 Vídeo 2: “A Volta”

#### 5.1.2.1 Informações sobre o Vídeo

O vídeo “A Volta” é classificado como documentário pela ABD-PI. Filmado em 2007, oriundo do resultado da *IV Oficina de Capacitação*<sup>71</sup>, ocorrida na Serra das Confusões no município de Cristino Castro no Piauí, retrata em aproximadamente seis minutos o cotidiano da esposa de um vaqueiro que o vê partir cedo e aguarda sua volta no final do dia. Embora sejam atores, estão representando uma situação, o casal é real e o filme relata o cotidiano da vida dos vaqueiros existente na região.

#### 5.1.2.2 Ficha Técnica (na ordem de aparição)

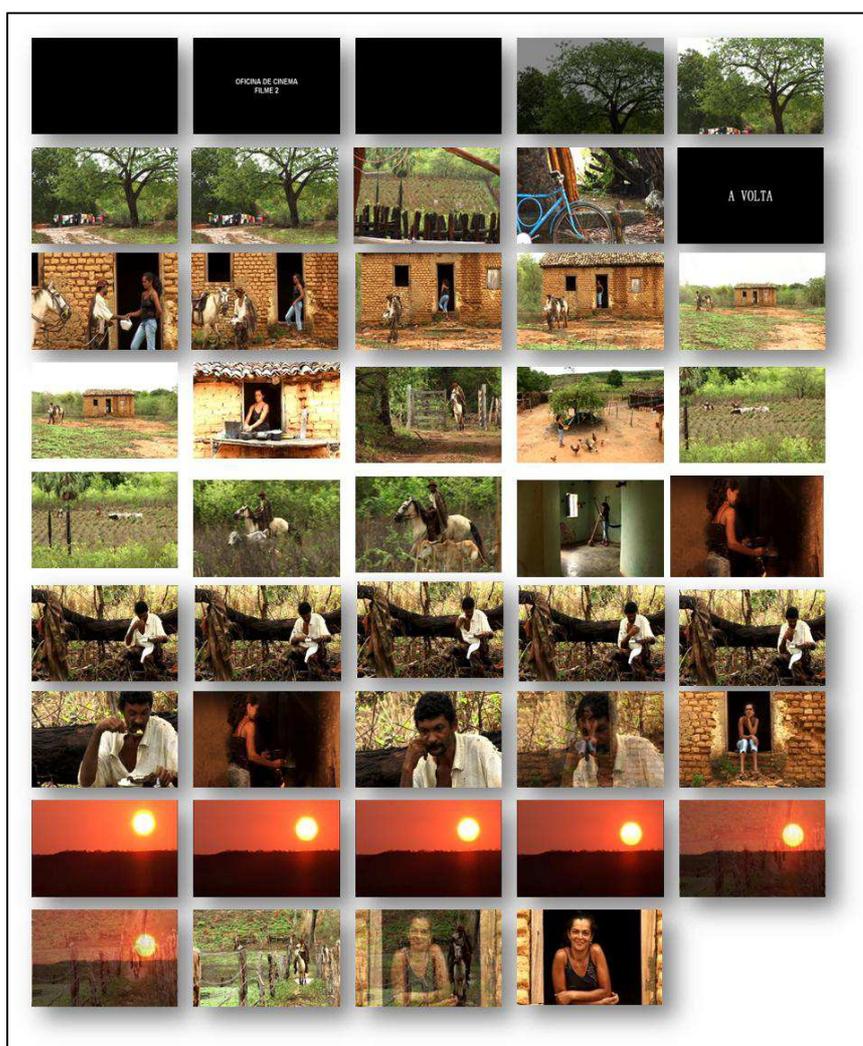
- Atores: Roberto Carlos – Vaqueiro; Francisco das Chagas – amigo do vaqueiro; Edilma Maria – mulher.
- Equipe: Ronaldo Mendes – produtor; Justino Alencar – assistente de produção; Rayara Ribeiro – diretora; Ronaldo Mendes – assistente de direção; Dalson Carvalho- fotografia; Leandro – assistente de fotografia; Hermes Tuxaua – assistente de fotografia; Sanays – *making off*; Claudio Ribeiro – motorista; Calson Carvalho – montagem; David Leão – assistente de montagem; Alcinei – assistente de montagem.

<sup>71</sup> As oficinas de capacitação tem como foco ministrar oficinas para inclusão digital de jovens. De acordo com a ABD-PI, sobre a IV Oficina de Capacitação, “o evento, em parceria com a Casa Brasil, promoveu a realização de oficinas culturais para inclusão digital para adolescentes e jovens frequentadores dos 10 tele centros localizados no território Serra das Confusões nos municípios de Canto do Buriti, Brejo do Piauí, Tamboril, Anísio de Abreu, Jurema, Caracol, Guaribas, Santa Luz, Cristino Castro e João Costa.” (ABD-PI, 2014).

- Música: “Christus”. Juliano Rosal – músico; Jalissom Lima - músico; Zé Piau – músico; Makena – cantora.
- Apoio: Dona Maroca; Thais de Moura Lopes; Nezim Dias; Rayala Ferreira; Reginaldo Lopes Rocha; Josimar Ribeiro; Maria Edilama; Raul Lopes R. Mendes; Cláudio Ribeiro; Gilberto Vitorino; Aguinaldo Mendes; Roberto Sabóia; Gráfica São Francisco de Assis; Mercadinho Bom Preço; Casa Rocha; Restaurante Santana.

### 5.1.2.3 Sequência Resumida de Imagens

Figura 19: Imagens do vídeo “A Volta”

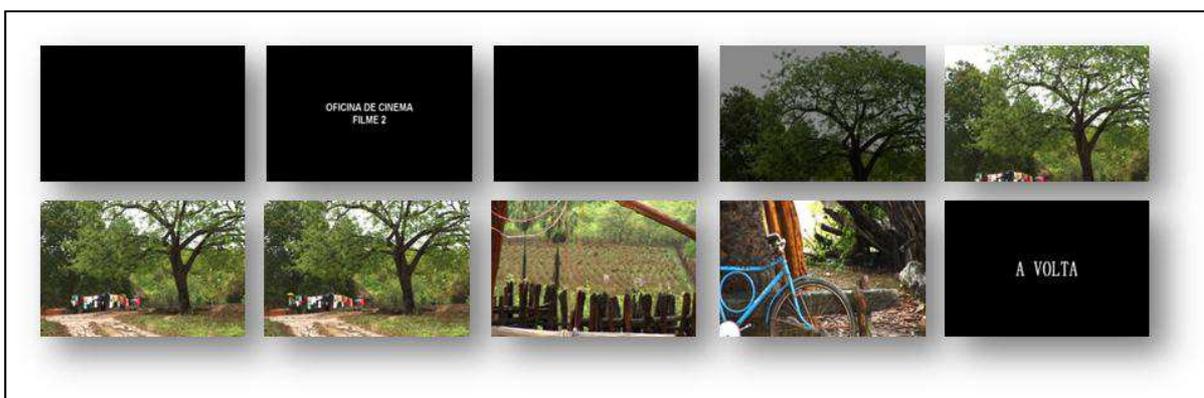


Fonte: vídeo “A Volta”.

#### 5.1.2.4 Descrição Geral do Vídeo

O vídeo inicia com a tela preta e uma música instrumental ao fundo onde aparece, em letras brancas, a frase “Oficina de Cinema Filme 2” e volta a ficar preta. Após aproximadamente 17 segundos, esmaece a imagem da copa de uma árvore, está chovendo, a câmera situada no solo desce e mostra em plano aberto a árvore na lateral direita, um varal com roupas coloridas penduradas, uma pessoa com sombrinha amarela caminhando por trás do varal e, ao fundo, uma casa de tijolos de barro. Em seguida a câmera corta para um campo cercado com alguns bois. Corta mais uma vez para meia bicicleta e, em seguida, surge a tela preta e aparece o título do vídeo “A Volta” em letras brancas (figura 20).

Figura 20: Imagens do vídeo “A Volta”



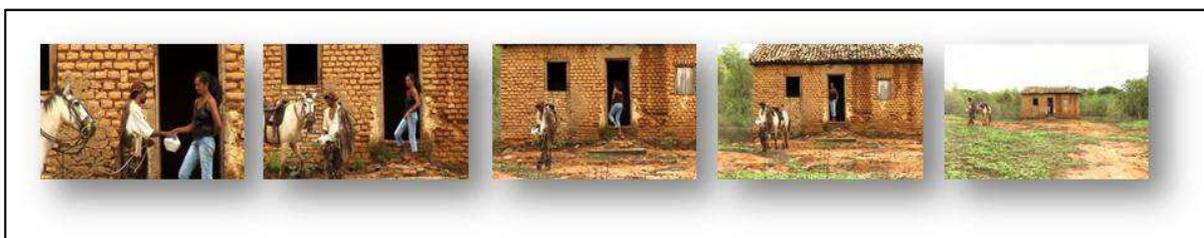
Fonte: vídeo “A Volta”.

A primeira cena é marcada pela aparição dos dois personagens principais, o vaqueiro e sua mulher, na porta de casa; uma tomada em plano americano que expõe a condição de pobreza do casal. A casa com a fachada já sem reboco e tijolos de barro à mostra na maior parte de sua extensão, as madeiras dos portais da porta e janela sem envernizar, a comida acondicionada em um recipiente envolvido por um pano, as roupas simples da mulher, as roupas surradas do vaqueiro.

A esposa aparece na porta e entrega ao marido vaqueiro uma espécie de marmitta. O ato da entrega da comida pela esposa para o marido, o vaqueiro, sinaliza o almoço sendo entregue para mais um dia de trabalho longe de casa. A ausência de fala em todo o vídeo intensifica os gestos e movimentos corporais que passam a trazer as emoções de maneira mais intensa. A música ao fundo é composta por um

violão e um entoar cíclico de “laraiê laraiê laraiê laia” que lembra o aboiar. A cena inicial transmite a resiliência do afastamento do amado e a gratidão do vaqueiro pelo alimento preparado por sua esposa. De cabeça baixa em trajés desgastados, protegido por um gibão<sup>72</sup> velho de couro, o vaqueiro segue seu caminho para mais um dia de trabalho. A cena continua com um *zoom-out* da câmera até que há o corte para a sequência seguinte (figura 21).

Figura 21: Imagens do vídeo “A Volta”



Fonte: vídeo “A Volta”.

A sequência que mostra o momento em que o vaqueiro se alimenta, filmada em plano médio com a câmera em ângulo normal frontal, retrada a presença forte da *religiosidade*, característica cultural marcante piauiense, que aparece no momento da refeição, onde antes de comer o vaqueiro se benze, provavelmente agradecendo o alimento naquele momento (figura 22).

Figura 22 : Imagens do vídeo “A Volta”



Fonte: vídeo “A Volta”.

Em seguida, há o alternar entre o vaqueiro comendo e a esposa cozinhando e em seguida sentada no batente da porta de entrada da casa esperando o marido chegar. O olhar perdido da esposa a espera do vaqueiro demonstra um pouco de ansiedade e dúvida quanto a volta do vaqueiro (figura 23).

<sup>72</sup> Gibão “casaco de couro, geralmente largo, usado por vaqueiros” (HOUAISS, 2009, p. 968).

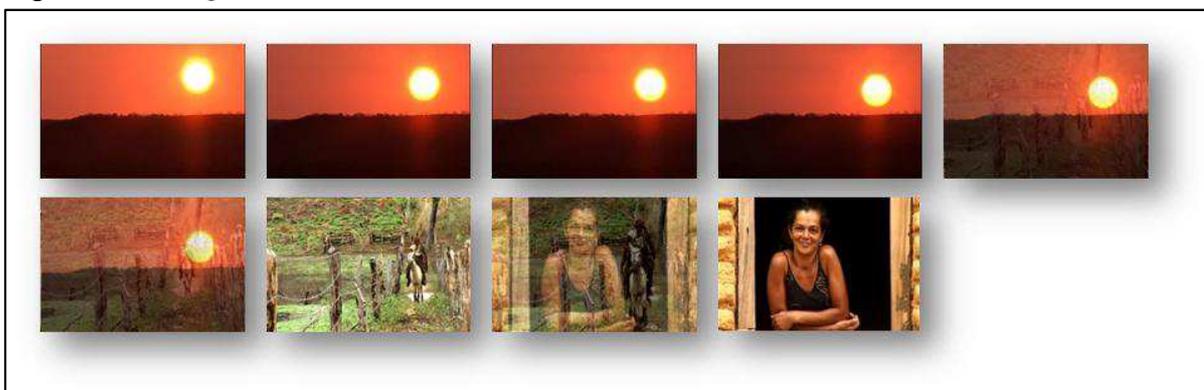
Figura 23: Imagens do vídeo “A Volta”



Fonte: vídeo “A Volta”.

Na sequência seguinte, a tomada do por do sol seguido do vaqueiro galopando em direção à câmera e o esmaecer da imagem mesclada à mulher com ar de sorriso na janela da casa representa a volta para o lar. Não é mostrado o encontro entre o marido e a esposa, tal chegada fica subentendida na sequência de imagens que termina com o sorriso da esposa e, em seguida, o letreiro de créditos sobe, com letras brancas em fundo preto (figura 24).

Figura 24: Imagens do vídeo “A Volta”



Fonte: vídeo “A Volta”.

#### 5.1.2.5 Culturas/ identidades Piauienses no Documentário

##### a) Sujeitos

O documentário é composto de três personagens, o vaqueiro, a esposa do vaqueiro, o amigo do vaqueiro e um quarto sujeito, provavelmente um figurante, que, em virtude do enquadramento aberto, não há como identificar se é homem ou mulher. Essa pessoa aparece apenas no início, por menos de 9 segundos,

passando atrás da corda de roupas, trajando bermuda jeans, um agasalho branco (estilo moletom) e uma sombrinha amarela (figura 25).

Figura 25: Imagens do vídeo “A Volta”



Fonte: vídeo “A Volta”.

Protagonistas, o vaqueiro e a esposa aparecem ao longo de todo o curta-metragem com a narrativa, que demonstra seus afazeres ao longo de um dia, sempre alternando entre eles.

O **vaqueiro**, homem de estatura mediana, magro apresenta traços fenotípicos possivelmente decorrentes de mistura entre negros e índios, comumente chamados de cafuzo, e vincos faciais fortes marcados pelo tempo e pelo sol; aparenta ser um adulto na faixa etária em torno de 40 anos. Aparece trajando camisa de linha bege bastante puída e traje de vaqueiro bem desgastado composto por um gibão de couro, calça de couro e chapéu de couro e botas de couro.

A mulher, esposa do vaqueiro, aparentemente mais nova que o marido (possivelmente teria idade em torno de 30 anos), é magra, de estatura mediana, apresenta traços caboclos (mistura de branco e índio). Os cabelos longos pretos ondulados estão presos em um rabo de cavalo, trajando uma camiseta de alça de malha preta, calça jeans corsário e chinelo de borracha preto, brincos prateados discretos. Embora a aparência seja simples, sua postura é ereta e aparece sempre de cabeça erguida, diferentemente do vaqueiro que, na maioria das cenas, aparece com ombros curvados para frente e de cabeça inclinada para baixo, passando um ar de ‘peso’, possivelmente denotando cansaço da rotina do cotidiano, uma rotina praticamente solitária em que a responsabilidade de prover a casa e família depende de seu trabalho. Uma possível vergonha e/ou timidez também pode ocasionar tal postura acanhada e olhar baixo.

Já o terceiro personagem, o amigo do vaqueiro (assim denominado nos créditos), aparece apenas por aproximadamente 12 segundos, no momento em que

o vaqueiro está *aboindo*<sup>73</sup> o gado. Em um cavalo marrom, o amigo do vaqueiro aparece de camisa de malha vermelha, bermuda bege e chinelos. Seu rosto não é nitidamente visível em virtude do mesmo aparecer apenas em cenas com enquadramento aberto, impossibilitando uma descrição detalhada do mesmo.

Embora seja um casal atuando, tal encenação demonstra o cotidiano do vaqueiro e a espera pela volta do mesmo por parte da esposa. Sujeitos de classe econômica trabalhadora rural popular, comum no interior do Piauí – em regiões com criação de gado. Criações não necessariamente grandes, o vaqueiro é um ícone que representa a força e a luta pela sobrevivência do homem nordestino.

### b) Espacialidades e objetos

Ao longo do documentário são mostrados três cenários: a área externa da casa do vaqueiro, incluindo o espaço de estender roupas, a frente da casa e o local onde ficam as galinhas e os bois; o local de trabalho do vaqueiro, um campo onde ficam alguns bois e a área interna da casa, mais especificamente cozinha e sala (figura 26).

Figura 26: Imagens do vídeo “A Volta”



Fonte: vídeo “A Volta”.

O primeiro espaço a aparecer em um plano geral é o varal com roupas coloridas penduradas, embora esteja chovendo, com a casa do vaqueiro figurando atrás do grande varal. Na sequência aparece um cercado feito de troncos finos de árvore onde se encontram, no enquadramento da câmera, três bois. A cena é

<sup>7373</sup> Aboiar “conduzir (gado), entoando canto plangente ou soltando brados fortes e compassados” (HOUAISS, 2009, p. 12)

cortada e, em uma nova sequência, a câmera foca em ângulo normal em plano médio parte de uma bicicleta azul já bastante desgastada, encostada em uma árvore. Após isso, o cenário muda para a fachada da casa do vaqueiro, inicialmente em plano americano, com foco no vaqueiro que se encontra de pé do lado de fora da porta e sua esposa que se encontra na porta entregando a marmita a ele, na sequência a câmera vai abrindo o plano em *zoom out* até se tornar um plano aberto. A fachada revela uma casa simples, ela tem paredes de tijolo de barro bem desgastadas e não está pintada, ainda apresenta irregularidades do barro. As janelas sem pintura, a madeira desgastada pelo tempo e o telhado em telhas coloniais já com sinais de lodo ressecado e um pouco desalinhadas demonstram a simplicidade e a condição econômica do casal.

As imagens dão a entender que o casal mora em uma casa num terreno que tem características de pequeno sítio rural, com ausência de casas vizinhas ao longo de todo o documentário. O lado de fora da casa apresenta uma área sem jardim ou adornos, apenas o chão de barro vermelho com alguma vegetação rasteira. Atrás da casa, árvores de médio e pequeno porte compõem o cenário bucólico. A câmera acompanha o vaqueiro sair do pequeno sítio, por um caminho de barro batido ladeado por cercas de troncos de árvores pequenas, até que o mesmo sai por uma porteira de madeira desgastada e vai trabalhar.

Ainda no exterior da residência, a câmera mostra a mulher lavando a louça de uma forma diferente, não há pia e sim uma tábua – como prateleira – do lado de fora de uma janela, uma bacia com água e os utensílios a serem lavados. Vale chamar atenção para o fato de que as panelas são pretas por fora o que indica, e é confirmado mais à frente no documentário, a presença de fogão a lenha. A mulher, situada do lado de dentro da casa, olha para fora e lava a louça com naturalidade.

O quintal aparece a partir de um enquadramento em plano aberto com a câmera em ângulo *plongée*. O que se vê é a mulher jogando milho para alimentar as galinhas, uma cerca de troncos finos de árvores, um amontoado de troncos finos - provavelmente para alimentar o fogão à lenha ou reforçar a cerca no futuro- uma espécie de casa, feita de troncos finos de madeira, que se pressupõe ser um galinheiro e entulho (aparentemente são restos de janelas ou portas e pedaços de canos) embaixo da pequena árvore no centro do quintal. Nessa cena ainda se pode observar, no canto direito inferior do vídeo, o pedaço de início de uma construção com tijolos, mas não dá para identificar o que será ou se está em andamento.

Na sequência seguinte, a câmera mostra um pasto e o vaqueiro em seu trabalho, aboiando o gado para a direção correta. É importante abordar com maior detalhe a necessidade e tipicidade das vestimentas do vaqueiro em questão. Comum a toda zona rural nordestina, seus caracteres típicos (a calça e o gibão de couro, o chapéu e botas) são necessários em virtude da vegetação típica encontrada no nordeste brasileiro; a vestimenta completa serve para proteger o corpo do vaqueiro de galhos baixos e espinhos dos cactos encontrados na região. Mas representa também, como um jaleco para um médico, uma identificação tanto com a profissão como com sua escolha de vida – no caso dos vaqueiros enfrentando as adversidades e perigos na lida do dia-a-dia no seu ambiente de trabalho.

A cena é cortada e aparece no interior da casa a mulher varrendo o que deve ser a sala, com uma vassoura de palha. A filmagem em plano médio mostra apenas um pedaço da sala, onde se pode observar uma janela aberta e poucos móveis, duas cadeiras de metal com encordoamento de plástico, um chapéu de vaqueiro pendurado na parede e uma rede armada. As paredes internas que aparecem nessa cena demonstram terem sido pintadas já há algum tempo, são de cor verde água, apresentam desgastes e falhas. O piso de cimento queimado também já demonstra desgaste.

Ainda sobre o interior da casa, aparece o fogão à lenha, em um meio plano, onde a esposa está cozinhando. As paredes e as panelas são pretas pela fuligem. Um espaço estreito como um corredor sem saída, de alvenaria, acomoda o fogão à lenha construído de alvenaria; a câmera mostra apenas o fogão nesse pequeno espaço e a mulher, o que limita ainda mais a percepção sobre o que mais compõe a residência.

No cenário exterior, além do pasto, há também uma área ao ar livre com algumas árvores e uns troncos no chão que o vaqueiro utiliza como banco para comer sua refeição.

O cenário e os objetos descritos informam a condição social subalterna do casal bem como a ausência (ao menos no que aparece no vídeo) de aparatos tecnológicos. Não há como saber nem mesmo se já existe ou não energia elétrica na casa em virtude dos enquadramentos realizados e ao fato da filmagem ter sido feita durante o dia. Também nesse documentário, por ser uma representação com atores e cenário, fica vago a percepção de mais caracteres que enriqueçam o universo 'cenográfico' em questão.

### c) Contexto e relações de poder

Apesar de aparentemente atemporal, pode-se situar o vídeo em termos de período em virtude de detalhes como a bicicleta e os trajes da mulher – os chinelos de borracha, a calça jeans e a camiseta de alça; objetos característicos dos séculos XX e XXI.

Embora a sociedade nordestina seja em sua maioria patriarcal, em “A Volta” percebe-se pequenos traços de uma sociedade matriarcal a partir de gestos e relações entre o homem e a mulher. No momento da entrega da comida, o vaqueiro em momento algum ergue a cabeça, e não há uma despedida com gestos de carinho por parte da esposa. Embora a mesma cuide dos afazeres de casa e das galinhas e aguarde o vaqueiro no final do dia, em momento algum se percebe ar de superioridade ou gestos impositivos do homem para com a mulher; enquanto a postura da mulher é sempre de cabeça erguida com gestos firmes e fortes, a postura do vaqueiro é justamente o oposto: ao longo de todo o vídeo, apresenta-se de cabeça baixa, na maioria das cenas com olhar perdido, mesmo ao tanger o gado não há uma demonstração de força ou orgulho próprio. Assim, o peso da vida sofrida e difícil é passado ao longo de todo o curta, mas sempre com essa distinção de postura entre o homem e a mulher. O contexto mostra, assim, a divisão das tarefas diárias entre o marido e a esposa, sem a caracterização da mulher submissa ao marido mas como uma divisão de afazeres entre eles.

O vídeo mostra a vida rural de um casal, em que a esposa é dona de casa e o marido um vaqueiro nordestino. O vídeo não dá subsídios para inferir se o vaqueiro é proprietário do gado que cuida mas as condições precárias da residência deixa a entender que os mesmos não se encontram em uma classe financeiramente abastada, e sim em uma situação de pobreza, como pode ser observado em alguns momentos no documentários como na precária manutenção física da casa (portas e janelas sem pintura ou verniz, fachada da casa já bastante deteriorada, sem pintura e com telhado desgastado) e na ausência de pia com água encanada (a mulher lava a louça numa bacia em uma prateleira do lado de fora de uma das janelas da casa).

#### d) Culturas/ identidades

No vídeo “A Volta”, alguns aspectos culturais marcantes podem ser observados, como o trabalho, a distribuição das tarefas entre o homem e a mulher, a religiosidade e aspectos relacionados à cultura alimentar.

O trabalho aparece como um aspecto importante da cultura cotidiana do casal. O trabalho do homem e da mulher é diferenciado, o homem trabalha fora enquanto a mulher é a dona de casa. A afirmativa anterior se liga inicialmente à ideia do homem provedor e da mulher do lar: o vaqueiro acorda e sai de casa para buscar o sustento da família, enquanto a esposa cuida dos afazeres domésticos como cozinhar, varrer a casa e lavar a louça, e dos pequenos animais, em atividades como alimentar as galinhas.

Os afazeres domésticos são exercidos com a utilização de recursos, instrumentos e utensílios simples, como a vassoura de palha, o fogão à lenha, a prateleira com uma bacia no lugar de uma pia para lavar pratos, mas, em momento algum, estes constroem ou inibem a execução por parte da esposa. Esses objetos caracterizam a cultura popular rural e suas táticas de enfrentamento da realidade a partir da adequação do que possuem.

O vaqueiro, enquanto está exercendo seu ofício montado no cavalo, demonstra confiança. Entretanto, no momento de se alimentar ou de receber a marmita, tem uma postura corporal de humildade e certa vergonha, talvez por timidez ou pelo peso do trabalho do dia-a-dia, apresentando-se sempre cabisbaixo. A marmita, entregue ao vaqueiro, também apresenta traços culturais da cultura alimentar: o pano de prato enrolado na mesma representa o cuidado e uma forma de proteção com o alimento; o conteúdo da mesma, um cuscuz de milho, comida típica do nordeste, e a colher ao invés de garfo e a maneira como ele a segura demonstram a simplicidade do vaqueiro.

O vestuário de ambos também apresentam características culturais. A roupa de vaqueiro nordestino, o gibão e calça de couro junto com o chapéu que protege do sol, já gastas, demonstram que a indumentária não é apenas um traje típico, mas ainda é usado para proteção do vaqueiro na sua lida diária com o gado. A esposa, por sua vez, utiliza roupas não típicas mais comuns ao estilo de vida atual, uma calça jeans cor-de-rosa, uma camiseta de malha preta e sandálias de borracha,

mesclando o tradicional típico dos trajas do marido com a atualidade simples das vestes da esposa.

### 5.1.3 Vídeo 3: “Mestre Din”

#### 5.1.3.1 Informações sobre o Vídeo

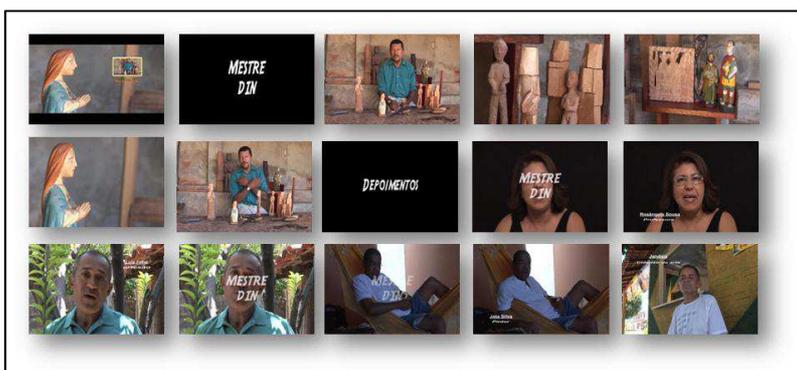
Produzido em 2006, o documentário “Mestre Din”, de aproximadamente nove minutos de duração, traz um breve relato sobre a trajetória do artesão Mestre Din, um dos famosos discípulos do Mestre Dezinho na arte santeira. Ao longo da produção, pode-se observar tanto o próprio Din relatando sua trajetória, como depoimentos de colegas de profissão, conhecedores de sua arte, artistas e amigos, bem como de seus aprendizes.

#### 5.1.3.2 Ficha Técnica (na ordem de aparição)

- Coordenadores: Aline Sumiko; Mamoela Gomes; João Cambraia; David Leão; Max William.
- Imagens: Roberto Sabóia; João Cambraia.
- Edição: Max William; Roberto Carlos; David Leão.
- Trilha sonora e violão: Zé Piau.
- Equipe de produção: Leide Sousa; Robervaldo Medeiros; Claudio Silva; Daniela.

#### 5.1.3.3 Sequência Resumida de Imagens

Figura 27: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

Figura 28: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

#### 5.1.3.4 Descrição Geral do Vídeo

O vídeo se estrutura em quatro blocos, a saber: a apresentação do Mestre Din, por ele mesmo; depoimentos de pessoas que conhecem o Mestre Din; um bloco sobre a *Oficina Chico Barros*; um bloco sobre o Mestre Din e; por último, um bloco com três alunos do Mestre Din.

O documentário intitulado “Mestre Din” começa com a imagem do perfil de uma santa católica sobre fundo preto com um *link*, uma pequena janela retangular acima e à direita do vídeo onde aparece o próprio Mestre Din, que dá acesso ao início do documentário.

Ao clicar abre uma tela preta com a escrita *Mestre Din* em maiúsculo na cor branca, ao som de cordas. De forma rápida a tela fica preta novamente, a voz do Mestre Din toma o lugar da música e aparece o Mestre Din, enquadrado a meio plano, em ângulo normal frontal, em uma bancada onde se encontram tanto a

imagem da Santa do início do vídeo quanto outras imagens incompletas e algumas ferramentas (figura 29).

Figura 29: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

Mestre Din se apresenta e começa a contar a sua história. À medida em que ele vai falando, a câmera corta para imagens dos trabalhos dele e para ele novamente. Ele fala de seu início como artesão e como conseguiu ser aprendiz do Mestre Dezinho<sup>74</sup> (figura 30).

Figura 30: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

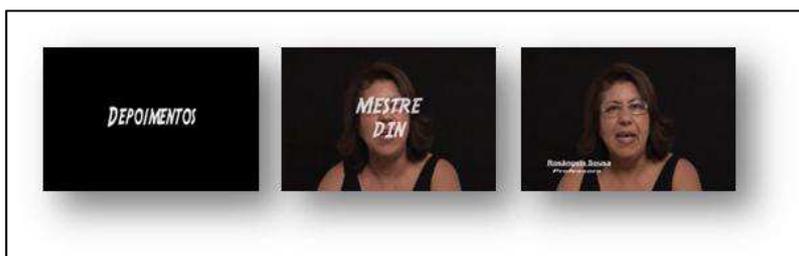
Seguindo, o vídeo abre uma tela preta com a palavra depoimentos em maiúsculo, com letras brancas, e começam depoimentos de pessoas que conhecem o Mestre Din, sobre o mesmo.

A primeira pessoa é a professora Rosângela Sousa. Com a câmera em primeiríssimo plano em ângulo normal frontal, ela aparece com um plano de fundo preto por traz. No momento em que inicia a fala sobre o Mestre Din, aparece uma

<sup>74</sup> Nascido em Valença do Piauí, no dia 2 de março de 1916 e falecido em 20 de fevereiro de 2000, José Alves de Oliveira - Mestre Dezinho é “considerado o precursor da arte santeira no Piauí” (PIAUI, 2014).

imagem bem rápida, translúcida, que sobrepõe à imagem da professora com os dizeres “mestre Din” (isso ocorre em todos os depoimentos seguintes, sempre no momento em que o depoente inicia a fala sobre o Mestre Din). Ela relata aspectos relacionados ao lado humano do Mestre Din e à preocupação que ele tem com os jovens (figura 31).

Figura 31: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

O segundo depoimento é do artesão Luiz Filho, enquadrado também em primeiríssimo plano em ângulo normal frontal. O artesão se encontra em um local com árvores, muro e telhado, aparentando ser um quintal residencial. Ele inicia relatando que o Mestre Din foi um dos primeiros alunos dele, fala um pouco do Din e, em seguida, de sua carreira como artesão (figura 32)

Figura 32: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

O terceiro depoimento é do pintor Jota Silva que, em um enquadramento em plano médio em ângulo normal  $\frac{3}{4}$ , deitado em uma rede, conta que conheceu Mestre Din na oficina de Mestre Dezinho e que fundaram a associação de artistas onde Din foi presidente e Jota vice-presidente. Fala, também, da qualidade do Mestre Din : “[...] e tem uma vantagem que hoje ele ensina, transmite aquilo que ele aprendeu

através do mestre Dezinho [...] ele está ensinando a outros jovens a profissão desse futuro. [...] é uma ação muito louvável e gratificante” (JOTA, vídeo Mestre Din) (figura 33).

Figura 33: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

O quarto, e último, depoimento é do, autointitulado cidadão da arte, Jandaia. Artista plástico, compositor, poeta, Jandaia aparece em primeiro plano com a câmera em contra *plongée*, ao fundo um balcão de uma venda (que está com as paredes pintadas com cores da bandeira brasileira) (figura 34).

Figura 34: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

Jandaia inicia sua fala se apresentando e, em seguida, afirma ser uma “satisfação muito grande” falar sobre o Mestre Din. Inicia dizendo que ele é um vencedor, pois venceu preconceitos, elogia sua ação social junto aos jovens e diz que admira seu trabalho. (JANDAIA, vídeo).

À medida que Jandaia fala, a câmera dá um *zoom in* e deixa o sujeito em primeiríssimo plano.

Após o término do depoimento de Jandaia, aparece mais uma vez a tela preta e as palavras “Mestre Din” com letras brancas. Em seguida, aparece “Oficina Chico

Barros” e ouve-se como voz *over* alguém, provavelmente o produtor, perguntando: “E a oficina Chico Barros?”, e a tela deixa de ser preta, a câmera focada em uma peça de madeira entalhada pelo Mestre Din dá um *zoom out* e passa a mostrar novamente o Mestre Din, em primeiríssimo plano, que inicia sua fala, enquanto a câmera dá mais um *zoom out* e o deixa enquadrado em meio plano. Em sua fala, Mestre Din responde sobre a oficina Chico Barros, que foi criada a partir da necessidade que sentiu de ter um espaço para ensinar um ofício aos adolescentes carentes. Levando em consideração à própria história de vida, foi uma criança pobre que fazia pequenos trabalhos – como engraxate, lavador de carro - e queria aprender o ofício de artesanato.

Em seguida, Mestre Din cita alguns artesãos que ele conhece, e assim esse bloco é fechado e inicia o último, “Alunos do Mestre Din”. O último bloco abre, como os demais, com uma tela preta e o título aparece em letras maiúsculas brancas “ALUNOS DO MESTRE DIN”. Em seguida a câmera mostra, em primeiro plano em ângulo normal frontal, a bancada com o Mestre Din ao centro entre dois alunos (figura 35).

Figura 35: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

O aluno da esquerda inicia sua fala se apresentando “meu nome é Marcos Vinícius, eu tenho 17 anos” e diz que é aluno do Mestre Din há quatro anos. Enquanto Marcos Vinícius fala, mestre Din e o outro aluno trabalham cada um em uma peça de madeira. Ao término da sua fala, Marcos Vinícius volta a trabalhar na peça de madeira em suas mãos e o aluno da direita levanta a cabeça e se apresenta, “meu nome é Laércio, tenho 24 anos; parti para o artesanato há dez anos, através do Mestre Din; aprendi na oficina Chico Barros”.

Ao dizer isso, a imagem muda, a câmera passa a mostrar um close de uma peça plana sendo entalhada. A imagem muda novamente e agora estão enquadrados, em meio plano, ângulo normal frontal, um novo aluno à esquerda, Marcos no centro e Laércio à direita.

O novo aluno à esquerda começa a falar, seu nome é Lucas, ele se apresenta e diz como começou a gostar de fazer talhas. À medida que Lucas fala, a câmera dá um *zoom in* nele até deixar a imagem em primeiríssimo plano. Lucas continua a falar, após terminar sua fala, a tela fica preta e sobe a logomarca da ABD-PI e em seguida os créditos, encerrando o curta sobre o Mestre Din (figura 36).

Figura 36: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

#### 5.1.3.5 Culturas/ Identidades Piauienses no Documentário

##### a) Sujeitos

O documentário em questão apresenta o Mestre Din como sujeito principal; quatro depoentes: prof. Rosângela Sousa, o artesão Luiz Filho, o pintor Jota Silva e o cidadão da arte Jandaia e três alunos do Mestre Din: Marcos Vinícius, Laércio e Lucas, totalizando oito sujeitos inseridos no contexto da produção audiovisual.

*Mestre Din* é o primeiro sujeito a aparecer após nove segundos de iniciar o documentário. Ele aparece em vários blocos: no primeiro sobre ele mesmo; no terceiro, onde fala sobre a Oficina Chico Barros e no último bloco, junto com seus alunos – mas nesse bloco não há falas, ele apenas aparece na primeira cena entre dois alunos.

Com traços fisionômicos que lembram a mistura de índio e negro, Mestre Din, com 41 anos de idade, tem uma postura serena ao longo de todo o vídeo, sua fala é tranquila, sempre sentado com poucos movimentos de mão. Embora o estar sentado

possa limitar, não se percebe incomodo ou vergonha ao falar para a câmera (figura 29, p.130).

Enquadrado em meio plano, ângulo normal frontal, trajando uma camisa social de manga comprida dobrada azul, calça de tecido e relógio analógico, Mestre Din inicia sua fala se apresentando: “meu nome é Raimundo Ferreira Lima, conhecido mais como Mestre Din. Nasci no bairro Monte Castelo, há 41 anos nessa casa, e aqui começou a fazer minhas peças devagar [...]” (MESTRE DIN, vídeo)

Ao narrar sua história, percebe-se em sua trajetória inicial a força de vontade de um menino pobre em busca do sonho de se tornar artesão a partir do fascínio da profissão,

tinha um vizinho meu que fazia, né, e aí eu ficava olhando pras peças dele e aí comecei a fazer sozinho. De lá pra cá eu fui trabalhando, trabalhando e fui... conheci o Mestre Dezinho pela televisão e aí então eu fui... pedi a ele que me aceitasse trabalhar lá, ele disse que não podia, já tinha muitos menino lá. E aí eu fiquei maestrando, poxa fui caçar<sup>75</sup> o Mestre Expedito, eu fui mas não deu certo ficar lá também, mas mesmo assim eu continuei[...]. Eu ficava olhando para aquelas peças de Dedé [...] achava muito bonito [...] depois aí então eu voltei novamente na casa dele, eu dessa vez levei um anjo com as mãos assim<sup>76</sup> e a asa feita (MESTRE DIN, vídeo, grifo nosso)

Sua maneira de falar apresenta um pouco de sotaque piauiense e a utilização de linguagem coloquial que ratifica sua origem, como a expressão “caçar”.

Ao falar sobre o surgimento Oficina Chico Barros, Mestre Din expressa sua preocupação em tirar meninos de rua e dar aos mesmos uma profissão, o que demonstra uma preocupação e um agir em prol dessas crianças, uma vez que o mesmo teve uma infância difícil, transmitindo seu conhecimento:

a oficina Chico Barros, ela surgiu devido à necessidade procurar ensinar adolescente não só do meu bairro [...], porque na época já existia muita questão do menino de rua. Então, como eu fui engraxate [...] e lavei carro lá no Centro eu pensei em transmitir [...], pegar esses adolescentes que tenham a vontade de querer ser um artesão e fazer com que eles aprendessem. Daí surgiu a Oficina de Arte Chico Barros, que foi um dos primeiros artesãos conhecidos (MESTRE DIN, vídeo).

<sup>75</sup> Caçar no Piauí pode ser, coloquialmente, utilizado como procurar, como nessa frase “caçar o Mestre Expedito”, significa procurá-lo.

<sup>76</sup> No momento em que ele diz ‘assim’ ele cruza os braços no peito fazendo um X para ilustrar como estavam os braços do anjo que ele esculpiu e levou para Mestre Dezinho.

Logo após explanar sobre a Oficina Chico Barros, mestre Din cita alguns artesãos, dentre eles Jota Silva, Jandaia e Luizinho (Luiz Filho) que ele diz ter sido um dos incentivadores, na sua infância, “ele disse um dia pra mim que eu ia ser um grande artesão” (MESTRE Din, vídeo).

A primeira pessoa a dar um depoimento sobre o mestre Din é a **professora Rosângela Sousa**, que aparenta ter entre 40 e 50 anos, cabelos castanhos, camiseta preta, óculos de grau e com uma dicção perfeita. Em aproximadamente um minuto e seis segundos (tempo de sua fala) expõe sua opinião sobre o mestre Din e enaltece suas qualidades não apenas como artista mas também como ser humano. Filmada em primeiríssimo plano, em ângulo normal frontal com fundo preto, em seu depoimento a professora Rosângela afirma (figura 31, p.131):

[...] mestre Din, grande artesão que nós já fizemos questão de colocar aqui, ele chegou e falou: “olha eu estou à disposição, nós podemos trabalhar com as crianças fazendo arte, com adolescentes”, um trabalho onde as crianças, os adolescentes eles estão é .. cada vez mais desenvolvendo artes, desenvolvendo todo um trabalho na área do artesanato, ocupando seu tempo, mas o mais importante é um trabalho pra vida, porque o artesanato é antes de tudo disciplina e antes de tudo dedicação, compromisso é também você deixar fluir aquele lado fantástico do ser humano que é a criatividade. E isso o Mestre Din tem feito com muita maestria, não é à toa que é um Mestre, e nós estamos assim muito orgulhosos de poder dizer pra o mundo saber desse lado humano, extraordinário de um grande artista. Aliás todo grande artista é mesmo, antes de tudo, um grande ser humano (SOUSA, vídeo, grifo nosso).

Ao dizer isso, Rosângela enfatiza as ações do Mestre Din, demonstra também que o artesão, ao se preocupar com crianças e adolescentes e se deixar à disposição para desenvolver trabalhos com elas, atua em prol da cidadania cultural, e do desenvolvimento econômico local. A mesma também, em seu depoimento ao falar sobre tal importância, demonstra conhecimento sobre o conceito basilar da cultura.

Vale ressaltar que, embora a professora esteja sendo filmada em primeiríssimo plano, sua expressão facial demonstra firmeza e convicção ao dizer o depoimento acima transcrito.

Ao iniciar seu depoimento, o **artesão Luiz Filho**, nascido em Monte Castela (bairro em que também nasceu e vive até hoje o Mestre Din), se identifica e afirma “o Din foi um dos meus primeiros alunos”, fala também que ele vendia peças em

Campina Grande, nos Festivais de Inverno (mas não diz de quais localidades). O depoimento ocorre todo em primeiríssimo plano. Usando uma camisa modelo polo verde claro, já com indício de calvície, branco, com poucas rugas, mas com ar cansado, o artesão Luiz Filho aparenta entre 50 e 60 anos de idade. Seu depoimento tem a duração de aproximadamente quarenta e cinco segundos, e se faz importante frisar que o artesão passa mais tempo falando dele próprio que do próprio Mestre Din (aproximadamente dezesseis segundos). A postura simples e a necessidade de falar de seu próprio trabalho passa a impressão de que o artesão vê na filmagem uma possibilidade de divulgar sua arte, não se deixar esquecer, no momento em que afirma “[...] estou na luta aí fazendo trabalho, não tô participando de exposição mas continuo fazendo meus trabalho... quem sabe daqui a uns seis meses eu participar de uma exposição” (LUIZ FILHO, vídeo) (figura 32, p. 131).

Na sequência dos depoimentos aparece o **pintor Jota Silva**. Alto, negro, aparentando entre 40 e 50 anos, trajando uma camisa branca e uma bermuda jeans, Jota Silva inicia seu depoimento sentado em uma rede em um cômodo provavelmente de sua residência. A câmera em altura de ângulo normal à  $\frac{3}{4}$ , com enquadramento médio, captura em aproximadamente cinquenta segundos o relato do pintor, que aborda onde conheceu o Mestre Din e fala um pouco da trajetória da carreira do escultor (figura 33, p. 132),

Mestre Din eu conheci ele há muito tempo, inclusive na casa do Mestre Dezinho o qual o Mestre ensinava, tinha uns alunos que ele ensinava o ofício de escultor e o Din era um aprendiz do Mestre Dezinho. [...] A partir daí nós começamos a trabalhar, fundamos a associação de artistas, inclusive o Din foi presidente e eu vice-presidente. Então eu conheço ele há muito tempo, ele tem um trabalho excelente, aprendeu muita técnica com o Mestre Dezinho, e tem uma vantagem que hoje ele ensina, transmite aquilo que ele aprendeu, [...] ele está ensinando a outros jovens a profissão de escultor. É uma ação muito louvável e gratificante (SILVA, vídeo, grifo nosso).

O comentário de Jota Silva ratifica as palavras da professora Rosângela com relação à disponibilidade e vontade de auxiliar os jovens, ensinando um ofício a eles.

O último depoimento, com duração de aproximadamente dois minutos, é o depoimento mais longo de todos. De pele branca, nariz largo e cabelos crespos já grisalhos, aparentando entre 40 e 50 anos, rosto já com algumas marcas de expressão, o artista **Jandaia** inicia seu depoimento se apresentando: “meu nome

artístico, meu pseudônimo como chamam, é Jandaia [...]. Eu sou artista plástico, sou compositor, sou poeta também, sou um cidadão da arte” (JANDAIA, vídeo, grifo nosso). Ao se intitular ‘cidadão da arte’, Jandaia expressa um conceito amplo de cidadania, que traz à tona a ideia de exercer o direito de fazer arte e imprime nele sua identidade cultural, a identidade de ‘cidadão da arte’; assim ele exerce o seu direito de cidadania cultural a partir da perspectiva de Chauí<sup>77</sup>, no direito de criar arte a partir de suas convicções (figura 34, p. 132).

Jandaia, logo em seguida, inicia sua fala sobre o mestre Din,

pra eu falar do Mestre Din pra mim é uma satisfação muito grande, porque o mestre Din pra mim eu considero ele um vencedor. O Mestre Din ele conseguiu avançar muito, ele conseguiu vencer preconceitos por ele ser uma pessoa primeiramente pobre, depois negro. Você sabe que o negro aqui nesse país, ele trabalha três quatro vezes mais do que qualquer outro e mesmo ele trabalhando assim... tanto ele ainda é discriminado, e ele conseguiu fazer esse trabalho, conseguiu avançar muito, ele faz um trabalho social excelente, eu adoro o trabalho do Din (SILVA, vídeo, grifo nosso).

A percepção de preconceito em torno da cor da pele e da condição econômica é nítida em sua fala, e o orgulho que sente pelo amigo ter vencido tais barreiras também.

Embora em nenhum momento ele tenha detalhado o trabalho do Mestre Din como escultor, Jandaia afirma que gosta muito do trabalho dele e dá ênfase ao lado social de Din, em ações com crianças e adolescentes. Jandaia ratifica a importância do exercer cidadania do Mestre Din que ele denomina de trabalho social e afirma que tal exemplo deveria ser seguido por todos os artistas.

Você pode perceber que todo trabalho que ele faz ele incentiva as crianças, ele incentiva a adolescência, ele dá uma luz para que a pessoa consiga ser alguma coisa na vida, então isso é muito importante, é legal isso aí no artista, todo artista tem que ter. Ele tem que ter aquela sensibilidade social, aquele trabalho social o artista tem que ter, ‘né’. Muitos estão caminhando assim, tirando o corpo de banda, colocando aquela coisa decorativa [...] tudo bem sem problema, mas não pode jamais esquecer o lado social [...], principalmente agora, hoje, nos dias de hoje, que é importante a gente manter sempre essa performance. E o Din, o trabalho que ele faz eu acho muito bom, você pode perceber nas tentativas dele, você

---

<sup>77</sup> Como citado no referencial teórico desse trabalho para Chauí “cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação dos sujeitos culturais” (2006, p. 75).

pode perceber no resultado, é... logo após o trabalho que ele faz que as crianças realmente elas.. elas se integram, elas produzem, elas querem mostrar que realmente têm algum valor, e o Din ele faz esse trabalho, ele incentiva esse trabalho nas crianças. Então pra mim tudo isso é super positivo, eu adoro demais o trabalho do Din, pra ele tá de parabéns, e ele merece, apesar de tudo, todo resultado que ele já conseguiu né, todo... as respostas que ele já conseguiu doar pra sociedade, principalmente pra sociedade aqui do Monte Castelo, ele merece ainda muito mais espaço, muito mais apoio (JANDAIA, vídeo, grifo nosso).

E conclui sua fala dizendo que é necessário apoio cada vez mais para que haja uma continuidade e ampliação das ações sócio-cidadãs do Mestre Din.

Em sequência de aparição e fala no vídeo, vem o primeiro **aluno** do Mestre Din, **Marcos Vinícius**. Com uma fala de aproximadamente doze segundos, Marcos Vinícius se apresenta, informa que é aluno do Mestre Din e que também trabalha na Oficina Chico Barros com ele há quatro anos. Trajando uma camiseta de malha e bermuda azul, com fortes traços indígenas, cabelo preto liso e pele avermelhada, aos 17 anos, Marcos demonstra segurança e naturalidade ao falar. Com sotaque característico do Piauí ele, ao terminar de falar, volta a esculpir uma figura de madeira que está em suas mãos, com gestos simples e firmes (figura 35, p. 133).

Em seguida é a vez de **Laércio**, com 24 anos, traços fenotípicos da mistura de negro e índio, camiseta de malha azul, também **aluno** do Mestre Din, está na Oficina Chico Barros há dez anos. Em aproximadamente quinze segundos são essas informações fornecidas pelo mesmo, “meu nome é Laércio, tenho 24 anos, parti pro artesanato há dez anos através do Mestre Din, aprendi na Oficina Chico Barros” (LAÉRCIO, vídeo). Embora sua fala seja firme, demonstra um pouco de nervosismo no momento da filmagem, percebida através do balançar do corpo e da não movimentação das mãos (figura 35, p. 133).

Por último aparece **Lucas** que, em trinta e três segundos, se apresenta e explica como se encantou com a talha,

meu nome é Lucas e quem me ensinou a fazer talha foi o Mestre Din que já é conhecido em vários lugares, e... eu gostei de fazer isso aqui porque fiquei olhando, fiquei observando aí eu achei bonito a arte, aí eu comecei a fazer até quando me acostumei (LUCAS, vídeo).

Seu olhar demonstra timidez, provavelmente pela presença da câmera, mas sua entonação de voz passa o gosto pelo que faz. Bem mais novo que os demais alunos que aparecem no documentário, Lucas aparenta ter entre 8 e 10 anos de idade. Com características indígenas, cabelos lisos pretos, olhos escuros, Lucas se apresenta trajando camiseta de malha e possivelmente uma bermuda (em virtude da bancada não dá para identificar se calça ou bermuda) e sua fala encerra o documentário (figura 36, p. 134).

Assim, pode-se observar que a constituição dos sujeitos apresentados no documentário tem relação com o artesanato, uma vez que são pessoas que fazem parte da história do Mestre Din. Artesãos, alunos e uma professora que enxerga em seu trabalho a valorização da arte e do cidadão, tais atores sociais focam não apenas no ofício mas também nas atitudes voltadas para o social do Mestre Din.

#### b) Espacialidades e objetos

Ao longo do documentário, pode-se observar cinco espaços distintos onde ocorrem as filmagens, em ordem de aparição no vídeo: a oficina do Mestre Din, um possível estúdio (onde a professora Rosângela dá seu depoimento), um quintal onde Luiz Filho fala sobre o Mestre Din, um ambiente interno com uma rede (provavelmente uma sala) em que Jota Silva conversa sobre Din e a frente de uma pequena venda, cenário utilizado para gravar o depoimento de Jandaia. Antes de descrever cada local, é importante observar que a câmera se manteve fixa, apenas trabalhando *zoom in* em alguns momentos específicos não focando, assim, muitos detalhes dos ambientes em questão.

Iniciando pela oficina do Mestre Din, que pela fala dele está localizada no bairro Monte Castelo, em Teresina, na própria casa, “[...] nasci no bairro Monte Castelo, há quarenta e um anos, nessa casa e aqui começou a fazer minhas peças devagar [...]” (DIN, vídeo). A oficina foi cenário tanto para as falas do Mestre Din como para os seus alunos. O enquadramento fixo da câmera mostra uma bancada, com algumas ferramentas para esculpir madeira, sobre a bancada algumas peças inacabadas e uma peça pronta, uma imagem de uma santa ajoelhada de mãos postas (como quem reza). Aparentemente a bancada é feita de madeira – mas não há como afirmar com certeza tal informação. Mestre Din encontra-se sentado por trás da bancada em um banco alto, observa-se ao fundo uma parede rebocada mas

sem estar pintada, ainda em cimento. Junto à parede de fundo encontram-se outras peças inacabadas e duas peças prontas, de tamanho aproximado entre 25 e 30 cm. Os detalhes dessas imagens podem ser observados em uma das poucas trocas de imagem da câmera. A mesma alterna entre o plano com o Mestre Din, algumas peças inacabadas, as duas peças prontas, a imagem da santa e uma talha pronta com mais peças inacabadas, conforme sequência abaixo (figura 37).

Figura 37: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

As peças acabadas representam possivelmente São José - em virtude de estar segurando uma criança que seria a representação do menino Jesus e lírios – e Santo Expedito – em virtude da cruz e do galho de palma. Ao lado, têm-se duas talhas, uma que representa um homem de perfil e a segunda talha com frutas – em destaque abacaxis.

Em seguida temos a imagem de uma santa ajoelhada, provavelmente Nossa Senhora do Imaculado Coração, em virtude do manto azul e do coração com uma coroa à mostra. E por último uma talha pronta com frutas e flores, e a imagem ainda por terminar de um homem.

Nesse primeiro cenário, pode-se perceber a condição econômica simples do Mestre Din, a partir de detalhes como as paredes não pintadas ainda no cimento, em uma construção não nova (em virtude da utilização de tomadas ainda de dois pinos).

Do segundo cenário, não tem muito o que se descrever, tendo em vista ser um fundo preto, onde é gravado o depoimento da professora Rosângela. O que se pode inferir é que tal imagem, o fundo preto com a camiseta preta que a professora está usando, traz seriedade à fala da professora, bem como chama atenção para ela, uma vez que não existem detalhes para desviar o foco (figura 38).

Figura 38: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

O terceiro cenário surge no depoimento do artesão Luiz Filho. Em um quintal ou frente de uma casa o cenário, – que funciona como pano de fundo de uma imagem em primeiríssimo plano com ângulo normal frontal do artesão – traz à esquerda no canto superior um telhado de telha colonial simples, atrás um muro alto sem reboco ou pintura, algumas árvores – onde só se veem troncos – e folhagens. O que se pode dizer é que é um local simples (figura 39).

Figura 39: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

O quarto cenário, que aparece no depoimento de Jota Silva, tem traços tipicamente nordestinos. Em um ambiente com paredes rosa, a rede laranja funciona como poltrona para o pintor Jota Silva. Ao fundo no canto inferior direito do vídeo, encontra-se um quadro no chão apoiado na parede. No canto inferior esquerdo, um móvel de madeira serve de prateleira para uma pasta e outros objetos. Em todo o depoimento, a câmera enquadra apenas esses objetos, o que não fornece maiores detalhes do ambiente em questão.

O quinto ambiente, e o único em área pública externa, faz parte do cenário do depoimento de Jandaia. Em frente há uma vendinha, pintada com as cores da bandeira do Brasil, provavelmente em virtude da Copa de 2006. Na primeira

imagem, pode-se observar não apenas a pintura, mas também faixas de propaganda de cervejas na área externa da venda, um pedaço de propaganda política e ao fundo à esquerda a rua, com um casarão, árvores e um carro. No *zoom in* dado pela câmera, vê-se uma gaiola de passarinho pendurada (figura 40).

Figura 40: Imagens do vídeo “Mestre Din”



Fonte: vídeo “Mestre Din”.

Analisando tais espacialidades é possível inferir, exceto pelo estúdio, que são espaços populares, em que a cultura do povo é percebida a partir de suas composições. A simplicidade urbana da periferia é apresentada, com carro ao fundo, ruas calçadas e um casarão, o reboco do quintal ou jardim por fazer, a rede na sala, dentre outros aspectos já mencionados, de maneira sutil, mas que dá subsídios para essas afirmações.

### c) Contexto e relações de poder

O contexto cultural urbano do documentário “Mestre Din”, traz consigo o desenho de uma condição socioeconômica referente às classes populares. Tal contexto engloba não apenas o aspecto cultural do ofício artesão, mas também o aspecto do cidadão que exerce sua cidadania. A condição popular se expressa na produção e remete à suas peculiaridades, local em que as pessoas se conhecem e o fazer em prol da comunidade é visto como um ato digno e valorizado. O local em questão é o bairro Monte Castelo, na capital Teresina, o ano 2006 (ano da filmagem, embora o documentário esteja registrado como 2007, possivelmente ano em que a edição foi concluída).

Nesse documentário as relações de poder não se exprimem apenas em termos das limitações associadas à condição popular dos sujeitos. Há também a

expressão das ações desses sujeitos, das suas táticas e maneiras de fazer e de ensinar sua arte no contexto em que vivem.

Um aspecto importante que se pode citar é a ordem de apresentação, o documentário é sobre o artesão Mestre Din e quem primeiro fala no documentário é o mesmo. Em seguida apresentam-se pessoas com depoimentos sobre o mesmo, e quem inicia o depoimento é uma professora, assim o documentário ganha credibilidade pois é uma ‘detentora do saber’ que primeiro relata a importância do trabalho do artesão, não apenas como artesão mas também como cidadão; pode ser levando em consideração também o cenário de seu depoimento, sem imagens para tirar a atenção, é um local com fundo preto, e ela de camiseta preta, o que gera seriedade e uma sutil imponência, mesmo tendo em sua fala a sutileza e delicadeza de uma pessoa gentil, sempre com um sorriso, gerando uma combinação de credibilidade, seriedade e contentamento pelo que está dizendo. Na sequência os demais artistas, deixando o documentário organizado da seguinte maneira: o relato da professora, dois depoimentos curtos de artistas e um depoimento longo encerrando o bloco de depoimentos sobre o Mestre Din – o que gera um equilíbrio no que está sendo dito e uma força no início e no final do bloco.

No bloco seguinte, sobre a Oficina Chico Barros, uma voz *over*<sup>78</sup> narra a pergunta para o Mestre Din e a partir dessa ‘deixa’ ele relata o que é a Oficina. Por último encontram-se três alunos do Mestre Din, que se apresentam e falam um pouco sobre sua trajetória com o Mestre. É interessante frisar que o último aluno a falar é o mais novo dos três – uma criança, e ele é o único que explica como ‘se encantou’ com a arte do entalhamento em madeira.

O que se pode afirmar é que todos os sujeitos, dentro de seu espaço, admiram o exercício cidadão do Mestre Din, e buscam não apenas relatar mas também se empoderar, e usam a produção audiovisual como meio de comunicar tais fatos (empoderamento para o exercer da cidadania).

---

<sup>78</sup> A voz masculina, provavelmente (não há como identificar de quem é a voz apenas a partir do vídeo) é do produtor do documentário, lança a pergunta de modo informal: “E a Oficina Chico Barros?”.

#### d) Cultura/ identidades

No documentário, um traço marcante da cultura piauiense é apresentado, a arte santeira<sup>79</sup>, a partir de aspectos relacionados às práticas de elaboração dela, das peças que aparecem ao longo do documentário, e também da fala do Mestre Din ao dizer que conseguiu a atenção de Mestre Dezinho ao esculpir um anjo.

O artesão Mestre Din faz parte da cultura dos artesãos ‘santeiros’ do Piauí, o que traz à tona outra característica cultural piauiense, a religiosidade católica, através das imagens religiosas entalhadas que aparecem no documentário. Tal aspecto cultural aparece no vídeo não apenas através das peças, mas também das falas dos artesãos;

Quanto aos objetos, pode-se salientar a rede de dormir, atualmente um objeto característico da região Nordeste, a rede aparece no documentário de forma natural em substituição de uma cadeira/ poltrona no momento de um depoimento. A representação das frutas tropicais nas talhas também caracteriza a valorização da cultura regional, em que abacaxis, melancias, caju<sup>80</sup> – frutas tropicais típicas da região Nordeste.

Aspectos relativos a culturas identidades piauienses também podem ser vistos nas palavras dos sujeitos que, em sua maioria, valorizam a ação cidadã-cultural do Mestre Din, ao levar seus conhecimentos para jovens. Um aspecto interessante é perceber a presença de uma ótica de valorização não apenas da arte, mas também da atitude do exercer cidadania dentro do contexto cultural do documentário.

#### **5.1.4 Vídeo 4: “Cascatinha”**

##### 5.1.4.1 Informações sobre o Vídeo

Resultado final da *Oficina de Produção Audiovisual*, realizada em Teresina em fevereiro de 2007, o presente documentário traz à tona a realidade do artista

<sup>79</sup> A arte santeira no Piauí está com processo de registro como patrimônio cultural imaterial em andamento no IPHAN (BRASIL, 2014).

<sup>80</sup> O caju é a matéria-prima para a produção de uma das bebidas típicas do Piauí – a cajuína (bebida não alcoólica à base da clarificação do suco de caju) também se encontra em processo de registro como um bem cultural do Piauí, sob o título de “Modo de Fazer Tradicional da Cajuína do Piauí” (BRASIL, 2014).

circense, e proprietário de circo, Nildo - o palhaço Cascatinha. Artista que adotou o Piauí como cidade natal e mantém seu espetáculo por amor à arte.

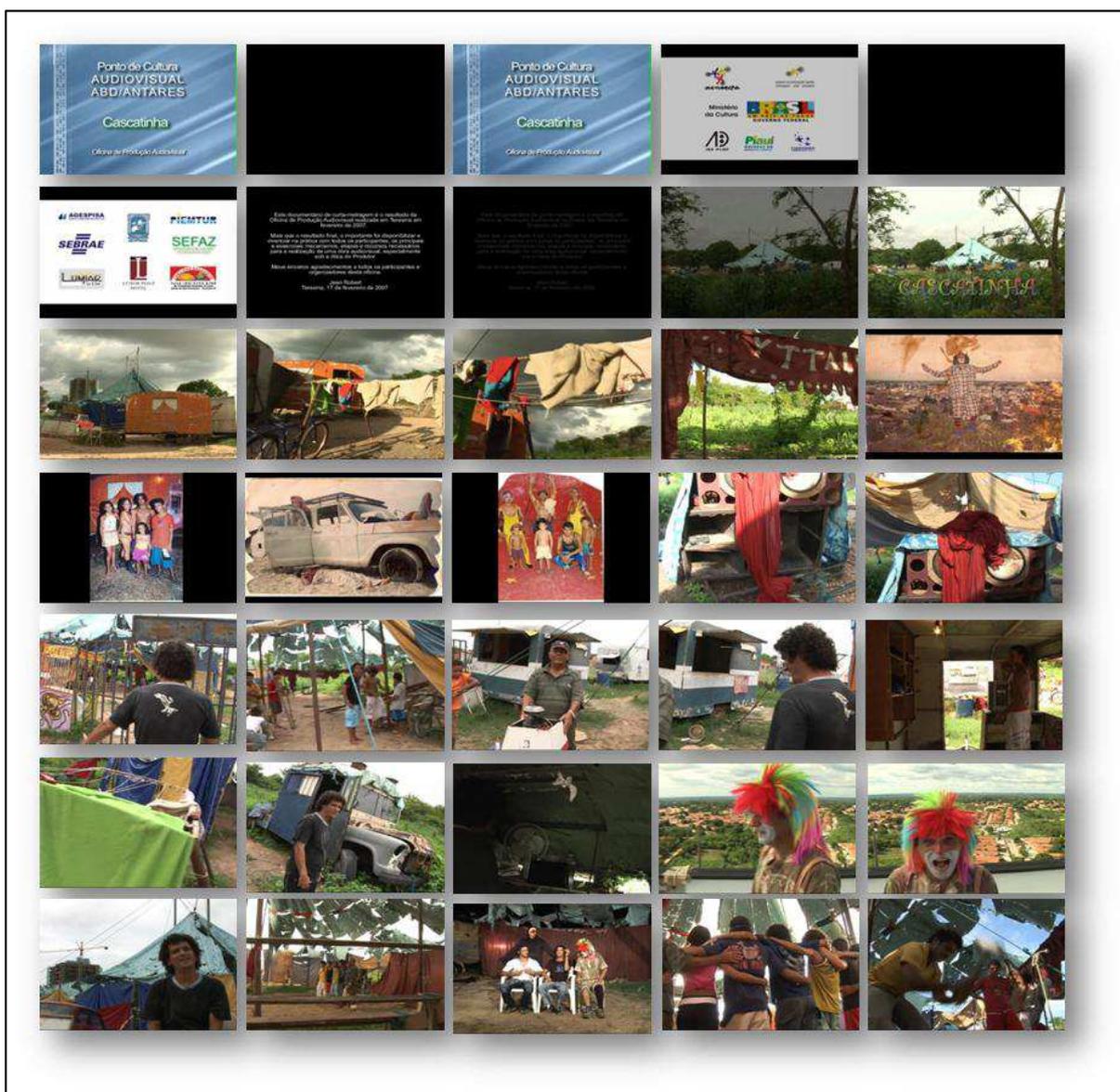
#### 5.1.4.2 Ficha Técnica (na ordem de aparição)

- Um filme de: Alan Sampaio; Aristóteles Costa; Aline Sumiko; Cristiane Pinheiro; Daniela Silva; Eraldo Filho; Fabrício Nery; Fafá Guimarães; Franklin Pires; Gardiê Silveira; Genivaldo Camêlo; Jairo Galvão; Jany Carvalho; Javé Monte Uchôa; Jô Farias; Juarez Mendes Filho; Leide Souza; Lívio Bastos; Magnólia Visgueira; Maiça Chaves; Manoela Gomes; Max Wiliam; Monteiro Junior; Patrícia Basquiat; Patrícia Vaz; Pedro Henrique; Rafael Gomes; Rubens Luna; Solfiere Markan; Valdone vieira Bezerra; Verônica da Silva Coelho.
- Ministrante: JeanRobert.
- Fotografia e câmera: Roberto Sabóia; David Leão; Max Wiliam.
- Making off: Franklande Parente Carvalho; Fátima Guimarães.
- Eletricista: Ferreirinha.
- Edição: Alan Sampaio; Cristiane Pinheiro; David Leão; Jean Robert; Max Wiliam; Roberto Sabóia.
- Trilha: Zé Piau.
- Arquivo: acervo pessoal “Nildo”.
- Motoristas: Edenilson Pereira da Cruz; Flávio M. Marcílio Barbosa; Francisco Cardoso Amarante; José Augusto M. da Silva; Luciano Feijó; Mario Carvalho Neto; Paulo Henrique Pinheiro.
- Agradecimentos especiais: Comunidade do Planalto Ininga; Deputado Themístocles Filho; Dogno Içaiano; Franklande Parente Carvalho; Fred Maia; Joaquim Noronha e família; Noronha Filho; Roberto John; Roseni Batista.
- Agradecimentos: Ana Maria Alves; Andrade Filho (SASC); Antonio Sobreira; Capitão PM Felipe; Carlos Alberto A. Leão; Chandelier Scott; Conceição Galvão; D. Teresa (Comunidade); Elaine Rocha; Georgiana Oliveira; Jorge Lopes; Jossandra Almeida; Maria Amparo Veloso; Maria de Lurdes Lopes; Monteiro Junior; Raimunda Bastos; Raimundo Alves; Raimundo Mário; Vespasiano Carvalho.
- Apoio: Polícia Militar do Estado do Piauí; AGESPISA; Casa dos Salgados; Construtora Sucesso; Dilcar Eventos; Escola Fazendária; Lumiar Luz e Som;

Luxor Hotel Paiuí; Mafuá Filmes; PIEMTUR; SEBRAE; Secretaria de Saúde/PI; Imprensa piauiense; Representação do Governo do Piauí em Brasília.

#### 5.1.4.3 Sequência Resumida de Imagens

Figura 41: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

Figura 42: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

#### 5.1.4.4 Descrição Geral do Vídeo

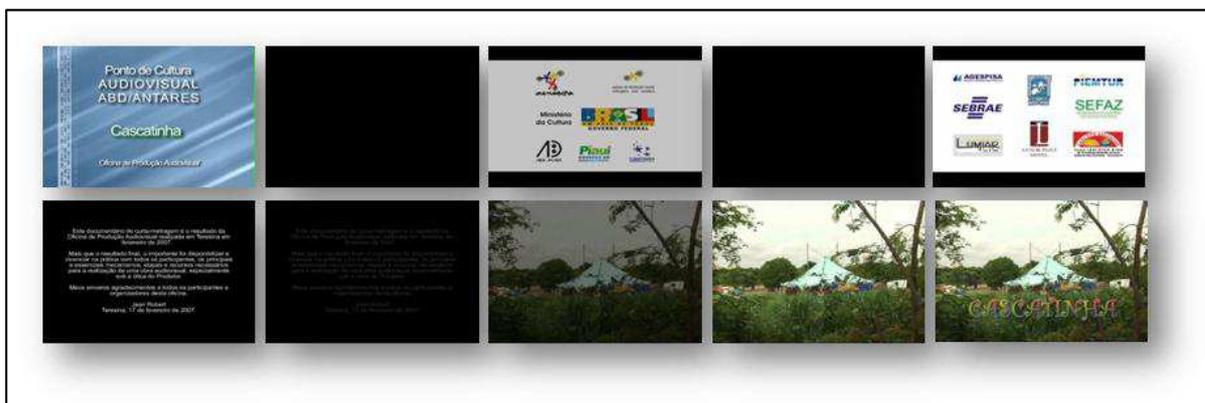
A produção audiovisual “Cascatinha” inicia com uma tela em azul com os dizeres “Ponto de Cultura AUDIOVISUAL ABD/ ANTARES”, logo abaixo o título do

documentário “Cascatinha” e, mais abaixo “Oficina de Produção Audiovisual”. Segue a tela preta e logo após a mesma abre um retângulo branco sobre a tela preta com várias logomarcas (Cultura Viva MinC, Governo Federal, Governo do Piauí,...), a imagem esmaece e surge outro quadro branco com novas logomarcas (provavelmente são as entidades de apoio). A tela torna a ficar preta e surge um texto escrito com letras brancas:

Este documentário de curta-metragem é o resultado da Oficina de Produção Audiovisual realizada em Teresina em fevereiro de 2007. Mais que o resultado final, o importante foi disponibilizar e vivenciar, na prática com todos os participantes, os principais e essenciais mecanismos, etapas e recursos necessários para a realização de uma obra audiovisual, especialmente sob a ótica do Produtor. Meus sinceros agradecimentos a todos os participantes e organizadores desta oficina. Jean Robert Teresina, 17 de fevereiro de 2007 (ROBERT, vídeo)

O texto fica por aproximadamente doze segundos, esmaece, e surge a imagem da lona do circo em plano médio; em seguida, sobre a imagem, aparece a palavra “Cascatinha”, ao som de uma música suave dedilhada no violão (figura 43).

Figura 43: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

A música continua e a câmera passa a alternar imagens da área do circo: um trailer velho, um varal de roupas improvisado, uma parte da parte interna do picadeiro, parte de uma faixa/ acabamento da lona (figura 44).

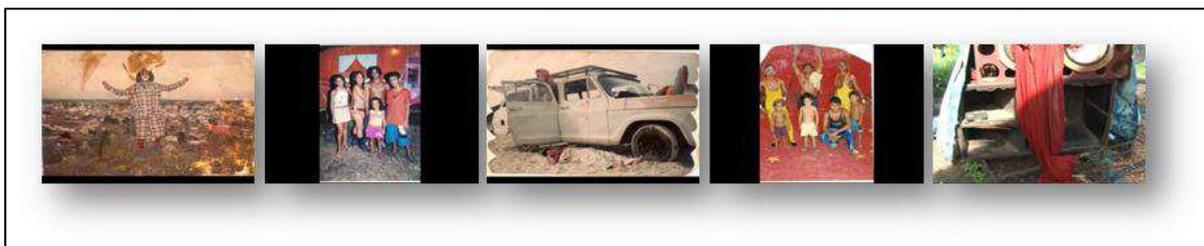
Figura 44: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

Na sequência, aparecem quatro fotos antigas, a primeira do palhaço Cascatinha, na sequência outras fotos dele e de sua família, e a câmera corta para a caixa de som do circo (figura 45).

Figura 45: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

Depois aparece a imagem da bilheteria na frente do circo. A câmera acompanha o proprietário, Nildo (o palhaço Cascatinha), ele passa pela bilheteria e vai caminhando e apresentando a área do circo para a câmera que o acompanha: a bilheteria; os funcionários do circo, que se encontram no picadeiro; o pai dele, que está consertando a máquina de algodão doce; o *trailer* do filho Saulo; passa ao lado do varal de roupas; entra no picadeiro. Nesse momento há um corte e o próximo enquadramento já foca uma caminhonete antiga de aspecto envelhecido, que segundo Nildo está funcionando. Há então um novo corte e, enquanto ele fala sobre o carro, aparece a imagem dele já como palhaço, ele de costas se vira e ri para a câmera (figura 46).

Figura 46: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

Um novo corte é feito e agora a câmera foca à direita do vídeo Nildo a meio plano, em ângulo normal frontal, tendo como fundo a lona do circo, onde ele fala de sua trajetória no circo. Nesse momento ele passa a ser a *voz over* e as imagens vão passando enquanto ele narra sua história no circo. E o documentário prossegue nessa alternância por quase um minuto (figura 47).

Figura 47: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

A narração acaba e a câmera corta para a imagem de uma mulher sentada na arquibancada do circo, Antônia – moradora da comunidade em que o circo se encontrava naquele momento. Em um enquadramento a meio plano, em ângulo normal frontal. A fala de Antonia passa a ser em *voz over*. Enquanto ela fala da importância do circo para a comunidade, o vídeo mostra imagens de algumas atrações do circo. A narração de Antônia termina, e a câmera volta para Nildo, no mesmo local, mas agora com enquadramento a plano americano, em ângulo frontal (figura 48).

Figura 48: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”

Há mais um corte e agora a câmera mostra o espetáculo acontecendo com o áudio real, uma música *dancing* toca enquanto a plateia assiste ao homem que cospe fogo e às piruetas de um acrobata, sempre em plano médio e angulação *contra plongée* (figura 49).

Figura 49: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

Novamente há um corte e agora a câmera, em *contra plongée* foca em ângulo médio, através da porta do *trailer*, os três filhos de Nildo. Eles contam sobre a vida no circo. Logo após o início, a câmera corta e foca em plano fechado, *contra plongée* à 3/4. A conversa continua, a câmera corta novamente para o posicionamento inicial (*contra plongée*) olhando pela porta do *trailer*. A música aumenta um pouco e é exibida rapidamente uma acrobacia com tecido (figura 50).

Figura 50: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

A câmera corta agora para dentro do *trailer* da filha de Nildo, Dayne, onde numa angulação *contra plongée* à 3/4 em plano médio, seguindo de se plano fechado, Dayne conta sua vida no circo e aspirações para o futuro (figura 51).

Figura 51: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

Mais um corte, a música tem o volume aumentado, aparecem imagens da amarração da estrutura do circo e surge em *voz over* a fala do pai de Nildo, Veridiano. Há um corte e a câmera mostra a imagem de Veridiano em plano americano, em ângulo normal frontal, enquanto ele fala sobre seus papéis no circo, a câmera corta no detalhe da mão do sujeito. Volta ao ângulo inicial e continua a captar o depoimento de Veridiano (figura 52).

Figura 52: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

Após o término da fala de Veridiano, a câmera corta para outra imagem, a entrada da tenda do circo em que – como uma foto – encontram-se todos os integrantes da família Acioly. Em ângulo normal frontal a câmera inicia o enquadramento em plano aberto, antes da lona de entrada e dá um *zoom in* tornando o enquadramento em plano médio, congelando a imagem e adicionando sobre a mesma, na parte inferior a frase “Família Acioly” (figura 53).

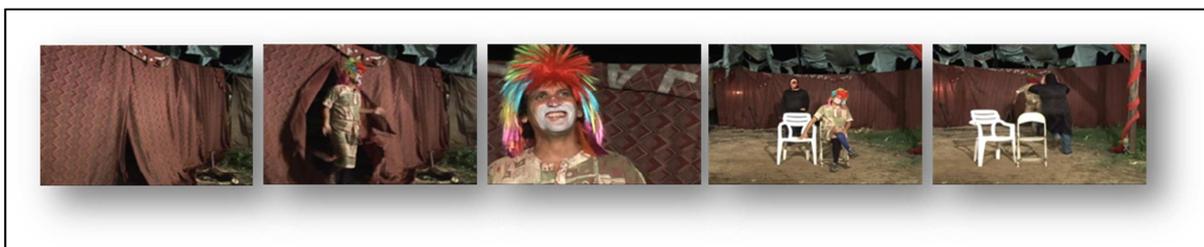
Figura 53: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

Há outro corte de imagem, agora a câmera mostra um número do Palhaço Cascatinha. A apresentação inicia com a câmera acompanhando o Palhaço entrando no picadeiro, em seguida há um corte de imagem e a câmera, em ângulo normal frontal, em um enquadramento em plano fechado, foca no rosto do palhaço. Há um novo corte agora a imagem retorna com a câmera em ângulo normal frontal em plano aberto e depois com *zoom in* se torna médio e assim vai alternando entre plano médio, fechado e aberto com *zoom in* e *zoom out* e o número final é registrado (figura 54).

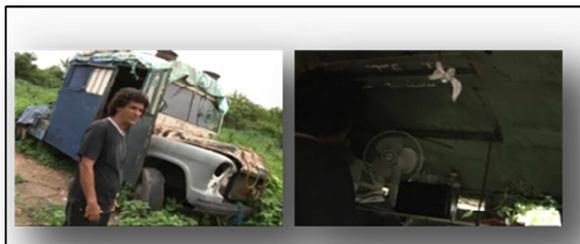
Figura 54: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.



Figura 56: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

Ao falar de sua origem, Nildo conta que é a quarta geração do circo, e demonstra amor por sua profissão;

quando eu nasci, dentro de um circo, em Salvador na Bahia, e tenho esse circo até hoje. Pretendo morrer em circo, [...] construí minha família em circo, e os artistas, os que têm ainda em circo trabalham pelo amor à arte circense, que eu venho da quarta geração e meus filhos estão aí lutando também e eu tenho certeza que eles vão dar continuidade. Nenhum falam em sair de circo (NILDO, vídeo).

E esse amor é correspondido, conforme relata, pelo apoio que recebe das comunidades carentes em que o circo se instala,

geralmente tem bairro ou cidade que o circo chega [...] pela população mais carente, é acolhido né, eles gostam mesmo de de de de... dar assistência ao circo, as crianças, é... os próprios pais das crianças, e geralmente é assim, quando a gente chega o povo aclama porque num tem, num tem diversão pro pobre (NILDO, vídeo).

A pobreza da comunidade não evita que ajudem ao circo, e mesmo "aos farrapos" o circo cumpre sua função, transmitir alegria para a plateia. Mas existe sim o preconceito, de acordo com Nildo, “às vezes quando a gente chega, assim porque o circo tá feio, algumas pessoas pedem né, faz abaixo-assinado pra tirar, aí a população pobre num deixa” (NILDO, vídeo).

Nildo aparece no início, e no final do documentário quem surge é o palhaço Cascatinha. Sobre um trailer, Cascatinha encerra o documentário com a seguinte fala: “opa, olha aí criançada, estou aqui para falar do meu trabalho circense, sou artista de circo, sou palhaço, sou malabarista, sou ciclista, sou mágico [...], sou também sou o bilheteiro do circo e também sou o dono do circo” (NILDO, vídeo). E

assim, após a aparição de um número do palhaço Cascatinha no picadeiro, ele profere essas palavras em cima de um trailer e sobem os créditos do documentário.

No entanto, entre a primeira aparição de Nildo e a última, outros sujeitos apareceram conforme ordem mencionada anteriormente. Um delas é **Antônia**, moradora da comunidade situada no local onde se encontrava o circo na época da filmagem, uma mulher, aparentando entre 40 e 50 anos, com traços indígenas, cabelos ondulados pretos. Vestindo uma camisa de malha com propaganda, uma calça de lycra azul de ginástica e tênis cinza claro com meias curtas brancas, com argolas e grandes unhas esmaltadas na cor vinho, demonstra sua vaidade mesmo morando em uma comunidade carente. Ela relata, em aproximadamente dezenove segundos, a alegria que o circo proporciona à comunidade; “moro aqui em frente ao circo, depois que o circo chegou aqui só é alegria aqui toda noite; e o pessoal do circo conquistou o público aqui, o pessoal da... o pessoal aqui da comunidade, tanto os adulto como as criança, todo mundo adora o circo” (ANTÔNIA, vídeo cascatinha).

Os filhos de Nildo, **Saulo, Wallan e John Lenon**, aparecem no documentário, ao mesmo tempo, sentados na cama de um trailer, e em alguns trechos fazendo números do espetáculo. Os três filhos vestem, cada um, uma camiseta de malha e uma bermuda, aparentando terem entre 15 e 20 anos. O entrosamento deles ao falar do circo transmite tanto a ideia de família unida como de satisfação do que fazem. Saulo, o que aparenta ser o mais velho dos três inicia falando: “minha vida sempre foi no circo, desde quando eu nasci eu moro no circo, eu e meu irmão, eu ensino às vezes ele né, quando vou fazer trapézio né, aí ele aprende um pouco mas esquece no outro dia” (SAULO, vídeo), fazendo referencia ao irmão Wallan. O irmão complementa a fala de Saulo explicando “é porque ele quer me ensinar, quer me ensinar, no... pra me pegar queda no chão, como é que ele quer que eu aprenda?” (WALLAN, vídeo). A descontração eles os três é visível. Saulo responde “não é isso não, eu tô em baixo, tu não vai cair, tem que confiar em mim” e John Lennon brinca “mas se cair é melhor né, Saulo?”, com are de riso, e Saulo para não perder a brincadeira completa “é caindo que aprende”. A pobreza da vida à beira da miséria não tira em nenhum momento o sorriso nos rostos dos meninos.

A filha de Nildo, **Dayne**, em seu depoimento, demonstra simplicidade e um ar de felicidade ao falar um pouco de sua vida no circo e de suas aspirações para o futuro. Sentada em uma poltrona aramada branca, no interior do seu trailer de paredes e teto cor-de-rosa, a adolescente não apresenta traços de inibição com a

câmera. Vestindo uma camiseta azul com alça de renda branca, uma mini-saia branca, brincos prateados compridos e um colar prateado ela diz, em uma fala curta de aproximadamente vinte e cinco segundos,

[...] eu tô trabalhando agora, comecei a fazer esses números depois de grande, que foi meu irmão que me ensinou [...] por enquanto ainda não pretendo abandonar o circo, pretendo é... seguir essa carreira até onde meus pais... até onde der [...] se eu estudar, talvez eu começar a estudar e terminar meus estudos aí eu vou pensar em uma carreira se eu deixar o circo, senão vou pretender continuar até casar ter filhos e morar no circo (DAYNE, vídeo).

e termina a frase com um sorriso no rosto. As aspirações de adolescente, ainda com muitas incertezas, dão a entender que a menina não está estudando no momento, mas que isso não é uma ideia a ser descartada e que a carreira no circo também não é algo negado. A incerteza parece ser algo natural da idade e não a deixa, ao menos em frente às câmeras, com ares de angústia ou preocupação.

Seguindo a ordem vem **Veridiano**, pai de Nildo que, em aproximadamente quarenta segundos, relata sua vida no circo e seu desejo de não ver o circo do filho acabar:

comecei como violonista e cantor, depois passei a ser a guitarrista, comandava vários conjuntos, aí depois passei a ser domador de circo. Domador de onças, de leão, mas o que eu... o que mais demorou comigo foi as onças e essas onças trabalhavam muito bem, muito bem, me deu muita alegria elas sabe... muita alegria... pra mim era tudo na minha vida essas onça. Eu ainda sinto saudade da vida de circo, morava em trailer, e to fazendo tudo pra o circo não acabar de acabar sabe, fazendo... nós tamos com intenção de levantar ele novamente (VERIDIANO, vídeo).

O sorriso de Veridiano é demonstrado ao logo de sua fala, mesmo com a falta de um dente. Aparentando ter por volta dos sessenta anos, pele morena, cabelos curtos com os fios brancos disfarçados por uma tintura discreta, óculos e trajando uma camisa polo verde com listras, bermuda verde oliva combinando e um relógio, o pai de Nildo expressa simplicidade, orgulho e um pouco de saudosismo de sua época de domador no circo. Sua maneira de falar expressa a pouca escolaridade mas isso não tira o entusiasmo e a expressividade de suas palavras.

Em todos os sujeitos que trabalham no circo, tanto no momento em que aparecem no vídeo falando quanto quando estão nos espetáculos, é visível a

condição popular de todos, sempre roupas simples, muitas vezes já bastante desgastadas.

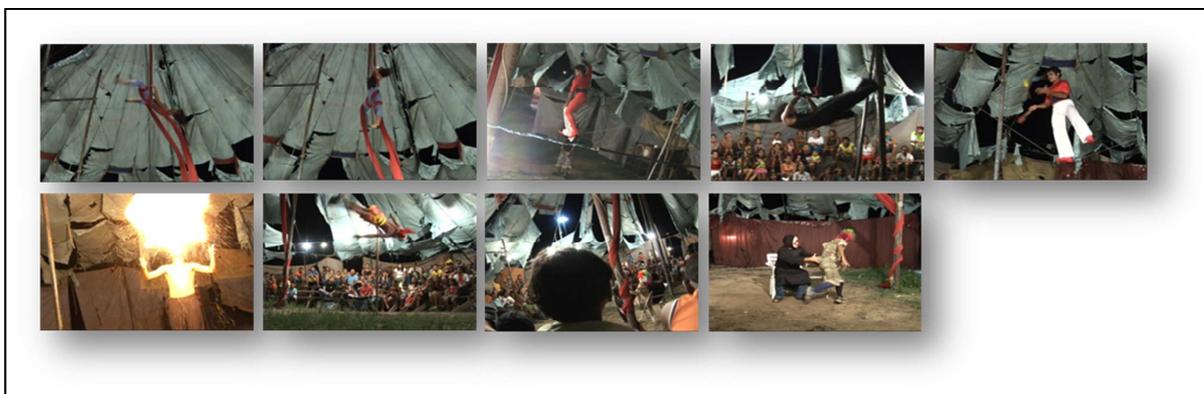
b) Espacialidades e objetos

No decorrer do documentário são apresentados os seguintes espaços: a área externa do picadeiro, o picadeiro propriamente dito, o interior do carro de Nildo, o trailer em que Saulo, Wallan e John Lenon conversam e o trailer de Dayne.

Iniciando pelo exterior do circo, o que se vê é um terreno baldio, com mato e alguns trailers muito velhos, um carro quase sucateado, um varal improvisado com tubos enferrujados, uma bilheteria e entrada do circo montada, com ferragem, já bastante desgastada, e a lona do circo rasgada. Mesmo assim, um colorido entre a placa da bilheteria, o azul bastante desbotado da lona e os trailers caracterizam um circo, que poderia ser tido como abandonado se não fosse a movimentação dos poucos funcionários.

A tenda do circo está armada e se podem ver várias partes rasgadas; no interior um tecido vermelho estampado já desbotado separa o picadeiro dos bastidores do circo; uma arquibancada bastante gasta circunda o picadeiro que não tem piso; o piso é a areia do terreno e grama, é nesse cenário que se apresentam equilibrista, trapezista, acrobata, um homem que cospe fogo, e o palhaço Cascatinha (figura 57).

Figura 57: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

O trailer em que os três filhos de Nildo estão é pouco mostrado na filmagem; uma cama aparentemente improvisada com cavaletes, um nicho de madeira, uma caixa no chão, o teto com a pintura descascando e uma porta de madeira demonstram as condições restritivas em que vivem. Na parede interna encontra-se um pôster da cantora Avril Lavigne, provavelmente preferência musical dos adolescentes (figura 58).

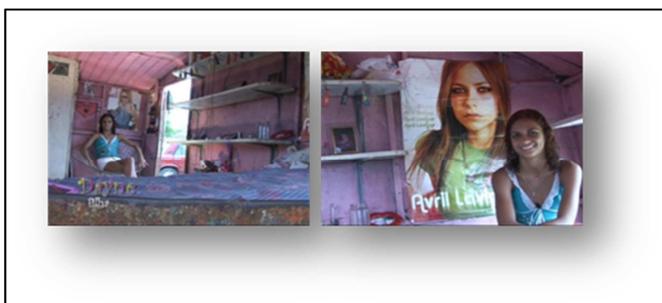
Figura 58: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

No trailer de Dayne, Avril Lavigne aparece novamente, agora em dois pôsteres; as paredes internas são pintadas em rosa, as prateleiras brancas (em ambos os casos a pintura se apresenta gasta), porta-retratos encontram-se nas prateleiras e alguns chaveiros com miniaturas de garrafas da Coca-Cola decoram as prateleiras (figura 59).

Figura 59: Imagens do vídeo “Cascatinha”



Fonte: vídeo “Cascatinha”.

As restrições econômicas são visíveis em todos os ambientes apresentados no documentário.

### c) Contexto e relações de poder

Proprietário de um circo, Nildo encanta comunidades populares com seu espetáculo, mesmo sem condição econômica para tal. Embora a arte circense seja universal, esse documentário retrata um problema social comum a vários artistas no Piauí (e no mundo), relativo às dificuldades de sobrevivência numa condição socioeconômica restritiva, e, ao mesmo tempo, a resistência nas práticas cotidianas e o amor à arte. Relações de poder se expressam, entre outros momentos, na fala de Nildo ao falar sobre a discriminação que o circo sofre em virtude de sua aparência deteriorada; ao mesmo tempo expressa-se em sua fala o apoio que recebe das comunidades populares.

Com relação ao universo interno do circo, não é possível um detalhamento das relações entre Nildo, sua família e funcionários. O que se pode perceber, no entanto é a presença de Nildo em quase todo o documentário, o que tem a ver com o fato de que o mesmo é o protagonista da produção audiovisual.

### d) Cultura/ identidades

A arte circense é uma arte universal, mas apresenta expressões e particularidades nos contextos onde é praticada. No documentário “Cascatinha” ela persiste em condições econômicas restritivas expressando-se a capacidade de ,resistência relacionada ao universo popular.

Um ponto que sinaliza as misturas culturais é a convivência de elementos populares "tradicionais" com elementos da cultura mundializada como a Coca-Cola e a cantora Avril Lavigne. O imbricamento da cultura circense com referências da cultura mundializada mostra que a construção de uma identidade não é feita a partir de separações, mas sim de flexibilização e adaptação às necessidades/ traços locais.

### 5.1.5 Vídeo 5: “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”

#### 5.1.5.1 Informações sobre o Vídeo

Em aproximadamente quarenta minutos, a produção audiovisual denominada documentário pela ABD-PI, traz o registro efetuado entre 20 e 31 de maio de 2009, do festejo religioso do Divino Espírito Santo<sup>81</sup>, com suas características e peculiaridades, que ocorre todo ano na comunidade Marmelada do município de Gilbués no Piauí.

#### 5.1.5.2 Ficha Técnica (na ordem de aparição)

- Roteiro e Direção: Roberto Carlos Bonfim de Sabóia.
- Câmera: Max William de Sousa Santos.
- Fotografia: Roberto Sabóia.
- Edição de Vídeo e Áudio: Max William.
- Som Direto: Zé Piau.
- Trilha Original: Músicos da Comunidade gravados durante as esmolas & Zé Piau.
- Entrevistados: Manoel de Rolinha (carpinteiro); Dorilene Honorato “D. Ilene”; João Martins Neto (presidente da AAM); Maximiano Faustino (Rabequeiro); Maximiano Rodrigues (Tambor); Olenor de Sousa Andrade “Olenor”; Abidiel Andrade “Bideco”; Maria Andrade “Maria do Véio Chico”; Eloisa Pereira da Silva “D. Ninica”; Francisco Honorato de Andrade “Véio Chico”; Lúcio Martins Neto “Neto”; Orlando “quebra Faca”; Venceslau Fonseca “Frito”; Erivan Martins da Silva “Joia”; Antonio Vieira “Antonio de Laudecir”; Julimar Honorato da Silva “Julin”; Jaciara Tavares “Grupo Jovem”; Raimundo Ribeiro “Tanger Sanfoneiro”; “Zenon do Compra Fiado” Zenon; Maria Lourenço Honorato “Lora”; Padre Isaias; Necivaldo da Barraca.
- Dedicamos este filme em memória de Maximiano Faustino (Rabequeiro)  
\* 01/05/1925 † 22/06/2009.
- AGRADECIMENTOS: Prof. Roberto John (SURPI-DF); Agradecemos a todos e todas as pessoas da Comunidade Marmelada no município de Gilbués – PI, que

<sup>81</sup> A “Festa do Divino da comunidade de Marmelada – PI” encontra-se com processo de registro em andamento como patrimônio cultural imaterial pelo IPHAN (BRASIL, 2014).

colaboraram direta e indiretamente com a gravação deste trabalho, a “D. Ilene” pela maravilhosa comida, o “Gero” e Jaciara Tavares pela paciência e Erivan Martins “Jóia” pelas informações.

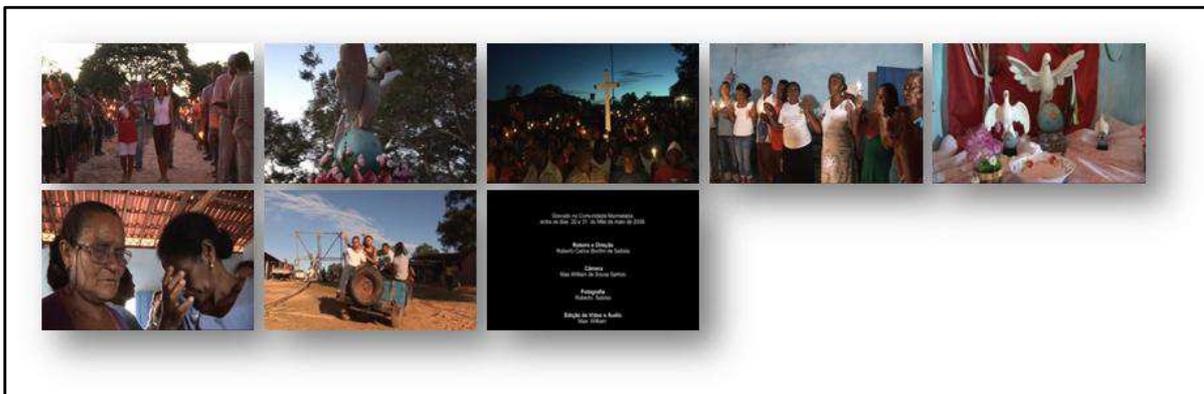
### 5.1.5.3 Sequência Resumida de Imagens

Figura 60: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Figura 61: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

#### 5.1.5.4 Descrição Geral do Vídeo

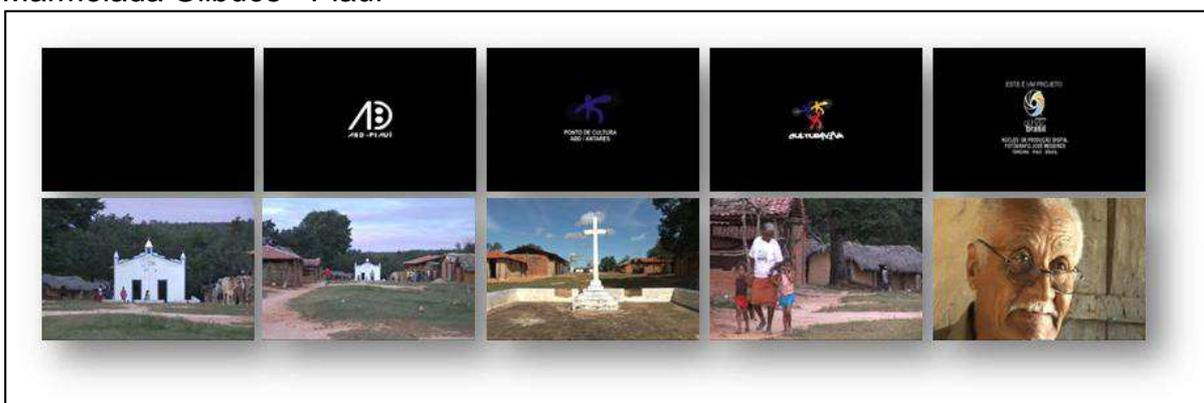
O documentário inicia com uma tela preta em que vão passando alguns logos a saber: ABD-PI, Ponto de Cultura ABD/ Antares, Cultura Viva. Em seguida, aparece na tela a informação de que esse projeto é do programa *Olhar Brasil – Núcleo de Produção Digital Fotógrafo José Medeiros – Teresina – PI*. Logo depois aparece a imagem de uma igreja, em enquadramento médio, em ângulo normal frontal, ao som de uma ladainha religiosa em latim, acompanhada de um violão de maneira bem suave. A câmera vai dando um *zoom out* até ficar em plano aberto; na sequência corta para a imagem de uma cruz, e a partir daí vai cortando para imagens da população da comunidade. Nesse momento, a ladainha tem o volume reduzido e inicia, em *voz over*, uma narração sobre o Festejo do Divino Espírito Santo da comunidade Marmelada:

informou-se a senhora Maria Raimunda de Sousa que em 1889 chegava aqui, na fazenda Firmeza, seus pais, Lúcio Marcos de Sousa e Marcelina Maria de Farias, os quais falavam que quando chegaram encontraram a senhora Bertulina festejando o Divino Espírito Santo. Esta mesma mulher foi quem começou o festejo, não se sabe quem que era.

No momento em que a narração para, a ladainha tem seu volume aumentado. A narração volta e o volume da ladainha é reduzido, mas não para: “estão notando que aqui, essas mulheres analfabetas, elas rezam uma ladainha em latim, elas não sabem ler”. Nesse momento aparece o sujeito que estava narrando em *voz over* e

ele continua “elas também não sabem o que é que estão dizendo, mas elas rezam e isso já vem a tradição antiga”. A câmera corta para mais imagens da comunidade e o som de uma música no violão acompanha as imagens. Nesse momento o narrador conclui sua narração e a câmera corta mais uma vez, agora para as pessoas que estão chegando a cavalo para o Festejo (figura 62).

Figura 62: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Na sequência, a câmera mostra homens montando uma armação de madeira – a armação que vai transportar e equilibrar o mastro do Festejo com a bandeira na ponta. Em seguida mostra uma planície e surge o título do documentário “Festejo do Divino Espírito Santo” com o símbolo do Divino Espírito Santo, seguido de “comunidade Marmelada Gilbués – Piauí” (figura 63).

Figura 63: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Na sequência é mostrado todo o processo, desde a busca da madeira até a montagem do mastro. A montagem da armação, bem como toda a etapa de cortar

amadeira, amarrar o mastro e transportá-lo é feita sempre com muita alegria, brincadeiras, mas também com responsabilidade e seriedade pelos homens (figura 64).

Figura 64: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

O transporte do mastro é feito pelos homens, as mulheres acompanham cantando hinos católicos, algumas já segurando velas acesas. O mastro chega à praça da cidade, é levantado, apoiado no suporte de madeira e todos migram para a igreja, que fica na praça. Nesse momento as pessoas vão acendendo velas, ao som de músicas tocadas com um grupo – com sanfona, pandeiro, violão (figura 65).

Figura 65: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Em seguida, alguns depoimentos são mostrados, pessoas contam sobre a história do Festejo em Marmelada. E em um dos depoimentos é explicada uma das peculiaridades do Festejo de Marmelada, em que os animais participam. De acordo com Olenor, quando algum animal fica doente é feito uma promessa para que o mesmo se recupere. Caso haja a recuperação do animal, a promessa é paga na época do festejo pelo seu dono em companhia do animal (o animal acompanha as esmolas, procissões, novenas conforme o que foi prometido).

Na sequência, são exibidos depoimentos de pessoas que alcançaram graças e pagaram suas promessas no Festejo do Divino; graças alcançadas tanto para os animais quanto para pessoas (figura 66).

Figura 66: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Nesse momento, o documentário passa a mostrar a peregrinação dos fiéis de casa em casa com a bandeira vermelha<sup>82</sup>. O sagrado e o profano são celebrados no festejo. A bandeira é carregada à frente do cortejo e algumas reverências são feitas à mesma. Seguindo, a bandeira é levada ao cemitério e é passada sobre as lápides. A peregrinação da bandeira continua, de casa em casa, sempre com rito de agradecimento, velas acesas e o profano com a folia (músicas e cantorias não religiosas) (figura 67).

Figura 67: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Em seguida o ‘Véio Chico’ relata a tranquilidade e paz no festejo e explica que as mulheres cozinham para todos, preparando o almoço que é servido no domingo;

<sup>82</sup> A bandeira vermelha com a pomba representa o Divino Espírito Santo. A cor vermelha “significa o fogo, alusivo à forma pela qual o Espírito Santo se manifestou aos apóstolos e à Virgem Maria no cenáculo, como diz a passagem bíblica (At 2, 1-4)” (FESTADODIVINO, 20014a). As fitas coloridas, que enfeitam a bandeira representam os sete dons do Divino, a saber: “azul- sabedoria; prata-entendimento; verde- conselho; vermelho- fortaleza; amarelo- ciência; azul escuro- piedade; roxo temor de Deus” (FESTADODIVINO, 2014a).

ele diz: “tô com quarenta anos que mexo aqui com festejo, toda vida o festejo muito normal, [...] nunca teve injustiça ou maldade aqui no nosso festejo [...] num precisa nem pedir polícia pra chegar aqui. [...] As mulher cuida dos prato, corta carne e coloca no fogo, outras vão colocando o arroz na mesa pra catar. Quando surge o almoço no correr do dia do domingo vocês vão ver como é que vai acontecer” (VÉIO CHICO, vídeo). Ele fala para a câmera e se dirigindo à equipe que está filmando o documentário. À medida que ele vai falando sobre o almoço, algumas imagens correlatas vão aparecendo no vídeo (figura 68).

Figura 68: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Em seguida, dona Olenor explica como conheceu o festejo do Divino:

conheci esse festejo sendo rezado pelo um homem chamado Manoel e a muié chamava Bernaldina, então esse pessoale festejava o Divino Espírito Santo numa casa de palha como essa aí, passada muito tempo o velhinho morreu. Com ele morrer, construiu uma igreja em 60, aquela igreja que ali está foi construída em 60 por falta dele. Porque o festejo era grande, não podia mais ficar em casa de família, fez uma pequena igrejinha, tapada de palha por cima e por baixo. Fizeram um altar com a tábua de buriti, fizeram aquela mesinha de buriti e colocaram e ali as muié forravam e botava a bandeira do Divino Espírito Santo e botava uns varãozin pa os homens sentá e umas palhinha no chão pras mulher e as crianças sentar. E continuava o terço como nós tamos rezando, ainda num mudemo quase nada (OLENOR, vídeo).

Logo em seguida, algumas imagens vão passando e um homem, em voz over, inicia narrando como ele conheceu a festa do divino. Ele aparece, a narração continua, e os locais que ele vai citando vão aparecendo na tela. A imagem volta à mostrá-lo e agora identificá-lo, Lucio Martins Neto,

quando me entendi já era a festa, quer dizer não era daquele porte mesmo ali, mas era sempre ali tem um bocado de lugar de tapera ali que já foi festa ali, tudo ali pertinho, ali onde Eliane mora era o lugar dele, mais pra ali foi lugar dele, do outro lado daquele riachinho que é onde Julinho mora já foi lugar dele, lá mais adiante também, aí tornou voltar pra ali e hoje tá ali. Foi, começou assim meio devagar porque o povo aqui é sempre mais pouco né, aí foi aumentando, foi aumentando, hoje tá daquele jeito. Graças a Deus a festa muito animada e num dá abuso até agora, outro tempo tinha muito mas agora não, tem não (NETO, vídeo).

Na sequência outro depoimento sobre o festejo, agora de Sr. Catarino, que explica porque não foi ainda ao festejo e informa que já foi “capitão”<sup>83</sup> do festejo por mais de quinze vezes e explica o que o capitão faz,

o festejo lá eu só não fui ontem nem hoje porque eu fiquei aqui com um rebanho de menino e tem uns porco ali preso, a gente tem que dar ração de manhã, meio-dia e a boquinha da noite. Ahh eu tenho ficado de capitão lá pra muito mais de quinze vez já, eu já fiquei lá de capitão. Você ficando de capitão você tira o mastro, faz a despesa de um tudo do que comer (CATARINO, vídeo).

Após a fala de Catarino, a câmera corta para a chegada dos vaqueiros do município de Barreiras do Piauí para o festejo do Divino. A primeira tomada é à frente dos vaqueiros em plano aberto em ângulo frontal *plongée*, seguindo de nova imagem, agora no meio dos vaqueiros em ângulo frontal em enquadramento médio, e para concluir enquadramento em primeiríssimo plano em ângulo  $\frac{3}{4}$  frontal do vaqueiro Orlando ‘Quebra faca’ que fala: “é a noite do vaqueiro, e vamo chegando até chegar lá devagazinho todo mundo é pra ter paciência, devagar nós chega lá com fé em Deus e no Divino Espírito Santo, hoje é a noite do vaqueiro no festejo da Marmelada” (ORLANDO, vídeo). Um dos vaqueiros canta um aboio e a câmera corta (figura 69).

---

<sup>83</sup> A principal função do casal de “Capitães-do Mastro” é “guardar e preparar um mastro para ser erguido à frente da matriz na véspera do Domingo de Pentecostes” (FESTADODIVINO, 2014b)

Figura 69: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

A imagem seguinte mostra a população na praça, com bancos já na frente da igreja, esperando a chegada dos vaqueiros. A câmera corta para Dona Olenor, em enquadramento em primeiríssimo plano, que fala: “chegada dos vaqueiros, coisa mais linda na nossa comunidade é a chegada dos vaqueiros, é mais uma cultura que nós temos a representar” (OLENOR, vídeo) (figura 70).

Figura 70: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

A população vai chegando, uma ladainha está sendo cantada pelas mulheres ao som de um tambor; as pessoas vão sentando nos bancos e acendendo suas velas e a bandeira vermelha do Divino é posta atrás do altar improvisado do lado de fora da igreja. A imagem do Divino Espírito Santo é trazida em um andor, junto com uma procissão. A missa inicia e a câmera corta para mais um depoimento de dona Olenor: “acho que não sabemos se nós tamo fazendo como deve ser o catolicismo, mas a nossa fé... a nossa fé é quem nos traz até aqui” (OLENOR, vídeo) (figura 71).

Figura 71: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Na sequência aparece Sr. Venceslau Fonseca:

sabe essa história do Divino que vem com mais de cem anos e com esse mesmo terço, com essa mesma esmola cantada grosseiramente, vocês que vem de lá pra cá, que tem uma cultura mais elevada, vocês acham que isso aqui tem um pouco... até porque eu acho que pra Deus tá tudo certo né, porque estão naquela crença, a crença deles estão naquilo ali” (VENCESLAU FONSECA, vídeo).

A câmera corta e já inicia outro depoimento, o de Erivan Martins da Silva, o “Jóia”:

admiro do festejo é esses nove dias de novena que a gente passa junto, que a gente tá junto do dia-a-dia, tá refletindo, tá frisando tudo aquilo que eu encontrei de quando eu me entendi no meu local, quando eu comecei ter entendimento no meu local aonde eu nasci (ERIVAN MARTINS DA SILVA, vídeo).

Em seguida, a câmera mostra Dona Ilene falando sobre o festejo do Divino. Enquanto ela fala, as imagens se alternam entre ela e a comunidade no festejo:

ela representa um momento de muita alegria, a gente trabalha muito, mas sempre a gente trabalha com aquele amor e boa vontade, aí ela me representa assim, tudo de velho assim sempre permanece novo pra nós né. Nós faz todo esse sacrifício como vocês já viram, aí todo dia além do terço aqui, nós faz a romaria lá no pé do pau assim até chegar aqui e é rezando direto, ajuntando toda comunidade católica, nem só a comunidade de base como todo mundo aqui ao redor vem aqui através desse festejo, então isso nós se sente muito alegre com isso (DONA ILENE, vídeo).

Em voz over o Padre Isaias relata a importância do Festejo, enquanto a câmera mostra imagens da festa (figura 72);

nesse festejo eu pude constatar o quão grande é a fé desse povo, o aspecto cultural, o aspecto religioso. A comunidade consegue congregiar três municípios pelo menos e parece que aqui a tendência é crescer, cada dia mais cresce e os valores culturais, religiosos e humanos vão aumentando e ficando muito à vista de toda a região (Pe ISAIAS, vídeo).

Figura 72: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

A fala do padre Isaias termina e a imagem muda para uma romaria à noite. Uma senhora segurando um arranjo de flores artificiais, representando um ramo, ao chegar na igreja diz: “eu entrego esse ramo com prazer no coração, viva o Divino Espírito Santo e os romeiros que aqui estão”, e passa o arranjo para outra senhora, que responde: “eu recebo esse ramo todo coberto de Prata, viva o Divino Espírito Santo Menino Jesus da Lapa”, e todos gritam “viva” (figura 73).

Figura 73: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

E mais uma vez a câmera corta, e agora aparece Necivaldo da Barraca, trancando um telhado com palha e falando sobre a comunidade “a comunidade aqui é bacana demais, é muito... os pessoal aqui são hospitaleiro demais. Primeira vez que eu vim aqui foi incrível, uma maravilha” (figura 74).

Figura 74: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Há um corte e abre outra imagem, agora em meio plano em ângulo frontal normal, e segue o depoimento de Antônio Vieira “[...] tivemos aqui uma vida difícilíssima dificuldade, pois não tem nenhum conhecimento, agradecemos aos nosso pedra preciosa trazido conhecimento por esses garimpeiros da Bahia e aqui estamos até hoje” (figura 75).

Figura 75: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Segue o depoimento de Julimar Honorato da Silva, ‘Julim’: “só tenho a falar sobre o festejo de que todo ano, cada vida a mais cresce, crescendo, o meu trabalho é trabalhar em grupo, é em organização da da festa, barraqueiro, de... da igreja. E aplicar aquilo que é arrecadado na igreja” (JULIM, vídeo) (figura 76).

Figura 76: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

O próximo depoimento mostrado é de Jaciara Tavares, presidente do grupo jovem, em que ela diz o que a festa do Divino representa para ela (figura 77):

nós, o grupo jovem, era.. .os capitães do festejo e... assim pra mim o festejo da Marmelada é como se fosse... é um tudo pra mim, porque eu nasci dentro do festejo, me criei dentro do festejo e eu me sinto muito bem participando do festejo, e participando da organização do festejo (JACIARA, vídeo).

Figura 77: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

A câmera corta novamente, aparecem imagens do festejo e uma narração em voz *over* afirma: “esse povo aqui é como se fosse, como se fosse não, é uma família, é minha família”. Em seguida a câmera enquadra em primeiríssimo plano Raimundo Ribeiro (figura 78) que diz

eu toco essa festa aqui a... a mais ou menos vinte e cinco anos [...] me sinto bem aqui com esse pessoal todinho, pessoal que dá valor ao meu trabalho... e isso pra mim é tudo, me sinto muito bem. E espero continuar até... enquanto vida eu tiver eu quero sempre tocar essa festa aqui, porque esse povo aqui merece (RAIMUNDO RIBEIRO, vídeo).

Figura 78: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

A câmera corta para a descida do mastro, a coleta da bandeira e a volta dos visitantes para casa, tudo isso ao som de um forró que diz “[...] leva eu, leva eu, leva eu leva eu pra passear” seguido das batidas do tambor (figura 79).

Figura 79: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

E seguem alguns depoimentos como o de Zenon do compra fiado, que fala um pouco do festejo

Essa foi a derruba do mastro, são 46 anos de idade, incompleto é verdade, e que a gente participe disso e já participava desde criança quando nasci meu pai já trazia a gente pra cá pra assistir. É.. muito embora tenha ficado um tempo afastado daqui é... por motivo de sobrevivência a gente teve que afastar um tempo, e a gente assim que pode retorna pra participar desse evento, que é um evento reli... é... sacro religioso, cultural e religioso pra mim (ZENON, vídeo).

Na sequência, Maria Lourenço Honorato conta da importância do festejo para ela,

todo ano eu venho aqui [...] desde quando eu tinha minha avó, de pequenininha minha avó me trazia no colo, e até hoje e [...] nunca perdi um ano desse festejo. Casei com dezesseis anos, tenho meus filhos, seis filhos, todo ano eu trago eles pra esse festejo. Nunca teve atrapalho nenhum na minha vida, pra nunca eu vim trazer os meus

filhos, e eu to aqui enquanto eu for viva quero fazer a minha parte, que a minha mãe fazia. Não cantando como foliona, porque eu não sei, mas marcando a minha presença com a minha casinha ali, com meus filhos pra receber meus amigo e tá aqui no meio de todos vocês (MARIA LOURENÇO HONORATO, vídeo).

Há mais um depoimento de Dona Ilene, dessa vez de agradecimento à participação dos jovens na organização do festejo, “quero agradecer a todos, e esses grandes heróis de grupo jovem que trabalharam n verdade com a ajuda de seus pai, mas eles aceitaram o convite e hoje tá dizendo vencemo a batalha que nós dicemo que ia vencer” (DONA ILENE, vídeo).

Por último, dona Olenor encerra o festejo, “nós vamos agradecer todo mundo mas vamos também cantar a nossa despedida agora” (OLENOR, vídeo). E ela inicia um canto de encerramento e todos começam a cantar

meu Divino Espírito Santo aqui vós ficais, meu Divino Espírito Santo aqui vós ficais, e até para o ano se vós nos deixar, e até para o ano se vós nos deixar, se vós nos deixar na graças a Deus, se vós nos deixar na graças a Deus, meu Divino Espírito Santo [???] e até para o ano se nós vivo for, se nós vivo for damos graças a Deus, , se nós vivo for damos graças a Deus, meu Divino Espírito Santo ... ,

e com uma imagem de um jipe azul com pessoas dando tchau para a câmera, ao som de um violão no ritmo do canto acima citado, a tela fica preta e sobem os créditos encerrando o documentário (figura 80).

Figura 80: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

### 5.1.5.5 Culturas/ Identidades Piauienses no Documentário

#### a) Sujeitos

O documentário sobre o Festejo do Divino Espírito Santo na comunidade da Marmelada no Piauí apresenta, nomeados, vinte e cinco sujeitos, partícipes do festejo entre homens, mulheres e crianças, moradores e visitantes que acompanham o festejo. No entanto, o vídeo tem como foco principal o evento em si, e comporta muito mais personagens anônimos que constroem com uma presença a história do Festejo do Divino Espírito Santo da Marmelada, no Piauí. Assim, a análise dos sujeitos nesse documentário será segmentada, para efeito didático, por grupos, visando um melhor detalhamento dos sujeitos.

Os grupos envolvidos são: os homens que vão buscar e montar o mastro; as mulheres que acompanham a montagem; os foliões – os tocadores que acompanham todo o festejo e tocando e cantando; o grupo jovem; os vaqueiros e a população em geral e visitantes que vão para acompanhar o festejo.

A montagem do mastro conta com a presença de vários homens, tanto para carregar como para fazer a armação de sustentação e o mastro em si, e colocá-lo no lugar. No geral são homens entre 16 e 50 anos aproximadamente que contribuem para essa tarefa árdua, mas que não abala em nenhum momento a fé que eles têm e demonstram a todo instante: “nós *ramo* chegar em casa com fé no Divino Espírito Santo, nós *ramo* buscar o mastro no berço do rio da Santa Tereza [...]” (homem, vídeo).

A alegria e animação é uma constante e a busca pelo mastro e o carregar das madeiras acontece regada a brincadeiras e cachaça (figura 81).

Figura 81: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Em sua maioria negros ou caboclos (mistura de negro com índio), estatura mediana, com roupas simples, chinelos de borracha e bonés gastos para proteger do sol, eles trabalham em equipe com a finalidade de escolher, carregar e montar o mastro para o festejo. Cada um ajuda como pode, os que tem força ajudam a carregar, os mais idosos auxiliam na amarração e guiam os mais novos na execução dos trabalhos (figura 82).

Figura 82: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

As mulheres acompanham a chegada dos troncos para fazer o mastro e a montagem do mesmo. São elas que entregam a bandeirola que ficará presa no topo do mastro, que simboliza o Divino Espírito Santo. Caboclas em sua maioria, com roupas simples, mas demonstrando vaidade a partir de lenços e bobes no cabelo – arrumando para o festejo; elas cantam e acompanham não apenas a montagem do mastro, mas o seu trajeto (figura 83).

Figura 83: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Os foliões, grupo formado por membros da comunidade, são os homens que cantam e tocam ao longo de todo o festejo acompanhando a bandeira do Divino Espírito Santo, com instrumentos musicais como sanfona, pandeiro, tambor, violão e usando um colete vermelho, com identificação do Festejo (figura 84).

Figura 84: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

O grupo jovem, com o nome já diz, é um grupo de jovens que se unem em prol das ações da igreja católica do local. No Festejo do Divino Espírito Santo eles respondem pela função de Capitão do evento. Formado por moças e rapazes, o grupo é identificado no festejo pela utilização de camisetas de malha vermelhas com identificação do grupo jovem nas costas em letras brancas (figura 85).

Figura 85: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Os vaqueiros chegam, não só da comunidade mas também de outras localidades, para a noite do vaqueiro, uma missa para eles. Montados em seus cavalos, todos com seus chapéus de couro, alguns com traje completo; gibão de couro, chapéu, calças de couro (toda a indumentária de um vaqueiro nordestino); eles chegam à Marmelada a cavalo, a distância não abala a fé dos mesmos, que vê

no festejo do Divino um momento para agradecer as graças alcançadas e também festejar (figura 86). A simplicidade e o orgulho da própria profissão é demonstrada, pelos vaqueiros, no olhar, nos trajés, na postura humilde, mas firme.

Figura 86: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

A comunidade e os visitantes que participam do festejo, último grupo listado, é composta em sua maioria por pessoas simples e humildes, que veem no festejo do Divino um momento de agradecer as graças alcançadas e pagar as penitências feitas em promessas para o Divino. Estatura mediana, sua maioria descendente de negros e índios, roupas simples, poucos adereços, os participantes do festejo carregam a vela acesa nos momentos de cortejo, as vestimentas do dia-a-dia são trocadas pelas roupas melhores, pois a ocasião é de festa (figura 87). Em sua maioria os sujeitos envolvidos no documentário apresentam simplicidade e marcas de sua condição de classe popular.

Figura 87: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



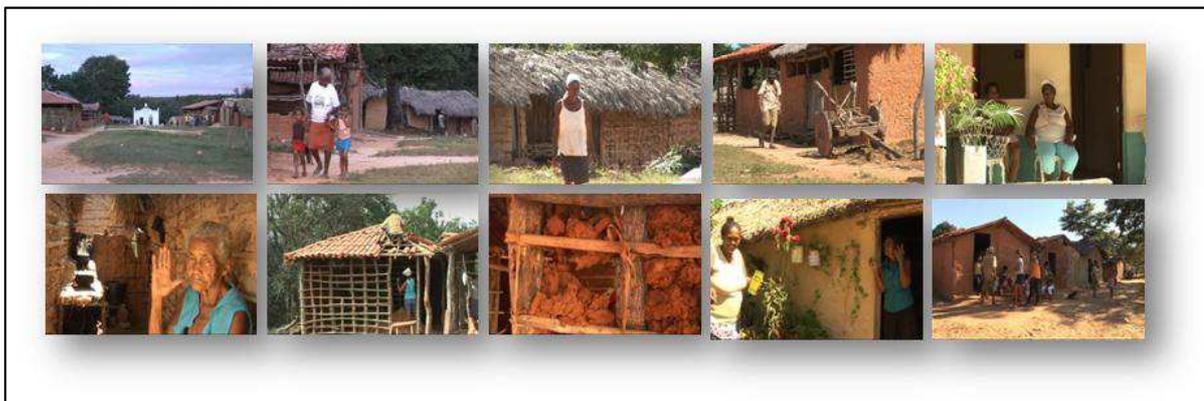
Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

#### b) Espacialidades e objetos

Todo o documentário se passa na comunidade de Marmelada, na igreja, na praça da igreja, em algumas casas da comunidade, nos caminhos entre as casas e em um cemitério.

Os caminhos sempre de barro vermelho batido, como trilhas, levam às casas da comunidade. O carro de boi como transporte para as madeiras que irão construir o mastro, as casas simples demonstram características do interior piauiense. As residências apresentadas nos vídeos são simples e em sua maioria de taipa – construção baseada em uma estrutura de madeira e preenchida com barro, como mostrada no início do documentário (figura 88).

Figura 88: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

O cemitério aparentemente fica um pouco afastado da comunidade, bastante simples, demarcado não por muro mas sim por uma cerca de arame e madeiras, apresenta lápides simples baixas com uma cruz de madeira, alguns túmulos apresentam só a cruz no chão e outros apresentam lápides altas em alvenaria pintadas de branco, provavelmente das famílias com condição financeira um pouco melhor. A simplicidade pode ser também observada no chão, não há piso e o mato rasteiro percorre todo o local (figura 89).

Figura 89: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

No centro da comunidade encontra-se a praça e a igreja. Simples, pequena pintada de branco com detalhes em azul, a missa do festejo ocorre do lado de fora para poder comportar todos os fiéis. Com piso em cerâmica, paredes internas pintadas de azul claro e cobertura de telha colonial, o altar aparece rapidamente,

uma mesa forrada com toalha rendada sobre um pano vermelho, flores a imagem do Divino Espírito Santo e uma vela acesa. Pouco é mostrado da igreja que, embora bastante simples, demonstra a fé católica na região.

Bem cuidada e decorada para o festejo na parede externa acima da entrada está escrito, em vermelho, “Sejam bem vindos ao festejo do Divino Espírito Santo”, e logo abaixo duas pombas brancas, uma de frente para a outra carregam no bico, cada uma, metade de um coração (figura 90).

Figura 90: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

A pomba simboliza o Divino Espírito Santo e pode ser vista não apenas na frente da igreja, na parede, mas na bandeira vermelha, nas roupas como símbolo do festejo e também em barro, como a representação da imagem do Divino no altar (figura91).

Figura 91: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

A bandeira vermelha também faz parte da simbologia do festejo, com suas fitas coloridas e a imagem da pomba representando o Divino Espírito Santo no centro; ela é reverenciada em respeito ao simbolismo religioso (figura 92).

Figura 92: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”

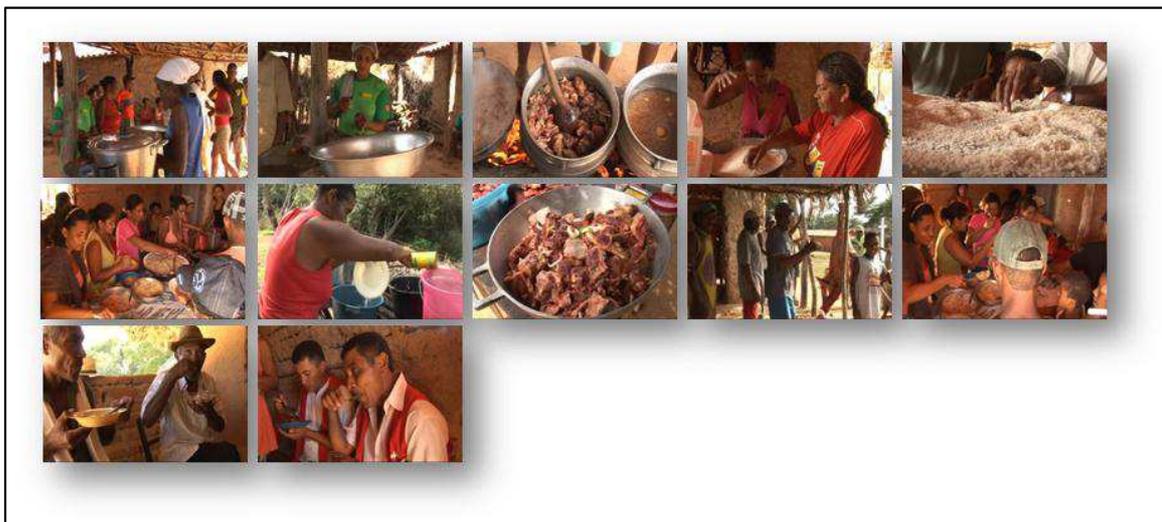


Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Não apenas os objetos referentes ao festejo em si, mas também os terços, as velas, as imagens nas paredes das casas, tudo ratifica a fé na religião católica ao longo do documentário.

Faz parte do festejo um almoço que ocorre no domingo. As mulheres cuidam da comida, muita carne – doada para a festa – arroz e farofa. O preparo de toda a comida é feito em fogo à lenha e grande panelas de alumínio. A comida é servida para todos, os romeiros vão chegando e vão sendo servidos pelas mulheres. Em pratos de vidro e de plástico, com colheres, eles se alimentam sentados em bancos de madeira. As roupas simples, cabelos presos com lenço, presilhas ou toucas e o hábito de por o pano de prato sobre um dos ombros, para ter acesso ao mesmo rapidamente, caracterizam as mulheres que estão cuidando da alimentação. As mulheres cozinham em um local coberto e lavam a louça do lado de fora numa bancada de madeira com panelas e bacias com água, o que pode vir a demonstrar a ausência de água encanada no local onde o almoço está sendo servido (figura 93).

Figura 93: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

Outro costume oriundo do interior é o cigarro de palha. Um dos depoentes, Sr. Catarino, ao falar para a câmera enrola seu cigarro de palha e lambe o papel para fecha-lo de maneira muito natural e começa a fumar (figura 94).

Figura 94: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

As sombrinhas, para as mulheres, e chapéus, para os homens, também aparecem como objetos coadjuvantes ao longo do documentário, mas para proteger do sol ao longo das caminhadas mais extensas do durante o dia (figura 95)

Figura 95: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

c) Contexto e relações de poder

Situado no ano de 2009 o Festejo do Divino Espírito Santo da comunidade de Marmelada em Gilbués no Piauí mantém um ritual, de acordo com relatos dos moradores da comunidade, de mais de cem anos: “[...] estão notando que aqui essas mulheres analfabetas, elas rezam uma ladainha em latim, elas não sabem ler, elas também não sabem o que é que estão dizendo, mas elas rezam e isso já vem a tradição antiga” (VENCESLAU FONSECA, vídeo, grifo nosso);

[...] faltou um folião, e aí aí botaram ele pra cantar, meu pai menino, botaram ele, ele cantou e dão ficou, cantou essa vez e aí não parou mais [...] é o festejo que atende mais promessas, esse aqui [...] esse é o mais velho, num tá tendo quem conta como foi começado, [...] os velhinho já morreram tudo [...] (MAXIMIANO FAUSTINO, vídeo, grifo nosso);

[...] sabe essa história do Divino que vem com mais de cem anos e com esse mesmo terço, com essa mesma esmola cantada grosseiramente, vocês que vem de lá pra cá, que tem uma cultura mais elevada, vocês acham que isso aqui tem um pouco... até porque eu acho que pra Deus tá tudo certo né, porque estão naquela crença, a crença deles estão naquilo ali (VENCESLAU FONSECA, vídeo).

Aparentemente, até a tradição de participação das famílias continua fiel ao longo do tempo, o que pode ser visto na fala de Dona Ilene quando menciona quais famílias assumi que papéis no festejo: “[...] a família Honorato sempre sustentou essa base e a família Faustino foi a família que sempre são os foliões, tem outros de outras família mas sempre eles vem segurando” (ILENE, vídeo).

Quando observado o posicionamento homem x mulher, percebe-se que a sociedade patriarcal se expressa no documentário, os homens fazem o trabalho braçal e a cantoria e as mulheres os acompanham na ladainha e cuidam da comida.

Entretanto, no início do vídeo há uma cena atípica, uma mulher auxiliando na montagem de um telhado, e em um dos relatos um morador diz que não foi ao festejo ainda porque estava cuidando de crianças: “o festejo lá eu só não fui ontem nem hoje porque eu fiquei aqui com um rebanho de menino e tem uns porco ali preso, a gente tem que dar ração de manhã, meio-dia e a boquinha da noite [...]” (CATARINO, vídeo, grifo nosso). Assim elementos que indicam uma possível transição de sociedade patriarcal para uma possível estrutura igualitária.

Também podem ser observadas relações de autoridade no que diz respeito ao conhecimento sobre o evento em questão. Os mais velhos depõem dissertando, como história oral de vida, o que presenciaram ou ouviram de seus familiares, sobre o ritual do festejo, e passam para seus descendentes.

#### d) Cultura/ identidades

O documentário expressa características culturais não apenas relativas ao festejo em si, mas também à comunidade da Marmelada.

Com relação ao festejo, a manutenção das tradições, o interesse dos jovens em aprender, participar e dar continuidade demonstra uma valorização da cultura local e manutenção de aspectos da identidade cultural da região.

Os cantos e rezas em latim, mesmo sem saberem o significado, o respeito pelo festejo e o reconhecimento do mesmo por parte de outras comunidades dá legitimidade à manutenção da tradição do evento. A festa do Divino Espírito Santo é uma comemoração católica presente em várias regiões do Brasil, cada qual com suas características peculiares. Na comunidade da Marmelada, o festejo do divino tem como característica própria não apenas a ladainha em latim mas o pagar promessas pelo animal, levando o animal ao festejo, ao qual foi solicitado a graça, de acordo com dona Olenor

quando a gente vê o bichinho sofrer doente, morrendo, a gente não leva a médico, ninguém vai levar ao veterinário. A gente não tem outro apelo, o apelo é Deus todo poderoso, ‘se vós ajudar que nossos bichinhos escapa com a vida, que foi vós que criou os animais pra todos nós, que não deixe ele morrer, que se ele não morrer a gente vai fazer um ato penitencial andando na esmola, ajoelhando por ele, fazendo os nossos pedido e rogativo, deixar eles mais uns tempo mais nós’. E acontece que as coisinhas vai sendo, tem a vez que tá deitadinho aí, que tá morrendo, demora um pouco

ele se anima e aí a gente diz ‘os milagre de Deus desceu sobre a terra e nos cobriu de benção’ (OLENOR, vídeo,grifo nosso).

A fala de Olenor com simplicidade e dinâmica oral típica da região, ratifica o pensamento de que a identidade cultural de um povo está também em sua oralidade, a junção de palavras, a entonação, junto com a riqueza de detalhes na descrição faz com que o documentário registre não apenas do Festejo mas da identidade cultural da comunidade de Marmelada.

A fé na crença católica também é um traço forte da identidade cultural presente em produção audiovisual. Desde o festejo em si e os objetos até nas falas dos sujeitos, a gratidão à Deus, ao Divino Espírito Santo, as promessas, os cantos, as orações, tudo ratifica a força da religião católica em sua apropriação local.

Entre as características culturais da região, pode-se ver desde a maneira de falar e entonação das palavras até a maneira de se alimentar. O segurar o copo com café pelo fundo do mesmo, a utilização apenas colher, ao invés de garfo e faca, a maneira de segurar a colher e levar a comida à boca, são traços da cultura da alimentação local, assim como o cardápio servido no almoço do domingo, o arroz branco, a farofa, a carne e ao longo do festejo a cachaça, unindo o profano em um evento religioso (figura 96).

Figura 96: Imagens do vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”



Fonte: vídeo “Festejo do Divino Espírito Santo – comunidade Marmelada Gilbués - Piauí”.

É importante ressaltar que a construção dos aspectos culturais relativos ao Festejo do Divino no documentário é feita a partir da voz dos sujeitos participantes da mesma, que encontram na produção audiovisual espaço para expressarem práticas e sentidos que atribuem ao evento.

## 5. 2 ANALISANDO AS ENTREVISTAS

Todas as entrevistas seguiram o roteiro estruturado para cada grupo em questão. Embora individuais, para efeito didático e com intuito de preservar a identidade dos entrevistados, a análise das mesmas será dividida apenas pelos grupos, a saber: integrantes ABD-PI e sujeitos participantes dos produtos. Ao todo foram feitas seis entrevistas, distribuídas da seguinte forma: quatro foram realizadas com integrantes da ABD-PI e duas com sujeitos participantes dos produtos.

### 5.2.1 Integrantes da ABD-PI

Dentre os entrevistados, a trajetória de formação e atuação profissional está ligada à produção audiovisual. A participação na ABD-PI varia de 1 ano à desde sua fundação, o que proporcionou uma amostra diversificada em termos deste aspecto. Todos já participaram tanto ministrando cursos ou palestras na área de audiovisual como participando da produção de material audiovisual da ABD-PI.

Ao serem solicitados a informarem a respeito de *sua percepção sobre o foco da ABD-PI*, observa-se que a instituição é vista não apenas como uma associação de auxílio à produção audiovisual no estado mas também como um ponto de apoio para ação cultural e cidadão no que diz respeito à manutenção da cultura e troca de conhecimento entre comunidades a partir das produções audiovisuais, bem como a ação cidadã quando atuam como agente capacitador de pessoas para atuarem na área como transformadores. Os entrevistados afirmaram que o principal foco da ABD-PI, dentre outros, é: “qualificação dos profissionais de audiovisual do Piauí e registro do patrimônio histórico” (entrevista 2); “capacitação de jovens e adultos para a realização e difusão de produtos audiovisuais que poderão ser utilizados como ferramentas de transformação social” (entrevista 5); “a qualificação técnica dos profissionais da área, através da aplicação das políticas públicas do audiovisual brasileiro. Dando oportunidade às comunidades trocarem informações sobre suas potencialidades e sua cultura” (entrevista 3); “produção audiovisual de interesse público” (entrevista 4).

Todos os entrevistados demonstram envolvimento com a ABD-PI uma vez que já participaram de algum projeto da mesma.

A percepção dos entrevistados sobre a cultura piauiense converge, em certa medida, em relação à riqueza pouco valorizada e divulgada da mesma pelos órgãos governamentais. Ao serem questionados sobre como veem o lugar da cultura piauiense dentro e fora do Piauí responderam:

Muito tímida, se destaca mais pelo esforço individual que coletivo. O povo piauiense do sertão tem, na sua maioria, uma baixa estima acentuada, agravada pela falta de políticas públicas, principalmente nas áreas de saúde e educação (entrevista 5)

Ainda precisa ser mais valorizada, principalmente pelos gestores públicos e empresários. A classe empresarial é muita arcaica ainda, pois acredita que quando apoia algum projeto estão fazendo um favor (entrevista 2).

Só acontece com muito esforço e resiliência por parte dos artistas, principalmente dos Mestres e da cultura das comunidades tradicionais (entrevista 3).

Indefinida na sua multiplicidade de gêneros e agregadora de tudo (entrevista 4).

Pode-se observar que, embora tenham conhecimento da riqueza da cultura piauiense os mesmos admitem que os piauienses ainda não a valorizam o suficiente e não há, de acordo com os entrevistados, um incentivo contínuo por parte dos atores governamentais nem da classe empresarial.

As produções são voltadas, na maioria das vezes, para pequenas comunidades como forma de registro e preservação da cultural local. São solicitadas por entidade governamentais como o IPHAN, por comunidades ou associações; o projeto é efetuado a partir do objetivo do mesmo, utilizando, geralmente, a própria população local como atores no papel deles mesmos dentro da história cultural do lugar.

As demais respostas apenas ratificaram informações já obtidas antes das mesmas.

### **5.2.2 Sujeitos Participantes dos Produtos**

A percepção da própria cultura bem com de sua identidade cultural é algo bem construído na mente deles. Ao falar sobre ela, os sujeitos abordam a própria arte como norteadora da cultura e da identidade cultural. Embora às vezes apresentem dificuldades em se expressarem a utilização de exemplos os auxiliam e

fazem com que suas ideias e percepções sejam externadas oralmente. Assim, de acordo com o entrevistado 6 cultura para ele significa “a minha arte [...]” (entrevista 6); ao ser questionado sobre o que é cultura o entrevistado 1 dá um exemplo de um local ao qual foi a pouco tempo e diz “cultura pra mim está inserido em tudo aquilo que tem lá, é dança, candomblé, a banda de pífano [...]” (entrevista 1) e complementa “um povo sem cultura fica um povo sem nada” (entrevista 1).

Também demonstram um agir cidadão contribuindo com a sociedade ao qual estão inseridos, cada um dentro do seu campo, a partir do que podem e sabem fazer, utilizando a própria arte como ferramenta tanto para disseminá-la e mantê-la viva como também no auxílio social em prol da comunidade. Os entrevistados ao falarem de seus ofícios exemplificam o agir em prol da cidadania.

O entrevistado 6 relata que, quando está fazendo sua arte numa região, sempre em comunidades "carentes e de risco", o interesse das pessoas é tanto que há uma redução dos assaltos na região. Ele explica “[...] quando chega numa região como essa aqui acaba logo os assaltos, as crianças que vem [...], as pessoas que roubam que não tem o que fazer de noite, o divertimento deles é assalto é se drogarem, 90% acaba [...]” (entrevista 6), segundo ele sua arte cativa e tira da marginalidade essas pessoas. E ao longo da entrevista complementa “a gente ensina crianças, a gente ensina adolescentes” (entrevista 6), indicando que ensinar uma ocupação gera resultados para a sociedade.

O entrevistado 1 também, ao falar de sua arte explica que “[...] não está se acabando ainda porque eu tô lutando pela periferia para ensinar as pessoas. Os que tão drogados, os que não tão drogados, aqueles meninos que estão no grupo de risco [...]” (entrevista 1), o entrevistado percebe a necessidade tanto da manutenção da arte que o mesmo exerce como também a necessidade em ocupar pessoas marginalizadas para, a partir de seus ensinamentos, tirá-las dessa condição de viver à margem e inseri-las na sociedade.

A participação na produção audiovisual serviu, a partir de suas concepções, como uma ferramenta de registro e divulgação da arte dos mesmos, que compõe a identidade cultural do Piauí, e do Brasil conforme afirmou um dos entrevistados está sendo esquecida em virtude da não valorização da cultura local, “a cultura do Piauí aqui é outro que está se acabando há muito tempo, não só aqui mas em todo lugar do Brasil, é acredito que tem que trazer grupos folclóricos de fora [...] mas procurar manter os que têm aqui dentro” (entrevista 1).

Para ambos também serviu para mostrar a ausência de apoio, as dificuldades que se tem em manter por eles mesmos suas artes; o entrevistado 6 conta que o documentário “[...] mostrou também como [...] trabalhavam mesmo com as dificuldades, [...] mostrando que tinha amor né, garra, mesmo não tendo retorno financeiro mas tavam ali trabalhando” (entrevista 6), e também como uma maneira de mostrar a difícil realidade, de manter e fazer arte. A cultura e identidade cultural piauiense, na percepção dos mesmos, embora seja uma cultura “muito rica” (entrevista 6); em diversidade e ter suas especificidades ainda é tímida em termos de valorização da mesma. Essa ausência de apoio governamental também foi abordada com grande enfoque pelo entrevistado 1 em sua fala, ao sugerir que deveria existir um apoio financeiro para manutenção dos sujeitos que fazem arte no país como as bolsas ofertadas à comunidade carente do governo atual, “[...] deveria tem uma bolsa, condições [...] já que tem bolsa pra tudo [...]” (entrevista 1), o que demonstrou ser um apelo para um olhar mais dirigido não só para a cultura em si mas também para os sujeitos que a constroem e mantêm.

Quanto à produção dos documentários, ambos afirmaram que a gravação foi seguida a partir de suas próprias falas, sem ensaios ou ‘roteiros’ “deixaram a gente fazer aquilo que a gente realmente é” (entrevista 1); “adorei e faria outros [...] não mudaria nada não [...] deixaram a gente fazer aquilo que a gente realmente é [...]” (entrevista 6).

### 5.3 FECHANDO AS ANÁLISES

Ao falar em cidadania comunicativa cultural se está falando no direito e dever do exercer a cidadania, à representação das diferenças culturais e ao direito à comunicação dessas representações a partir dos sujeitos construtores dessas ações culturais (DAGNINO, 2011; MILLER, 2011; CHAUI, 2005; MATA, 2006). Sujeitos esses identificados nessa pesquisa tanto como os atores sociais das produções audiovisuais escolhidas para análise como também os produtores que construíram os documentários em questão. E, para entender como a constituição da cidadania comunicativa cultural se relaciona com as identidades culturais piauienses construídas nas produções audiovisuais da ABD-PI aqui expostas nessa pesquisa, identidade cultural essa conceituada como as diferenças entre os grupos sociais que os distinguem uns dos outros (HALL, 1999; HALL, 2003).

As categorias analisadas nos documentários selecionados<sup>84</sup> ofertam uma série de características que, quando agrupadas, apresentam aspectos da construção das identidades culturais piauienses a partir dessa produção audiovisual. Assim para demonstrar tal construção se faz mister condensar tais informações objetivando qualificar a afirmação anteriormente mencionada, conforme pode ser observado no quadro 8:

Quadro 8 – Síntese das características dos documentários a partir das categorias

documentários	categorias			
	sujeitos/ grupos sociais	especialidades e objetos	contexto e relações de poder	culturas/ identidades
A Fábrica de Manteiga e Queijo das Fazendas Nacionais do Piauí	dois ex-funcionários; um ex-garimpeiro	fotos antigas x situação atual (fábrica e trabalhadores), embalagem original da manteiga	tombamento da fábrica, hierarquia ainda perceptível	preservação da cultura local, transição de uma época (transição tecnológica – máquina a vapor)
A Volta	marido – vaqueiro, esposa – dona de casa, amigo do vaqueiro	casa simples de barro, zona rural, gibão de couro – traje do vaqueiro	um dia na vida do casal, traços de sociedade patriarcal	vaqueiro nordestino, divisão de tarefas, religiosidade
Mestre Din	Mestre Din, amigos (professora, artesãos, alunos)	oficina do Mestre Din, imagens religiosas/ peças do Mestre Din	urbano popular, admiração: profissional e sua cidadania	arte santeira / religiosidade, valorização da arte e da cidadania
Cascatinha	palhaço Cascatinha e família, representante da comunidade	circo com estrutura deteriorada (mas ainda ativo)	circo com dificuldade financeira e discriminação social	amor pela arte circense – (resistência cultural), cultura local e global (traços locais x arte circense – global) e flexibilização
Festejo do Divino Espírito Santo - comunidade Mamelada Gilbués - Piauí	participantes do festejo	comunidade de Mamelada / festejo, objetos religiosos	festejo do Divino Espírito Santo, hierarquia familiar, indícios de sociedade igualitária x divisão de tarefas	preservação e valorização da cultura local (festejo), religiosidade, características da comunidade

Fonte: Elaborado pela autora.

A partir desse quadro, pode-se observar que com essas características de vida, profissão e culturas distintas, o conjunto analisado expressa uma construção rica em diversidade cultural– que abrange vaqueiros, donas de casa, uma comunidade envolvida com uma festa religiosa, palhaço e artistas circenses, artesãos, professora e ex-funcionários de uma fábrica. Suas vestimentas também traduzem características das culturas em questão, é o traje do vaqueiro, o vermelho nas roupas dos romeiros representando o Divino Espírito Santo, são as roupas simples dos atores circenses que ratificam a condição financeira dos mesmos, dentre outros aspectos já mencionados.

Seguindo para as últimas considerações, tomando por base as informações teóricas e empíricas apreendidas e analisadas, a intenção é sintetizar os diversos elementos envolvidos no fenômeno, no sentido de contribuir para o entendimento mais claro e preciso do objeto estudado. Considerando, pois, a multiplicidade de

<sup>84</sup> Sujeitos/ grupos sociais; especialidades e objetos; contexto e relações de poder; culturas/ identidades.

relações existentes e a complexidade da situação, a pretensão é direcionar o olhar para algumas questões consideradas significativas, empreitadas durante o processo da pesquisa.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro da configuração da cultura de um povo, inúmeras construções surgem e são trabalhadas para sustentar tal constituição. São construções que se movimentam conforme a flexibilidade necessária para a existência e manutenção das identidades culturais. O fazer cultura está assim diretamente atrelado a uma constante tentativa de sua manutenção, e são o fazer e manter que agregados constituem uma identidade cultural. Para tal manutenção, que também faz parte da construção cultural algumas ferramentas podem ser utilizadas, dentre elas a mídia.

E é nesse contexto de midiatização cultural a partir de documentários produzidos pela ABD-PI que se buscou responder a seguinte questão: *como as identidades culturais piauienses são construídas nas produções audiovisuais da ABD-PI e como estas construções se relacionam à cidadania comunicativa/cultural?*

Para conseguir dirimir tal problema de pesquisa, foram elaboradas quatro questões norteadoras. Nessa etapa final da pesquisa busca-se responder tais questões a partir da construção de pesquisa efetuada ao longo desse trabalho. Procurou-se assim responder a tais questionamentos a partir da análise de documentos, cinco documentários e seis entrevistas. Os documentos serviram como base de conhecimento contextual da situação. As entrevistas deram suporte para compreender a atuação de sujeitos – tanto produtores quanto sujeitos participantes dos documentários – dentro desse contexto. Os cinco vídeos analisados, produto audiovisual central da pesquisa, forneceu material para a análise e compreensão das construções das identidades culturais piauienses e seu relacionamento com a cidadania cultural.

O primeiro questionamento norteador pergunta: *como a identidade cultural piauiense é construída nas produções audiovisuais da ABD PI?* Levando em consideração que as identidades culturais surgem a partir de afinidades e diferenças entre os indivíduos pertencentes à determinada cultura, pode-se dizer que especificamente nos documentários analisados essas identidades culturais são construídas a partir da captação de diversos grupos sociais ao longo das filmagens, considerando sempre o recorte dado pelos produtores culturais. Esse recorte é embasado não só em manifestações festivas, mas também nas práticas dos sujeitos e grupos filmados, em seus pequenos hábitos, características de linguagem,

sonoridades, objetos, características materiais e imateriais. O posicionamento da câmera, os registros de histórias de vida, o respeito à identidade dos sujeitos envolvidos, aparecem nos documentários produzidos, e são esses aspectos que corroboram para um registro válido nessa construção que contribui para a cidadania cultural destas culturas/identidades, ao permitir sua expressão e reconhecimento cultural.

A segunda pergunta norteadora busca explorar a relação entre parcerias *versus* configurações culturais identitárias; nela é questionado: *como os objetivos, as propostas, as práticas e as parcerias da associação incidem nestas configurações culturais identitárias?* Ao buscar como os objetivos, as propostas, as práticas e as parcerias da associação incidem nas configurações identitárias piauienses, que são apresentadas nos documentários, foi percebido que tais aspectos praticamente não incidem nessas configurações, o que ocorre é um norteamento de objetivo de acordo com o foco da filmagem em alguns casos específicos- como quando o vídeo é solicitado para uma finalidade específica.

A captura das culturais piauienses e suas identidades nesse caso estão atreladas ao que a população, que está sendo filmada, expõe para os produtores dos vídeos, constituindo assim uma construção em parceria em que a produção intervém no que diz respeito ao recorte a ser dado – pela percepção dos próprios produtores do que é mais ou menos interessante – mas não em virtude de objetivos ou parcerias. Logo é possível afirmar que quanto à incidência na configuração das culturas identitárias bem como as parcerias existentes, foi observado que não há uma incidência direta nas configurações culturais identitárias, mas sim, em algumas produções, um recorte específico a partir dos objetivos das propostas de produção de alguns documentários, a exemplo das solicitações do IPHAN-PI que especificam o que deve ser filmado, não no intuito de manipular, mas no intuito de registrar o que é preciso para o objetivo do vídeo.

A terceira pergunta norteadora questiona *como as concepções e a trajetória de produtores e de sujeitos que participam de produtos incidem na configuração destas construções culturais identitárias.* Para respondê-la foi necessária uma busca de informações a partir de entrevistas para uma melhor compreensão tanto da formação da trajetória dos produtores como dos sujeitos partícipes dos documentários. O resultado dessa busca foi o esclarecimento, em primeiro lugar, de que foi na verdade a trajetória e foco profissional desses produtores que os levaram

à produzirem documentários, em virtude de suas origens e anseios, não apenas como profissionais mas também como cidadãos. Logo tais trajetórias incidem diretamente nos recortes dados pelos produtores no momento da construção dessas identidades culturais, nos documentários. Quanto aos sujeitos partícipes, as trajetórias dos mesmos são a base para o conteúdo dos documentários, no momento em que suas histórias, vivências adquiridas nas comunidades filmadas são a essência dessas produções audiovisuais.

Já a quarta, e última, pergunta traz a seguinte indagação: *Como essas construções audiovisuais da cultura Piauiense feitas pela associação (ABD-PI) se relacionam com a cidadania comunicativa e cultural destas identidades?* As construções culturais da ABD-PI estão diretamente ligadas à cidadania comunicativa e cultural das identidades piauienses; não apenas o registrado demonstra ações e ideias cidadãs como também o ato de registrar já denota uma ação de cidadania uma vez que há a preocupação do registro da cultura para manutenção e divulgação da mesma.

Logo ao pensar no problema central da pesquisa em questão, *como as identidades culturais piauienses são construídas nas produções audiovisuais da ABD-PI e como estas construções se relacionam com a cidadania comunicativa/cultural*, chega-se à conclusão que a mediação da cultura a partir do registro das identidades culturais piauienses ainda é incipiente no que diz respeito à amplitude de divulgação. No entanto com relação aos registros vê-se um trabalho concreto a partir de ações como a ABD-PI no estado. Mesmo tais registros tendo recortes oriundos dos atores culturais que produzem os vídeos, são recortes válidos uma vez que se sabe que tudo que é transmitido sempre apresenta a percepção / visão de quem o transmite. Nos documentários montados pela ABD-PI não seria diferente, mas tal fato não invalida, pelo contrário, demonstra inclusive traços identitários pelo olhar de quem percebeu a importância desses contextos culturais registrados.

Analisando a primeira categoria apresentada, **sujeitos/ grupos sociais**, pode-se inferir que, ao longo dos cinco documentários, os sujeitos são apresentados em sua maioria como protagonistas e quando não os são, representam o papel de detentores de informações que constroem aspectos relativos às culturas e a sua história. Em todos eles suas falas são tidas como basilares/ norteadoras na construção do enredo da produção audiovisual. Características comuns entre os

sujeitos são identificadas como a condição popular, a valorização da oralidade e/ou de suas expressões gestuais como pertencentes às suas culturas.

Ao longo de suas aparições nos documentários, suas imagens passam a ser o principal do documentário naquele momento, mesmo quando não os protagonizam. Embora oriundos de realidades distintas, zona urbana e zona rural, não parece haver diferenças em termos de abordagem ou valorização diferenciada entre eles. Com isso, percebe-se já com o tratamento dado as sujeitos/ grupos sociais que há uma construção das identidades culturais piauiense nos documentários que valoriza suas vozes, que são ouvidas e exprimem os conhecimentos adquiridos ao longo de suas vidas bem como suas percepções de mundo; como afirma Fenelon Rocha (1999) o modo como os indivíduos se afirmam e se veem são traços da identidade desses indivíduos e moldam a sociedade por eles habitada.

No que diz respeito às **espacialidades e objetos**, os vídeos analisados apresentam, a partir dos espaços utilizados para filmagens bem como dos objetos que são enquadrados nas cenas traços identitários das culturas apresentadas. Para a montagem dos produtos audiovisuais, as espacialidades e objetos, de acordo com as necessidades dos produtores, foram bastante expressivas. No entanto, no que diz respeito ao traçar das identidades culturais em questão, a não exibição de maior detalhamento de alguns cenários deixou lacunas na análise desta pesquisa. A não abertura do plano na casa do casal de “A Volta”, o não detalhamento da igreja de Marmelada e da oficina do Mestre Din, fez com que a visualização desses espaços não fossem tão detalhadas.

Ao trabalhar o **contexto e relações de poder**, pôde-se observar que as relações de poder variam de acordo com o contexto ao qual elas pertencem. A não subordinação da esposa para com o marido, a remanescente existência do sentimento de subordinação dos ex-funcionários ao falarem de seus superiores denotando respeito e hierarquização funcional, o trabalho em equipe do circo para manter o espetáculo, abrindo mão inclusive de um pagamento digno, o respeito dos colegas e amigos para com as atitudes e talento do artesão Mestre Din, a divisão de tarefas de acordo com a família, gênero e tradições no festejo do Divino são, de forma resumida, aspectos analisados nos contextos e relações de poder dentro dos documentários.

Em alguns documentários esse contexto foi pouco mostrado – talvez propositalmente para construir um enredo atemporal como no caso de “A Volta” - mas no geral, aspectos dos contextos e de relações de poder específicas de cada cultura transpareceram ao longo de toda filmagem. É possível também perceber, ainda nessas relações, que existe um empoderamento de alguns sujeitos dentro de seus contextos voltado para ações sociais que remetem ao exercer da cidadania cultural, como podem ser observados nos documentários no momento em que esses sujeitos lutam para manter e disseminar suas culturas; como afirma Peruzzo (2007) o desenvolvimento social está atrelado à existência da cidadania, cidadania esta referente à participação, e no caso da cultura à garantia de “liberdade de expressão e acesso aos bens culturais” ( p. 52).

Aspectos relativos às **culturas e identidades** culturais piauienses são identificadas em suas diversas áreas nos documentários, desde a música até as entonações e ritmos da fala, passando pelos trajes, objetos. Em todos os documentários, as identidades culturais piauienses estão construídas a partir do recorte da produção audiovisual. Características da zona rural, aspectos da periferia urbana, biótipos físicos, percepções de sentidos expressadas nas falas dos sujeitos, espacialidades, contextos. Tudo ao longo dos vídeos expressam e fazem referência à cultura, uma vez que cultura é tudo criado qualitativamente pela criatividade do homem e que dá significação às coisas (FURTADO, 2012). Ao longo dos documentários, pôde-se perceber que a globalização modifica alguns aspectos da cultura, como os pôsteres da cantora canadense Avril Lavigne nos trailers dos filhos do palhaço Cascatinha, o que gera uma reconstrução cultural constante e não uma homogeneização da cultura mundial como se pensava a tempos atrás. De acordo com Ianni (1997) a globalização não anula o local, na verdade ela agrega valores, e conforme Martín-Barbero (2006) a globalização trouxe um reavivamento das identidades culturais, no momento em que o local, regional passou a ser protagonista em busca de sua sobrevivência e aparição no global.

Entretanto se faz necessário expor algumas observações, não como crítica ao trabalho da ABD-PI, mas a partir da análise dessa pesquisa, como forma de enriquecer a construção da identidade cultural piauiense a partir da produção audiovisual. Classes sociais hegemônicas, região metropolitana, contrastes socioeconômicos não foram mostrados nos vídeos analisados, alguns por realmente não caberem em tais enfoques, mas outros como “Cascatinha” e “Mestre Din”

poderiam ter trazido à tona essas discrepâncias para enriquecer os documentários em questão e sinalizar tais extremos e como o contexto abarca tais situações.

Assim sendo, ao analisar os documentários a partir das categorias sujeitos, espacialidade e objetos, contexto e relações de poder e cultura/ identidades apresentadas e as entrevistas efetuadas, foi possível constatar que a construção das identidades culturais piauienses nas produções audiovisuais da ABD-PI são edificadas a partir do recorte que os produtores dão à realidade e também pelo que o sujeito/ator oferece mostrar para o produtor, e mesmo apresentando limitações conseguem abarcar características identitárias cruciais para as culturas piauienses. De tal modo, parece haver espaços que permitem uma construção conjunta que repercute nesse contexto, e que permitem a estas culturas e identidades culturais se expressarem e se fazerem visíveis em suas particularidades.

Após a análise, é possível dizer que as produções audiovisuais expressam ações por parte dos produtores envolvidos no sentido da construção e manutenção da cultura através de um registro audiovisual. Lembrando Martín-Barbero (2006) que afirma o novo posicionamento da comunicação como articuladora e estratégica, nesse caso, a comunicação passa a ser a estratégia para tal construção, articulando o midiático e a cultura para a construção e preservação de identidades e ações cidadãs.

Para os sujeitos, essa construção do produto tem o sentido de como registrar e passar para gerações futuras aspectos da história e das identidades culturais. E tal ação contribui para a construção das identidades culturais uma vez que essa construção é feita a partir de diálogo e trocas gerando o reconhecimento entre os indivíduos e assim construindo as identidades dos mesmos (MARTÍN-BARBERO, 2006). Isso é observado não apenas nas entrevistas mas ao longo das falas dos mesmos nos documentários analisados. Demonstrar orgulho pela experiência de vida, vontade de transmitir conhecimento cultural adquirido e a disponibilidade em participar de produções espontaneamente e sem recompensa demonstra, mesmo talvez sem eles saberem, um compromisso como cidadão para com a manutenção e preservação cultural.

Finalizando, pode se afirmar que, dentro do universo selecionado das obras da ABD-PI para realização desse trabalho, a elaboração das produções audiovisuais para a construção das identidades culturais piauienses e de sua cidadania cumpre seu papel, captando – a partir do recorte dos produtores – construindo e

disseminando uma memória cultural rica, tanto em caracteres culturais como em ações cidadãs, no momento em que os sujeitos em questão se percebem como cidadãos, com direitos e deveres, dentro da sociedade ao qual estão inseridos.

É preciso ressaltar ainda que, ao longo dessa pesquisa algumas inquietações para além do foco da mesma surgiram: como estará essa construção da cidadania comunicativa e cultural piauiense no futuro? Que rumo tomará? E as produções audiovisuais, o que ocorrerão com elas em termos de enfoques – e até de enquadramentos? E a preservação/ divulgação desses produtos audiovisuais, como ocorrerá? O que se pode fazer para que não se percam produções que constroem as identidades dos piauienses ao longo do tempo? Tais questionamentos, em busca de respostas, podem vir a ser, futuramente, alvos de novas práticas acadêmicas e quem sabe alimentar futuras pesquisas.

Tal pesquisa portanto não tem como foco esgotar o assunto, mas sim iniciá-lo, trazendo à tona, dentro do recorte feito, a atual situação como forma de registro inicial, e com isso, servir como referência em futuros trabalhos dentro desse contexto. Os atores contatados ao longo desse período de pesquisa se mostraram envolvidos e preocupados com a continuidade do registro bem como com o sentimento de manutenção e disseminação da cultura registrada em seus vídeos, ou seja, um primeiro passo já foi dado, fica agora para ações futuras a necessidade de buscar condições para a divulgação/ circulação desses registros como forma de manter a cultura bem como disseminá-la midiaticamente, dando aos mesmos, ampla circulação social e assim, se não perpetuando, ao menos se fazendo conhecer trabalho de tamanha importância no contexto cultural piauiense. Não será um trabalho rápido, nem tão pouco fácil mas serão ações necessárias quando se tem comprometimento com características culturais, como esses sujeitos demonstraram ter.

## REFERÊNCIAS

ABD. **Estatuto da Associação Brasileira de Documentaristas e**

**Curtametragistas – ABD Nacional.** Disponível em : <

<http://www.abdnacional.com.br/documentos/>>. Acesso em: 25 mai. 2012.

ABD-ANTARES. **Resumo do Projeto Ponto de Cultura.doc.** Documento recebido por <beatriz.ana@gmail.com> em 25 fev. 2013a.

\_\_\_\_\_. Disponível em: < <http://abdpialui.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

\_\_\_\_\_. **Oficina Caminhos e Trilhas.** Disponível em:

<<http://abdpi.blogspot.com.br/2009/08/oficina-caminhos-e-trilhas-programacao.html>>.

Acesso em: 20 fev. 2013b.

ABD-PI. **4ª Oficina de Capacitação no Território da Serra das Confusões.**

Disponível em: <: <http://abdpialui.blogspot.com.br/2007/12/4-oficina-de-capacitao-no-territorio-da.html>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

ALVES, Eliezer. Mídia e poderes: a política de concessões de rádio e TV. In: ROCHA, Felon. **Comunicação e Sociedade: a influência da comunicação na imagem, na política e na identidade cultural do Piauí.** Teresina: Edufpi, 1999.

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARISTÓTELES. **Política.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988.

BALDIN, Nelma; MUNHOZ, Elzira M. Bagatin. **Snowball (bola de neve): uma técnica metodológica para pesquisa em educação ambiental comunitária.** In: X Congresso Nacional de Educação – EDUCERE. Curitiba: PUCPR, 2011, p. 329 -

341. Disponível em: <[http://educere.bruc.com.br/CD2011/pdf/4398\\_2342.pdf](http://educere.bruc.com.br/CD2011/pdf/4398_2342.pdf)>.

Acesso em: 13 dez. 2012.

BARBALET, J. M.. **A cidadania.** Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

BARRETO, Paulo T.. O Piauí e sua arquitetura. In: **Revista do Patrimônio**, nº 02.

Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. 1938. Disponível em:<

<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3178>>. Acesso em: 29 ago. 2013.

BAUER, Martin W. Análise de vídeo e música como dados sociais. In: BAUER,

Martin W.; GASKELL, George (editores). **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático.** Petrópolis: Vozes, 2002.

BRASIL. **Constituição:** Texto Constitucional de 5 de outubro de 1988. Brasília, DF: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Programa Cultura Viva**, 2004. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 26 mai. 2005.

\_\_\_\_\_. **Ministério da Cultura**. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2011/03/15/26-anos-do-minc/>>. Acesso em: 23 jul. 2011a.

\_\_\_\_\_. **Catálogo Cultura Viva 2010**. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/wp-content/uploads/2010/11/cat%C3%A1logo-2010.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2011b.

\_\_\_\_\_. Lei nº 9.910, de 19 de fevereiro de 1988. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em : <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm)>. Acesso em: 26 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. **Cine Mais Cultura**. Disponível em: <<http://www.cinemaiscultura.org.br/index.html>>. Acesso em: 20 fev. de 2013a.

\_\_\_\_\_. **Olhar Brasil**. Disponível em: <<http://olharbrasil.cultura.gov.br/o-que-e/>>. Acesso em: 20 fev 2013b.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 378** de 13 de janeiro de 1937. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=102716>>. Acesso em: 17 out. 2013c.

\_\_\_\_\_. **IPHAN**- processo de registros em andamento. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12454&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>>. Acesso em: 08 abr. 2014.

BONIN, J.A.. **Estratégia Multimetodológica Em Pesquisa de Recepção: Revisitando a Investigação "Telenovela, Identidade Étnica e Cotidiano Familiar"**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004. Porto Alegre. Anais... São Paulo: Intercom, 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/73194726286744935952823235441675674111.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2013.

BONIN, Jiani Adriana. **Nos bastidores da pesquisa: a instância metodológica experienciada nos fazeres e processualidades de construção de um projeto**. In: MALDONADO, Efendy (et. al.) Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos. Porto Alegre: Sulina. 2006.

BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O que é comunicação?** São Paulo: Brasiliense, 1997.

BRUYNE, Paul et al. **Dinâmica da Pesquisa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

CAMILLO FILHO, José. **Pequena história do Piauí**. 2 ed.\_\_\_\_\_: Comepi, 1986.

CASTELLS, Manuel. **Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 6ª edição.

- CERQUIER-MANZINI. **O que é cidadania**. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CHAUI, Marilena. **Cidadania cultural**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- CNPQ. **Currículo Lattes Karla Holanda de Araújo**. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=S082322>>. Acesso em: 07 março 2013.
- COHN, Gabriel. Concepção oficial de cultura e processo cultural. In: **Revista do Patrimônio**, nº 22. Rio de Janeiro: Estúdio Gráfico Repricolor Ltda. 1987. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3199>>. Acesso em: 29 ago. 2013.
- CORTINA, Adela. **Cidadãos do mundo: para uma teoria da cidadania**. São Paulo: Loyola, 2005.
- COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge (org.); BARROS, Antonio (org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2009.
- CULTURADIGITAL. **Recife sedia 9º Encontro rumo à Cidadania Cultural**. Disponível em: <<http://culturadigital.br/mincnordeste/2011/05/18/recife-sedia-9o-encontro-rumo-a-cidadania-cultural/>>. Acesso em: 30 mar. 2013.
- DAGNINO, Evelina. **¿Sociedade civil, participação e cidadania: de que estamos falando?** Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/venezuela/faces/mato/Dagnino.pdf>>. Acesso em: 24 jul. 2011.
- DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DROGUETT, Juan. Vertigem pendular – cultura dos meios de comunicação. in BALOGH, Anna Maria; ADAMI, Antonio; DROGUETT, Juan; CARDOSO, Haydée Dourado de Faria. **Mídia, cultura, comunicação**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.
- DEMO, Pedro. **Participação é conquista**. 3a. Edição. São Paulo: Cortez, 1996. – Política social e participação – p. 5-80.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.
- FESTADODIVINO. **Símbolos**. Disponível em: <[http://www.festadodivino.org.br/?page\\_id=7](http://www.festadodivino.org.br/?page_id=7)>. Acesso em: 15 abr. 2014a.
- FESTADODIVINO. **Personagens**. Disponível em: <[http://www.festadodivino.org.br/?page\\_id=8](http://www.festadodivino.org.br/?page_id=8)> . Acesso em: 15 abr. 2014b.

FUNDAC. **Histórico**. Disponível em: <<http://www.fundac.pi.gov.br/historico.php>>. Acesso em: 26 dez. 2012.

FURTADO, Celso. **Cultura e desenvolvimento em época de crise**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

\_\_\_\_\_. **Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

\_\_\_\_\_. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

\_\_\_\_\_. **Notícias recientes sobre la hibridación**. Disponível em: <<http://blog.pucp.edu.pe/item/44208/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion-nestor-garcia-canclini>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRIERSON, John. Princípios iniciais entre descrição e drama. In: PENAFRIA, Manoela (org.). **Tradição e Reflexões- contributos para a teoria e estética do documentário**. Portugal: LabCom Books, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HECKATHORN, Douglas D. **Comment: snowball versus respondent-driven**. In: SAGE: Sociological Methodology, 2011, 41:355. Disponível em: <<http://smx.sagepub.com/content/41/1/355.full.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

HJARVARD, Stig. Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. **Revista MATRIZES**, São Paulo: v.5, nº 2, jan/jun, 2012. P.53-91. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/338/pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2012.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOLANDA, Karla. **Documentário Nordestino: mapeamento, história e análise**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Programa de Pós Graduação em

Multimeios- Universidade Estadual de Campinas- Instituto das Artes. Campinas: [s/n], 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?view=vtls000382558>> Acesso em: 11 dez. 2012.

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

IANNI, Octavio. **Teorias da Globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 9ª ed

\_\_\_\_\_. **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

\_\_\_\_\_. **A era do globalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997a.

ITAUCULTURAL. **Terror da Vermelha**. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd\\_verbete=5210](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=5210)>. Acesso em: 05 abr. 2013.

JELIN, Elizabeth. Cidadania e alteridade: o reconhecimento da pluralidade. In: **Revista do Patrimônio**, nº 24. Rio de Janeiro: Estúdio Gráfico Repricolor Ltda. 1996. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3201>>. Acesso em: 29 ago. 2013.

KUHN, Thomas. **Estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (editores). **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

LUSVARGHI, Luiza. A Reinvenção do Nordeste: pós-modernidade e indústria do audiovisual. In: GOMES, Isaltina (Org.); TROTTA, Felipe; LUSVARGHI, Luiza. **Fora do eixo: indústria da música e mercado audiovisual no Nordeste**. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2010.

MALDONADO, Efendy. Produtos midiáticos, estratégias, recepção. A perspectiva transmetodológica. **Revista Ciberlegenda**, nº09, 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/efendy2.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2012.

MALDONADO, Efendy (et. al.) **Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos**. Porto Alegre: Sulina. 2006.

MATA, M. C. Comunicación y ciudadanía: problemas teórico-políticos de su articulación. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, São Leopoldo, RS, v.8, n.1, p. 5-15, 2006. Disponível em: <[http://www.audiovisual.unisinos.br/publicacoes\\_cientificas/images/stories/pdfs\\_fronteiras/vol8n1/art01\\_mata.pdf](http://www.audiovisual.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/pdfs_fronteiras/vol8n1/art01_mata.pdf)>. Acesso em: 14 out. 2012.

\_\_\_\_\_. Comunicação, cidadania y poder. Pistas para pensar su articulación. **Revista Diálogos de la Comunicación**, Lima: Felafacs, n. 64, p. 64-75, 2012. Disponível em: < <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/64-revista-dialogos-comunicacion-ciudadania-y-poder.pdf>>. Acesso em: 30 dez. 2012.

MATTELART, Armand. NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Dênis de. **Por uma outra comunicação**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

\_\_\_\_\_. Tecnicidades, identidades e alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Denis de (org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MENDONÇA, Vanessa. Bom, barato e democrático. In: **Revista Overmundo**, jan-fev 2012, n.5, p.46-81, 2012. Disponível em: <<http://overmundo.com.br>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

MILLER, Toby. Cidadania Cultural. **MATRIZES**, ano 4, nº 2 jan./jun., 2011. Disponível em: < <http://www.tobymiller.org/images/espanol/cidaniacultural.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2011.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 1994.

MORENO, Antonio. **Cinema brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2008 (3ª edição).

NUNES, Maria Cecília Silva de Almeida. Revisitando a cultura popular no Piauí: marcas do passado nas manifestações do presente. In: SANTANA, R. N. Monteiro (org.). **Apontamentos para a história cultural do Piauí**. Teresina: FUNDAPI, 2003.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PENAFRIA, Manuela. **O Documentarismo do Cinema**, Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 2003. Disponível em: <[http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria\\_manuela\\_documentarismo\\_cinema.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_manuela_documentarismo_cinema.pdf)>. Acesso em: 15 jan. 2013.

PERUZZO, Cícília Maria Krohling. "Cidadania, comunicação e desenvolvimento social". In: KUNSCH, Margarida M. Krohling; KUNSCH, Waldermar Luiz (orgs).

**Relações Públicas Comunitárias:** a comunicação em uma perspectiva dialógica e transformadora. São Paulo: Summus, 2007.

PIAUI. **Central de Artesanato: arte, história e cultura.** Disponível em: <<http://www.piaui.pi.gov.br/terra-querida/noticias/id/5494>>. Acesso em: 02 abr. 2014.

PIAUI2008. **Abertura do Festival Cultural de Oeiras será nesta quinta-feira.** Disponível em: <<http://www.piaui2008.pi.gov.br/materia.php?id=8218>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

PIAUIHP. **Litoral Piauiense.** Disponível em: <[http://www.piauihp.com.br/litoral\\_piaui.htm](http://www.piauihp.com.br/litoral_piaui.htm)>. Acesso em: 20 fev. 2013.

PRETTO, Nelson De Luca; ASSIS, Alessandra. Cultura digital e educação: redes já! In: PRETTO, Nelson De Luca. **Além das redes de colaboração: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder.** Salvador: EDUFBA, 2008.

PRIMEIROFILME. **Enquadramentos, planos e ângulos.** Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>. Acesso em: 01 abr. 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: editora Senac São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Darcy. **Os brasileiros:** livro 1 teoria do Brasil. Petrópolis: Vozes, 1991.

ROBERTSON, Roland. **Globalização: teoria social e cultura global.** Petrópolis: Vozes, 1999.

ROCHA, Fenelon. **Comunicação e Sociedade: a influência da comunicação na imagem, na política e na identidade cultural do Piauí.** Teresina: Edufpi, 1999.

ROSE, Diana. Análise de Imagens em Movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (editores). **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático.** Petrópolis: Vozes, 2002.

SABÓIA, Roberto. Entrevista concedida a Ana Beatriz Nunes da Silva em 21 junho 2012a.

\_\_\_\_\_. Questionário preenchido. Mensagem recebida por <[beatriz.ana@gmail.com](mailto:beatriz.ana@gmail.com)> em 22 ago. 2012b.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; CAUBY NOVAIS, Sylvia (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais.** Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.

SANTAELLA, Lucia. Cultura Midiática. In: BALOGH, Anna Maria; ADAMI, Antonio; DROGUETT, Juan; CARDOSO, Haydée Dourado de Faria. **Mídia, cultura, comunicação.** São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

\_\_\_\_\_. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura.** São Paulo: Paulus, 2003.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Algumas Palavras sobre a Cultura Piauiense. In: SANTANA, R. N. Monteiro (org.). **Apontamentos para a história cultural do Piauí.** Teresina: FUNDAPI, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cidadania a partir dos que não são cidadãos.** Aula de 21 jun. 2012. disponível pelo Alice. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=uhh172rKxt8>>. Acesso em: 01 out. 2013.

SCHERER-WARREN, Ilse. **Cidadania sem fronteiras: ações coletivas na era da globalização.** São Paulo: Hucitec, 1999.

SILVERTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2005.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos.** Petrópolis: Vozes, 1996.

SOUSA, Jorge Pedro. **Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e da mídia.** Florianópolis: Letras Contemporaneas, 2004.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge (org.); BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** São Paulo: Atlas, 2009.

TURNER Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

UNESCO. **Cultura e Desenvolvimento.** Disponível em: <[http://www.unesco.org/culture/development/html\\_sp/index\\_sp.html](http://www.unesco.org/culture/development/html_sp/index_sp.html)>. Acesso em: 03 abr 2006.

\_\_\_\_\_. **Declaración de México sobre las Políticas Culturales.** Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000546/054668MB.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2012.

VERNANT, J.P. Mito e Pensamento entre os Gregos. In: HÜHNE, Leda Miranda (Org.). **Metodologia Científica – Caderno de Textos e Técnicas.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos.** 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

## APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA COM INTEGRANTES DA ABD- PI (ETAPA EXPLORATÓRIA)

### **BLOCO 1 – Perfil**

Nome:  
 Idade:  
 Local de nascimento:  
 Desde quando mora no Piauí:  
 Escolaridade:  
 Profissão:  
 Endereço:  
 E-mail:  
 Telefone/ celular:

### **BLOCO 2 – Produtores/ Produção**

#### **a) Trajetória formação:**

- Formação:
- Tempo de experiência na área de formação?
- Trajetória profissional:
- Área de atuação profissional atualmente?

#### **b) Envolvimento com a ABD-PI:**

- Tempo na ABD-PI:
- Cargo que ocupa:
- Responsabilidades do cargo:
- Já ministrou algum curso? Se sim, qual e para que público?
- Na sua percepção o que é a ABD-PI?
- Na sua percepção qual o principal foco da ABD- PI?
- Como você vê a participação da ABD-PI no Programa Cultura Viva?
- Já participou de algum projeto da ABD-PI? Se sim, quais, por quanto tempo, qual atividade realizava e qual o público do projeto?
- Está envolvido em algum projeto nesse momento com a ABD-PI?
- A ABD-PI possui algum convênio? Se Sim quais?
- Está ou já esteve atrelada a algum edital? Se sim quais?
- Trabalha em parceria com alguma outra instituição/ empresa? Se sim como se dá essa parceria?
- Está atuando em alguma área pública?

#### **c) Trajetória cultural**

- Como iniciou seu envolvimento com cultura?
- Quando se deu esse envolvimento e por que?
- Qual sua atuação dentro da cultura hoje?
- Na sua percepção qual descrição faria sobre a cultura piauiense?
- Como você vê hoje a atuação da cultura piauiense dentro e fora do Piauí?
- Qual o vínculo entre a cultura piauiense e as produções audiovisuais da ABD-PI?

#### **d) Trajetória midiática/ cinematográfica/ audiovisual (produção e consumo)**

- Quando iniciou seu envolvimento com produção de audiovisual?
- Tipos de produções com as quais tem trabalhado ao longo da sua atuação – temas; grupos/ sujeitos?
- Dentro da produção midiática, em que você atua?
- Quando resolveu atuar na ABD-PI nessa área?
- Qual o foco de suas produções?
- Qual público que ‘consome’ suas produções?

- Falar sobre sua trajetória de consumo de meios de comunicação e influências no seu trabalho audiovisual

**e) Aspectos do processo de produção / de construção do documentário**

- Quais critérios são utilizados para decidir produzir um documentário? Como são realizadas as decisões em termos de temas, de sujeitos/grupos envolvidos, de aspectos a serem enfatizados...
- Quem solicita as produções?
- Existe uma demanda fixa?
- Existe algum padrão a ser seguido na hora de produzir os documentários (tempo, tipo de filmagem, assunto a ser abordado,...)?
- Quem são os atores dos documentários? Como são escolhidos?

**BLOCO 3 – Associação (ABD-PI)**

- Como surgiu a ideia de criar a ABD-PI?

**a) Objetivos**

- Quais os objetivos da ABD-PI?
- Como foram criados esses objetivos? Eles se alteraram ao longo do tempo?
- Como esses objetivos incidem na produção da ABD –PI? E na produção de documentários dos membros?

**b) Propostas**

- Qual a proposta da ABD-PI como associação de documentaristas?
- Esta proposta incide sobre as produções documentais dos membros? Como?

**c) Práticas**

- Conte sobre as atividades realizadas pela associação- períodos, sujeitos participantes, cenários em que se realizam, como são realizadas.
- Há relações entre as demais atividades e a produção de documentários? Há demandas advindas destas atividades? Elas incidem na produção de documentários?

**d) Modalidades de financiamento dos documentários**

- Quem arca com os custos dos documentários produzidos? Ou como são financiadas estas produções?
- Existe algum convênio/edital, órgão público ou privado que financie as produções?
- Existem exigências colocadas pelas instituições financiadoras em termos das produções?

**BLOCO 4 – Cenários Institucionais/ Relações**

**a) Parcerias estabelecidas**

- A ABD-PI trabalha ou trabalhou em parceria com alguma instituição ou órgão do governo? Se sim como se dá essa parceria?
- Existe uma definição de produção do documentário a partir de influência da parceria?

**b) Circuitos de exibição/circulação**

- Quem solicita a produção de um documentário?
- Como funciona a exibição/ circulação dos documentários produzidos?
- Quais públicos assistem os documentários produzidos pela ABD-PI?
- Estas modalidades de exibição/circulação influenciam de algum modo as produções de documentários?

**c) Grupos culturais locais/ regionais (foco nas relações da ABD-PI com grupos e a incidência disso nos documentários)**

- A associação tem vínculos ou relações com grupos e associações culturais da região? Que tipo de relações?
- Estes cenários incidem de alguma maneira nas produções documentais (Temas, cenários, sujeitos participantes das produções...)?
- Alguma produção realizada foi objeto de demanda de algum grupo/ associação?

### **BLOCO 5 – Identidade Cultural Construída**

- Que culturas/ identidades culturais são objeto das produções de documentários?
- Qual o foco dos documentários realizados?
- Que cenários e sujeitos são privilegiados?
- Quem são os atores dos documentários?
- Existe alguma delimitação em termos geográficos para as produções audiovisuais?
- A associação trabalha pensando seu papel em relação à identidade cultural Piauiense? Há alguma discussão neste sentido?

## APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTA ETAPA SISTEMÁTICA- INTEGRANTES ABD-PI

### Integrantes da ABD- PI

#### Perfil

- Nome:
- Idade:
- Local de nascimento:
- Desde quando mora no Piauí:
- Escolaridade (especificar cursos):
- Profissão:
- Endereço:
- E-mail:
- Telefone/ celular:

#### Trajetória de Formação e atuação profissional

- Falar sobre as experiências de formação e atuação profissional
- Cursos e formações acadêmicas realizados
- Outros tipos de formação que realizou
- Trajetória profissional

#### Vínculo e atuação na ABD Piauí

- Tempo na ABD-PI:
- Cargos ocupados:
- Responsabilidades do cargo atual:
- Na sua percepção o que é a ABD-PI?
- Na sua percepção qual o principal foco da ABD- PI?
- Já ministrou algum curso na ABD-PI? Se sim, qual e para que público?
- Já participou de algum projeto da ABD-PI? Se sim, quais, por quanto tempo, qual atividade realizava e qual o público do projeto?
- Que produções audiovisuais você desenvolveu relacionadas à ABD- PI (especificar temáticas, objetivos, etc.)
- Está envolvido em algum projeto nesse momento com a ABD-PI?
  
- Que culturas/ identidades culturais foram/são objeto das produções de documentários realizados na ABDPI?
- Qual os temas dos documentários realizados?
- Que cenários e sujeitos foram/são privilegiados?
- Quem são os atores dos documentários?
- Existe alguma delimitação em termos geográficos para as produções audiovisuais?
- A associação trabalha pensando seu papel em relação à identidade cultural Piauiense? Há alguma discussão neste sentido?

#### Trajetória cultural / identidade e relações com a cultura Piauiense

- Onde você nasceu? Onde vive atualmente?
- Como define a sua cultura/identidade cultural?
- Com que culturas você teve contato e quais delas contribuíram para a sua formação cultural?
- Que vínculos você possui com as culturas piauienses?
- Como iniciou seu envolvimento com cultura piauiense?

- Quando se deu esse envolvimento e por quê?
- Como vê o vínculo entre a sua atuação como documentarista e a cultura piauiense hoje?
- Como você definiria a cultura piauiense?
- Como você vê hoje o lugar da cultura piauiense dentro e fora do Piauí?

### **Trajatória midiática/ cinematográfica/ audiovisual (produção e consumo)**

#### **Trajatória de consumo/produção midiáticos**

- Falar sobre sua trajetória de consumo/produção de meios de comunicação e influências no seu trabalho audiovisual

- televisão
- cinema
- rádio
- internet
- revistas
- jornais

#### **Trajatória de produção audiovisual**

- Quando iniciou seu envolvimento com produção de audiovisual?
- Tipos de produções com as quais tem trabalhado ao longo da sua atuação?
  - Que culturas/ identidades culturais foram/são objeto das suas produções
  - Quais temas?
  - Que cenários e sujeitos foram/são privilegiados?
  - Quem são os atores destas produções?
- Dentro da produção midiática, em que você atua?
- Qual público que 'consome' suas produções?

### **Aspectos do processo de produção / de construção do documentário**

#### **ABD PI**

- Quais critérios são utilizados para decidir produzir um documentário? Como são realizadas as decisões em termos de temas, de sujeitos/grupos envolvidos, de aspectos a serem enfatizados?
- Quem solicita as produções?
- Como a equipe para produção é montada?
- Existe uma demanda fixa?
- Existe algum padrão a ser seguido na hora de produzir os documentários (tempo, tipo de filmagem, assunto a ser abordado,...)?
- Quem são os atores dos documentários? Como são escolhidos?
- Como são financiados os documentários?

#### **Produções realizadas pelo documentarista:**

- Fale sobre os processos de produção dos documentários que realizou na ABD PI
  - Decisão de temas/foco
  - Equipes de produção envolvidas
  - Atores
  - Financiamentos
  - Processos de realização

## APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA ETAPA SISTEMÁTICA – SUJEITOS PARTICIPANTES DOS PRODUTOS

### Sujeitos participantes dos produtos

#### Perfil

- Nome:
- Idade:
- Local de nascimento:
- Desde quando mora no Piauí:
- Escolaridade (especificar cursos):
- Profissão:
- Endereço:
- E-mail:
- Telefone/ celular:
- Documentário em que atuou:

#### Percepção da própria identidade cultural e características da identidade cultural piauiense

- Para você o que é cultura?
- Para você o que é identidade cultural?

#### Cultura Piauiense

- Como é a cultura piauiense na sua percepção? Que características, que aspectos são marcas da cultura piauiense?
- Em que a cultura piauiense se distingue de outras culturas?

#### Aspecto cultural objeto da produção

- Você poderia explicar o que é esta prática cultural (a temática foco do audiovisual) que foi filmada, como você a entende?
- Você se identifica com esta prática? Por que?
- O que esta prática significa para você?
- Ela é importante para a cultura piauiense? Por que?

#### Participação/Significações sobre o documentário

#### Participação no documentário

- Como foi a sua participação no documentário?
- Como te escolheram e como entraram em contato com você para participar do documentário?
- Que explicações foram dadas sobre o que seria filmado?
- Teve alguma orientação (o que falar, como se posicionar em frente às câmeras, o que vestir, etc...) antes da filmagem?
- Você recebeu algo em troca para participar da filmagem?
- Você opinou a respeito antes, durante ou depois da filmagem? Se sim em que?

#### Significações sobre o documentário

- Assistiu o filme pronto? Se sim, o que achou?
- Como você se sentiu ao se ver num filme? Por que?
- O que achou do filme?
- A seu ver, o filme consegue retratar bem a temática (fale que temática)? Por que?
- Se você fosse fazer um filme sobre esta temática, como faria? Mudaria alguma coisa, o que seria diferente?

Cidadania comunicativa/cultural

- Para você e para a sua cultura (relacionada à temática), a participação no filme foi importante? Por que?
- - Você acha que a exibição deste filme pode ser importante para a cultura/temática tratada? Por que?