

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA E CONEXÕES ATLÂNTICAS: CULTURAS E PODERES

JOSÉ MURILO MORAES DOS SANTOS

HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE ENGAJADA NO MARANHÃO: 1968-1985

SÃO LUÍS - MA

2025

JOSÉ MURILO MORAES DOS SANTOS

HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE ENGAJADA NO MARANHÃO: 1968-1985

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Maranhão, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: História e Conexões Atlânticas: Culturas e Poderes.

Linha de Pesquisa: Poderes, Políticas e Sociabilidades.

Orientador: Prof. Dr. Josenildo de Jesus Pereira.

SÃO LUÍS - MA

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Moraes dos Santos, José Murilo.

HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE ENGAJADA NO MARANHÃO: 1968-1985
/ José Murilo Moraes dos Santos. - 2025.
317 p.

Orientador(a): Prof. Dr. Josenildo Jesus Pereira.
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em
História/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2025.

1. Arte Engajada. 2. Laborarte. 3. Maranhão. 4.
Modernidade. I. Jesus Pereira, Prof. Dr. Josenildo. II.
Título.

JOSE MURILO MORAES DOS SANTOS

História Social da Arte Engajada no Maranhão: 1968-1985

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Maranhão, visando a aquisição do grau de mestre ou doutor em História e Conexões Atlânticas: Culturas e Poderes.

Aprovada em 31 de janeiro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Josenildo de Jesus Pereira - Docente Orientador
(DEHIS/PPGHIS/CCH – UFMA)

Prof. Dra Adelaide Maria Gonçalves Pereira
Docente Participante Externo (PROFHISTÓRIA- UFC)

Prof. Dra. Fernanda Rodrigues Galve
Docente Participante Externo (PPGEB - UFMA)

Prof. Dra. Marcia Milena Galdez Ferreira
Docente Participante Externo (PPGHIST – UEMA)

Prof. Dr. Tácito Freire Borralho
Docente Participante Externo (PROFARTES – UFMA)

O Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Maranhão, certifica que esta é a versão final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para a obtenção do título de doutor em História e Conexões Atlânticas: Culturas e Poderes.



Documento assinado digitalmente
JOSENILDO DE JESUS PEREIRA
Data: 27/03/2025 10:27:56-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Ao meu netinho Gael Tsuji e às minhas
netinhas Lina Tsuji e Marina Mososo.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais (*in memoriam*), Raimunda Moraes dos Santos e Camilo Gomes dos Santos, ressaltando que a realização desta tese decorre da minha trajetória no universo da arte maranhense por meio da fotografia e do cinema, expressões artísticas que me propiciaram o olhar social e politicamente engajado sobre a realidade. Insiro aqui este dado porque o ponto de partida para tudo se deu há 57 anos, quando em 1967, nos meus 15 anos, ganhei de presente dos meus pais uma câmera fotográfica amadora. Meu pai, além de comerciante, era um amante da fotografia e logo percebeu a minha curiosidade por seus equipamentos e pelo laboratório fotográfico construído por ele na nossa casa.

Aos meus queridos filhos Camila, Danilo e Eduardo, aqueles com quem sempre aprendo um pouco mais sobre a vida. Aos meus irmãos Rosário, Rê, Manoel e Joaquim, este, que juntamente com minha cunhada Kathia Salomão contribuíram muito para a realização desse trabalho. Joaquim Santos, nome artístico do meu irmão, violonista e maestro, foi companheiro de muitas empreitadas artísticas engajadas, especialmente nas artes plásticas. A intensidade de seu trabalho, estética e politicamente, figura nesta tese como objetos de estudo, mas também assumem caráter de homenagem.

À minha companheira Alda Pinheiro que em boa hora entrou para a minha vida, em 2022, quando eu estava no terceiro ano do curso de doutoramento, iniciando a fase de escrita da tese. A partir de então, Alda tornou-se a força da qual eu precisava para atravessar com ânimo e otimismo as dificuldades que encontrei neste período. Ao meu professor e orientador, Dr. Josenildo de Jesus Pereira, pela sua orientação atenta e dedicada, suprimo-me de conhecimentos e me fazendo expandir a minha postura de produtor de arte, para a posição de alguém que analisa o universo no qual está historicamente inserido.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS). À Maristela de Paula Andrade, pela sua valiosa contribuição com esta tese, mas, sobretudo, pelos ensinamentos que passei a ter com ela, a partir de 1975, numa década fundamental para minha formação política engajada. A Maristela me fez expandir minhas abordagens fotográficas e audiovisuais que se consolidavam nessa década por meio do LABORARTE a partir de 1972, para um olhar antropológico. Na verdade, um momento precursor de processo da década de 1970 se deu entre 1969 e 1970, quando aos 17 anos mantive contato com o grupo Teatro de Férias do Maranhão – TEFEMA. A partir daí, desenvolvi uma forte amizade com o seu criador professor, dramaturgo, ator e diretor teatral Tácito Borralho, uma das figuras centrais desta tese, a quem agradeço por isso e sobretudo porque a ele devo uma parte

expressiva da minha formação no mundo das artes engajadas, especialmente a partir do nosso convívio extremamente criativo no LABORARTE, nos anos 1970.

Agradeço também a João Ewerton, Wilson Martins e José Antônio Bröer, velhos companheiros do LABORARTE que se dispuseram a me conceder entrevistas formais para esta tese. Aos superoitistas Luís Carlos Cintra, João Ubaldo, João Mendes Sampaio e Euclides Moreira Neto, bem como à superoitista Nerine Lobão, pelas fundamentais contribuições com informações sobre cinema maranhense para a pesquisa. A Arleth Borges, Fátima Diniz e Haroldo Saboia, pelas contribuições sobre os movimentos sociais e políticos no período que elegi para abordar, 1968 a 1985.

À Sabina Dias Carneiro e Maria do Carmo pela amizade formada há 50 anos no Cineclubes UIirá do antigo CEAC.

Aos meus amigos e colegas do Departamento de Artes Visuais Gersino dos Santos Martins e Marcelo do Espírito Santo, pelas contribuições para a pesquisa, do ponto de vista das transformações urbanas da cidade de São Luís, a partir dos anos 1960.

À minha amiga e colega professora da UFMA Ana Teresa Desterro Rabêlo (Estrelinha), ex-integrante do Cineclubes Uirá e atriz em filmes Super - 8.

Ao meu amigo e colega do Departamento de Artes Visuais Gersino dos Santos Martins, pelas contribuições para a pesquisa, do ponto de vista das transformações urbanas da cidade de São Luís, a partir dos anos 1960. Por fim, a Dom Xavier, Mário Cella, Padre Marcos Passerini e à Congregação Irmãs de Notre Dame de Namur, na pessoa da Irmã Barbara English.

*Cantar era buscar o caminho que vai dar no
sol [...]*

Todo artista tem de ir aonde o povo está

Se foi assim, assim será

Cantando me desfaço e não me canso

De viver, nem de cantar.

*(Nos Bailes da Vida - Milton Nascimento e
Fernando Brant, 1981).*

RESUMO

A partir do final da década de 1960, um segmento dos artistas maranhenses passou a produzir arte de forma engajada, inicialmente na expressão teatro. Na década seguinte, artistas de outras linguagens passaram a desenvolver produções com temáticas populares, aliando experimentações estéticas à denúncia das desigualdades sociais e das diversas violências contra trabalhadores urbanos e camponeses decorrentes das transformações políticas e sociais pelas quais o Maranhão passava naquele momento. Em 1966, José Sarney assume o governo do Maranhão e desenvolve um governo sob o lema “Maranhão Novo”, imprimindo uma política desenvolvimentista ao modelo econômico e político chamado “modernização conservadora”. Aliado a esse processo e em parte decorrente dele, a descoberta da mina de Carajás em 1977, no Pará e a opção da exportação do minério pelo Porto do Itaqui, em São Luís, provoca um violento processo de desapropriação compulsória de milhares de famílias das áreas de influência do Projeto Grande Carajás – PGC, na cidade de São Luís e zona rural da ilha. Em paralelo a esse processo, no governo Sarney foi promulgada a Lei de Terras n. 2.979 de 17 de julho de 1969, conhecida como “Lei de Sarney de Terras”. Tal ato permitiu que terras devolutas do estado ocupadas por posseiros pudessem ser vendidas a grandes proprietários e empresas, provocando a grilagem, repressão às lideranças camponesas, prisões e assassinatos. No final da década de 1970 e início de 80, movimentos estudantis e movimentos políticos de oposição passam a ocorrer, agregando novos elementos às problemáticas que se formou no Maranhão a partir da segunda metade dos anos 60. A partir desse cenário é que se dá a produção de arte engajada analisada nesta tese. Por outro lado, a partir dos anos 60 chega ao Maranhão padres e freiras progressistas, entusiastas das ideias do Concílio Vaticano II, praticantes do Cristianismo da libertação. Tais religiosos e religiosas passaram a interagir com artistas engajados, especialmente nas áreas do teatro e audiovisual, promovendo ações mediadas pela arte nas Comunidades Eclesiais de Base. Nesta tese, analisa-se os diferentes processos de produção artística engajada, especialmente nas esferas do teatro, artes plásticas e audiovisual. Aborda-se as produções artísticas direcionadas ao público amplo, produções diretamente vinculadas às ações da Igreja Católica Progressista, a movimentos sociais e políticos, algumas delas surgidas no seio de lutas populares.

Palavras-chave: Arte Engajada. Laborarte. Maranhão. Modernidade.

ABSTRACT

From the end of the 1960s, a segment of artists from Maranhão began to produce art in an engaged way, mainly in expression theater. In the following decade, artists from other languages began to develop productions with popular themes, combining aesthetic experiments with the denunciation of social inequalities and the various types of violence against urban workers and peasants resulting from the political and social transformations that Maranhão was going through at that time. In 1966, José Sarney took over the government of Maranhão and developed a government under the motto “Maranhão Novo”, imposing a developmental policy on the economic and political model called “conservative modernization”. Allied to this process and partly resulting from it, the discovery of the Carajás mine in 1977, in Pará and the option of exporting ore through Porto do Itaqui, in São Luís, provoked a violent process of compulsory expropriation of thousands of families in the areas of influence of the Grande Carajás Project – PGC, in the city of São Luís and rural areas of the island. In parallel to this process, during the Sarney government, Land Law no. 2,979 of July 17, 1969, known as the “Sarney Land Law”. This allowed vacant state lands occupied by squatters to be sold to large landowners and companies, causing land grabbing, repression of peasant leaders, arrests and murders. At the end of the 1970s and beginning of the 80s, student movements and opposition political movements began to occur, adding new elements to the problems that formed in Maranhão from the second half of the 60s onwards. engaged art production proves this thesis. On the other hand, from the 1960s onwards, progressive priests and nuns arrived in Maranhão, enthusiastic about the ideas of the Second Vatican Council, and practitioners of Liberation Christianity. These religious men and women begin to interact with committed artists, especially in the theater and audiovisual areas, promoting actions mediated by art in Base Ecclesiastical Communities. In this thesis, the different artistic production processes involved are analyzed, especially in the spheres of theater, visual arts and audiovisual. It covers artistic productions aimed at a broad public, productions directly linked to the actions of the Progressive Catholic Church, social and political movements, some of which emerged in the sector of popular struggles.

Keywords: Engaged Art. LABORARTE. Maranhão. Modernity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Os Comedores de Batata de Van Gogh	27
Figura 2 - Sistema de projeção portátil de <i>audiovisuais</i>	37
Figura 3 - Pesquisadora e educadora popular da CPT na época.....	37
Figura 4 - Desenho de <i>audiovisual</i> roteirizado com a utilização dos enquadramentos de cinema.....	38
Figura 5 - Catálogo do 4º Salão Nacional de Artes Plásticas (1981) - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio).....	39
Figura 6 – Slide fotográfico do audiovisual Mão Branca Contra o Povo Cinza (1980) ..	40
Figura 7 - 1979 – Registro fotográfico do Comitê Pela Anistia – MA na chegada do líder camponês Manoel da Conceição no aeroporto de São Luís, após o exílio.....	41
Figura 8 - Fotografia de palafita feita em 1974 para o cartaz do espetáculo teatral do LABORARTE Maré Memória.....	42
Figura 9 - Panfleto do Movimento “Oposição pra Vale”	65
Figura 10 - O autor com um grupo de Irmãs de Notre Dame de Namur num encontro da congregação em São Luís em 1982.....	67
Figura 11 Fotogramas do filme Super – 8 “Fala Brasil”, de Euclides Moreira Neto.....	78
Figura 12- Notícia sobre a expulsão do padre Marcos Passerini da Arquidiocese de São Luís pelo Arcebispo Dom Motta.....	81
Figura 13 - Print do filme Roças no Youtube, mostrando o letreiro citando o nome dos padres.....	84
Figura 14 – Cidade de São Luís, bairro do Anjo da Guarda, Itaqui e região portuária	91
Figura 15 - Representação esquemática do Anel-Viário em torno da região do centro da cidade de São Luís e a região de origem das famílias transferidas para o Bairro do Anjo da Guarda no final da década de 1960	92
Figura 16 - Recortes de jornais sobre o incêndio do Goiabal	93
Figura 17- Cenas da peça teatral <i>Uma Meia para Um Par de Homens</i>	94
Figura 18- Certificado de Censura de “O Canto Nasce do Chão”	94
Figura 19 - Enterro do Padre Henrique, 27/05/1969.....	96
Figura 20 - Integrantes do LABORARTE recém-chegados ao grupo	99
Figura 21 - Silvana Cartágenes com seus bonecos; Telma Lopes com suas obras	100
Figura 22 - Oficina do Departamento/Laboratório de Artes Plásticas do LABORARTE	100

Figura 23– “Cavalo de Tróia”, o mais alto solar da cidade de Alcântara	104
Figura 24 - Festa do Divino Espírito Santo de Alcântara – MA (1975).....	105
Figura 25 - Fragmentos de película Super - 8 de filmes realizados em Alcântara	105
Figura 26- Ruínas do Palacio do Barão de Pindaré e do seu rival, Palácio do Barão de Mearim (Alcântara – MA)	107
Figura 27 - Cena do filme <i>Godspell – A Esperança</i> – 1970. Direção: David Greene.....	116
Figura 28 - Croqui de planta baixa dos espaços no Teatro Arthur Azevedo utilizado na peça <i>O Mártir do Calvário</i>	118
Figura 29- João Palmeiras (1975), ex-presidente do S.T.F de Imperatriz e Firmino Guerreiro (1979), trabalhador rural do município de Bom Jardim.....	119
Figura 30 - Cena do pau-de-arara no espetáculo <i>Uma Incelença, por Nosso Senhor, de Tácito Borralho</i> (LABORARTE).....	121
Figura 31 - Cenas de Macunaíma	122
Figura 32 – Cenas do espetáculo <i>Um Boêmio no Céu</i>	123
Figura 33 - Cena de <i>Um Boêmio no Céu</i>	123
Figura 34 - Largo da Capela de São Pedro no dia de festejo	124
Figura 35 – Cenas do filme em Super-8 <i>Um Boêmio no Céu</i> (1975)	127
Figura 36 - Os atores Nete Braga e Miguel Veiga em cena do filme em Super-8 <i>Adão e Eva</i> (1974)	127
Figura 37 - Cenário de <i>Maré Memória</i> (LABORARTE - 1974)	130
Figura 38 - Murilo Santos filmando no manguezal do bairro da Liberdade.....	131
Figura 39 - Mãe Dudu durante entrevista concedida a Tácito Borralho - Casa de Nagô - 1974.....	133
Figura 40 - Wilson Martins; Domingos Tourinho interpretando Chico Rei e Nonato Pudim e Cláudio Silva, dirigente do grupo GRITA, criado em 1975	134
Figura 41 - Imagens de Ubirajara Fidalgo (1982) e com Zira Fidalgo (1978)	135
Figura 42 - LABORARTE em diálogo com líderes comunitários da Zona Rural de São Luís, construindo a ideia da peça <i>João Paneiro</i> , a ser levada às comunidades	140
Figura 43 - Ilha do Jacamim - 1974	144
Figura 44 - Cena da peça <i>Era Uma Vez Uma Ilha, ou o Chocalho da Cascavel</i> (1980) ..	145
Figura 45 - Personagens: norte americano Tio Sam, japonês e a Assistente social das empresas (<i>Era Uma Vez</i>)	146
Figura 46 - Cenas iniciais do filme <i>Pesadelo</i>	149
Figura 47 - Cenas iniciais do filme <i>Pesadelo</i>	150

Figura 48 - Mulher aluminizada dança com os bonecos gigantes em atitude de subserviência	150
Figura 49 - Fotogramas do filme <i>Pesadelo</i>	152
Figura 50 - Letreiros do filme <i>Pesadelo</i>	152
Figura 51 - Fotograma de uma das cartelas dos créditos finais do filme <i>Pesadelo</i>	153
Figura 52 - Fotogramas do filme <i>Pesadelo</i>	155
Figura 53 - Destaque em vermelho da parte do desenho que representa o Centro Histórico de São Luís, sob a ameaça da poluição	155
Figura 54 - Mulher aluminizada	156
Figura 55 - Na primeira imagem, maquiagem de Miguel Veiga da mulher alumínio no filme <i>Pesadelo</i> (1981), de Euclides Moreira Neto. Na segunda e terceira imagem, maquiagem de Miguel Veiga na peça <i>Um Boêmio no Céu</i> (1975)	157
Figura 56 - El beso de La Paz, 1869	159
Figura 57 - Cartaz Gororoba e detalhe da obra “Procissão dos Famintos” de Joaquim Santos (1977)	160
Figura 58 - 1ª Gororoba (1977) Galeria Eney Santana	161
Figura 59 – A Tela de Joaquim Santos representando a fome foi registrada pela ASI da UFMA	162
Figura 60 - Obra de cerâmica de João Ewerton na GOROROBA (sem título – 1977)..	163
Figura 61- “Mulheres De Bacurituba” - Pinturas de Marlene Barros	164
Figura 62 - Pinturas de Marlene Barros na década de 1980 e 1990	165
Figura 63 - Pintura (sem título) de João Ewerton - 1977	165
Figura 64- 1974 - Fotografia do pai João Ewerton (à esquerda, de camisa preta); 2017 – Fotografia de Maria Mendonça	167
Figura 65– Pintura (sem título) de Joaquim Santos (1977). Técnica: óleo sobre Eucatex	168
Figura 66 - “Velha Morta”, Escultura/instalação de Joaquim Santos (1977). Técnica: papel machê e materiais da ambientação	168
Figura 67 - Reproduções de quadros da exposição individual de Joaquim Santos O Menino e o Barquinho.....	169
Figura 68 - O Paineiro Taipa (1978) integra o acervo do Museu de Artes Visuais - MAV	170
Figura 69 - Mulheres entre policiais no Despejo na Vila Padre Xavier – 1978 e mulher sendo retirada a força de sua casa. Área do Promorar - 1982	171

Figura 70 - Fotografia feita em Igarauá, zona rural de São Luís, em 1977	172
Figura 71 - Artista do GOROROA no ateliê da casa do Monte Castelo	173
Figura 72 - Genocídio – Reprodução em preto e branco da pintura de Joaquim Santos	176
Figura 73 - Santinho de divulgação da Comissão Pró-Índio do Maranhão	176
Figura 74 - Cartaz do filme 16mm Na Terra de Caboré (1984)	177
Figura 75 - Fundação da SMDH – (12/02/1979). Maristela Andrade, Primeira Secretária Celso Veras, presidente da entidade discursando	178
Figura 76 - Fotografia dos arquivos do DOPS registrando os demais membros da diretoria da SMDH na noite de sua fundação, identificados por números	178
Figura 77 - Foto do grupo da peça “Um Ato Pra Valer”, entres os moradores da Ilha do Jacamim, área de atuação das irmãs de Notre Dame.....	179
Figura 78 - Haroldo Sabóia concedendo entrevista ao jornal no dia seguinte à detenção pela Polícia Federal	181
Figura 79 - Comitê de campanha Oposição Pra Valer	182
Figura 80- O cartaz “Maranhão – É Hora de Mudar”	183
Figura 81 - Destaque para o cartaz na parede do comitê sede do Oposição Pra Valer, Rua Isaac Martina Nº 94.....	183
Figura 82 - Apresentação de “Um Ato Pra Valer” na sala de reuniões do comitê deanha, situado na Rua Isaac Martins Nº 94 (1978).....	184
Figura 83 - Apresentação de “Um Ato Pra Valer” em uma das comunidades do Interior da Ilha (1978)	184
Figura 84 - Cenas do audiovisual “João Preciso”	185
Figura 85 - Desenhos do audiovisual Cajazeiras (1981)	188
Figura 86 - Manchete de jornal sobre o conflito da Fazenda Maguary	189
Figura 87 - Slides do “audiovisual” Cajazeiras mostrando estratégias de luta	189
Figura 88 - Imagens do audiovisual Despejo no Anjo da Guarda (1982 - 12 minutos) .	191
Figura 89 - Imagens do audiovisual - Temos o Nosso Direito (1982 - 12 minutos).....	193
Figura 90 - Imagens do audiovisual Peleja do Povo da Ilha Contra a Besta Fera (1982-10 minutos)	194
Figura 91 - Imagem do audiovisual Peleja do Povo da Ilha Contra a Besta Fera (1982-10 minutos)	194
Figura 92 - Mapa esquemático assinalando pontos de lutas e resistência entre 1968 e 1985	196

Figura 93 - Mapa esquemático mostrando um trecho da Ilha de São Luís	197
Figura 94- Formatos: Película 35mm, Super-8 e 16mm	198
Figura 95 - Jovem Glauber Rocha com uma câmera Bell & Howell 16mm, movida a corda	200
Figura 96 - Alunos do Curso Técnico de Cinema ministrado por Fernando Duarte – 1976, com câmera 16mm Arriflex 16-ST	200
Figura 97 - Cineasta e roteirista Helena Solberg, a única mulher do Cinema Novo filmando com câmera 16mm Arriflex 16ST um de seus primeiros filmes nos anos 1960	201
Figura 98 - Fotograma do filme 16mm O Endereço, resultado do curso Iniciação ao Cinema Ministrado por Murilo Santos no SESC - 1977	201
Figura 99 - 1976 - Murilo Santos com câmera Paillard Bolex 16mm cedida por Edgar Rocha; Anos 1950 - Antré Bazin, teórico de cinema, co-fundador do Cshiers du Cinéma e mentor da Nouvelle Vague francesa, com câmera similar à do Edgar Rocha.....	204
Figura 100 - Cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard com uma câmera 16mm francesa Beaulieu R-16, filmando o protesto em Paris de 1968; Murilo Santos no território Awá, Maranhão, filmando com câmera Beaulieu R-16, com magazine de filme para maior duração acoplado à parte superior da câmera	204
Figura 101 - Moviola Steenbeck para montagem de filme 16mm e 35mm; Murilo Santosmontando o curta 16mm Tambor de Crioula em uma das moviolas Steenbeck da Embrafilme (RJ) 1978	205
Figura 102 - Comparação entre os fotogramas do filme 8 mm e do Super - 8	209
Figura 103 - Propagada da Canon sobre câmera para filmes Super-8 (anos 1970).....	209
Figura 104 - Propagandas norte-americanas: câmera Fotográfica – 1935; filmadora 8mm- 1945	210
Figura 105 - Anúncio publicitário da Kodak sobre a praticidade e versatilidade do uso de um se seus modelos de câmera Super-8	210
Figura 106 - Projetor e editor Super – 8.....	211
Figura 107 - Capa da edição brasileira do livro A Prática do Super - 8 muito usado pelossuperoitistas maranhense e a capa original, edição francesa.....	212
Figura 108 - Capa do disco Fragmentos da Poesia Latino-Americana de Protesto (RCA Victor – 1980).....	222
Figura 109 - Frame extraído do filme <i>Feições</i>	223
Figura 110 - Frame extraído de filme <i>Feições</i>	224

Figura 111 - Filme <i>Feições</i>.....	225
Figura 112 - Fotogramas do filme <i>Coco Amargo</i>	231
Figura 113 - Fotogramas do filme <i>Coco Amargo</i>	232
Figura 114 - Cena ficcional do interrogatório no filme <i>A Ilha Rebelde ou A Greve da Meia Passagem</i>, mostrando o estudante de engenharia Raimundo Nonato Medeiros ..	239
Figura 115 - Lideranças estudantis universitárias reunidas	241
Figura 116- Fotogramas do Filme <i>Ilha Rebelde ou A Greve da Meia Passagem</i>, de Euclides Moreira, Luís Carlos Cintra e Raimundo Medeiros	241
Figura 117 - Fotogramas do Filme <i>Ilha Rebelde ou A Greve da Meia-Passagem</i> (1979)	242
Figura 118 - Cena final do filme <i>Ilha Rebelde ou A Greve da Meia Passagem</i> (1979) ..	245
Figura 119 - Letreiros do Super - 8 <i>Poluição ou Vida?</i> 1976, de Euclides Moreira Neto, realizado pelo então Cineclube Universitário	248
Figura 120 - Jornalista e cineasta Claudio Farias em Alcântara orienta o cameraman ao dirigir um documentário sobre a Festa do Divino Espírito Santo (2011).....	249
Figura 121- Cena do Filme <i>Peleja do Povo Contra o Homem que Quer Cercar o Mundo</i> (1979)	252
Figura 122 - Cordel do filme <i>Peleja do Povo Contra o Homem Que Quer Cercar o Mundo – Sabiá da Mata</i>.....	252
Figura 123 - Cena do filme <i>Quem Matou Elias Zi?</i> filmado em 16mm - 1986	253
Figura 124 - Desenho de Joaquim Santos.....	254
Figura 125 - Artigo de Wladimir Carvalho sobre cinema e conflitos agrários na Revista Humanidades – UNB.....	254
Figura 126 - O autor na sala de exposições do Solar Maria Firmina (MST), em São Luís, mostrando páginas do livro “Sem Terra em Cartaz”	255
Figura 127- Primeiros moradores do Centro do Bala.....	256
Figura 128 - Áurea Souza Campos contracenando com o ator Jofre Soares.....	261
Figura 129 - Dona Áurea cantando toada de sua autoria durante um toque de Tambor de Crioula	261
Figura 130- Fotograma do filme <i>Uirá, um Índio em Busca de Deus</i> (Gustavo Dahl 1974)	262
Figura 131 - Os atores maranhenses Carlos de Lima e Ivan Carvalho contracenam com Ana Maria Magalhães.....	262

Figura 132 - Letreiros do documentário Super - 8 Fala Brasil de Euclides Moreira Neto	265
Figura 133 - Filósofa e teatróloga Heleny Telles Ferreira Guariba, desaparecida política desde 1971	266
Figura 134 - Catarina Meloni em passeata	267
Figura 135 - Fotograma do letreiro do filme Super 8 Zangaria. Direção: Murilo Santos (1976)	268
Figura 136 - Maristela de Paula Andrade (à esquerda) gravando os músicos da Daça do Lelê – 1977	269
Figura 137 - Cenas do filme O Testamento de Judas – 1979	272
Figura 138 - Letreiro do Super - 8 O Testamento de Judas que aparece ao final	272
Figura 139 - Rosa Almeida discursa em evento de trabalhadores Rurais em Santa Luzia, MA	273
Figura 140 - Print do Facebook do Comitê Lula Livre Genebra – 2022	273
Figura 141- Cenas do documentário A Festa de Santa Tereza, iniciado em 1976	274
Figura 142 - Netti Braga (1974), Mundinha Freitas (1979) e Dleijdane Costa (1981), em cenas de nudes em filmes Super-8	276
Figura 143- Fotografias do curso Iniciação Às técnicas de filmagem, Alcântara MA – maio/junho de 1976, registrando a maioria dos participantes	277
Figura 144- Cartaz da I Jornada Maranhense de Super - 8, em 1977, de autoria de Marlene Barros	278
Figura 145 - Ivonilde “Maria Maranhão” (ao centro) com atrizes do LABORARTE no curta “A Lenda do Rei Sebastião”, 1979, do cineasta carioca Roberto Machado - produção do Rio de Janeiro	279
Figura 146 - Maria Maranhão em Salvador, com o jornalista, ator e cantor maranhense Jorge Tadeu	279
Figura 147 - Padre Bráulio, à frente, sendo conduzido pela polícia juntamente com o padre Antônio Barone – 1982	280
Figura 148 – Passeata de protesto contra censura	281
Figura 149 - Carteira de estudante de Nerine Lobão	294
Figura 150 – Fotograma do filme Uma Ração de Vida, de Nerine Lobão (1981)	295
Figura 151 - Cenas do filme <i>Uma Ração de Vida</i>, 1981, Nerine Lobão	296
Figura 152 - Infográfico da produção maranhense entre 1973 e 1982, assinalando a presença de Nerine Lobão	297

Figura 153 - Nerine Lobão e Ivanildo Ewerton e Nerine Lobão	297
Figura 154 - Cartazes das três primeiras jornadas de Super - 8 no Maranhão – 1977 a 1979	302
Figura 155 - Plateia da 1ª Jornada Maranhense de Super - 8 no pequeno auditório do Museu Histórico e Artístico do Maranhão	305

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – 16 Produções em audiovisual realizadas em São Luís entre 1978 e 1982	41
Quadro 2 - Estrutura do grupo e perfil dos coordenadores do LABORARTE.....	98
Quadro 3 - Espetáculos do LABORARTE e Catolicismo	109
Quadro 4 - Análise da letra da música “Salmo 70”	112
Quadro 5 - Cinema no LABORARTE: catolicismo popular.....	124
Quadro 6 – Filmografia do LABORARTE dos anos 1970	125
Quadro 7 – Sinopses dos audiovisuais	187
Quadro 8 – Relação de filmes maranhenses – Década de 70 e início de 80.....	216
Quadro 9 - Relação de filmes entre 1973 e 1981 segundo a tabela elaborada por Euclides Moreira Neto em “Cinema dos anos 70 no Maranhão”	258
Quadro 10 Relação de filmes maranhenses entre 1976 e 1989, Super 8 e 16mm, com participação de mulheres na direção, outras funções técnicas e narração (exclui atrizes)	263
Quadro 11 - Demonstração da participação de mulheres nos <i>audiovisuais</i>	270
Quadro 12 - Filmes mais expressivos da década de 1980.....	300

LISTA DE SIGLAS

ABAF - Associação Brasileira de Artes Fotográficas
ACAAN - Associação Cultural de Apoio as Artes Negras
ACO - Ação Operária Católica
AI-5 - Ato Institucional de Nº 5
ALCAN - Aluminum Company of Canada – Empresa de Alumínio do Canadá
ALCOA - *Aluminum Company of America* – Empresa de Alumínio da América
ALEMA - Assembleia Legislativa do Estado do Maranhão
ALUMAR - Consórcio de Alumínio do Maranhão S.A
AMZA - Amazônia Mineração S/A
AP - Ação Popular
APRUMA - Associação de Professores da Universidade Federal do Maranhão
AQCB - Associação das Quebradeiras de Coco Babaçu
ARENA - Aliança Renovadora Nacional
ASI - Assessoria de Segurança e Informação
ATAM - Associação dos Trabalhadores Agrícolas do Maranhão
AV - Ala Vermelha
CCC - Comando de Caça aos Comunistas
CCH - Centro de Ciências Humanas
CCN-MA - Centro de Cultura Negra do Maranhão
CEAC - Coordenação de Extensão e Atividades Comunitárias
CEBs - Comunidades Eclesiais de Base
CEDI - Centro Ecumênico de Documentação e Informação
CELAM - Conselho dos Bispos Latino-Americanos
CENAFOR - Centro Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal para a Formação Profissional
CENFI - Centro de Formação Intercultural
CNBB - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CONCINE - Conselho Nacional de Cinema
COTEATRO - Companhia Oficina de Teatro
CPT - Comissão Pastoral da Terra
CRUTAC - Centro Rural Universitário de Treinamento e Ação Comunitária
CSN - Conselho de Segurança Nacional
CTAV - Centro Técnico Audiovisual

CVRD - Companhia Vale do Rio Doce
DAC - Departamento de Assuntos Culturais
DAS - Diretórios Acadêmicos
DCE - Diretório Central de Estudantes
DOPS - Departamento de Ordem Política e Social
EFC - Estrada de Ferro Carajás
ELN - Exército de Libertação Nacional
EPI - Equipamento de Proteção Individual
FASE - Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional
FENACA - Festival Nacional do Cinema Amador de Aracaju, Sergipe
FETAEMA - Federação de Trabalhadores Rurais na Agricultura do Estado do Maranhão
FRELIMO - Frente de Libertação de Moçambique
GEC – Estudos Cinematográficos
GPs - Grandes Projetos
GRIFE - Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais
GRITA - Grupo Independente de Teatro Amador
INCI - Instituto Nacional de Cinema
IPCN - Instituto de Pesquisa da Cultura Negra
IPHAN - Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISA - Instituto Socioambiental
ITER - Instituto de Filosofia e Teologia
JAC - Juventude Agrária Católica
JEC - Juventude Estudantil Católica
JIC - Juventude Independente Católica
JOC - Juventude Operária Católica
JUC - Juventude Universitária Católica
LABORARTE - Laboratório de Expressões Artísticas
MA - Maranhão
MAM - Museu de Arte Moderna
MAV - Museu de Artes Visuais
MAVAM - Museu da Memória Audiovisual Maranhense
MCCJ - Missionários Combonianos do Coração de Jesus
MDB - Movimento Democrático Brasileiro
MEB - Movimento de Educação de Base

MIQCB - Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu

MIRAD - Ministério da Reforma Agrária

MRT - Movimento Revolucionário Tiradentes

MST - Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

OCIC - – Organização Católica Internacional de Cinema

ONG - Organização Não Governamental

PA - Pará

PC do B - Partido Comunista do Brasil

PCB - Partido Comunista Brasileiro

PDS - Projeto de Desenvolvimento Sustentável

PDT - Partido Democrático Trabalhista

PGC - Projeto Grande Carajás

PMDB - Partido do Movimento Democrático Brasileiro

PND - Plano Nacional de Desenvolvimento

PPGE - Programa de Pós-Graduação em Educação

PPGHIS - Programa de Pós-Graduação em História

PP – Partido Progressista

PREXAE - Pró Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis

PSOL - Partido Socialismo e Liberdade

PT - Partido dos Trabalhadores

PUC –SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

RJ - Rio de Janeiro

SEPLAN - Secretaria de Estado do Planejamento

SERENE - Seminário Regional do Nordeste

SESC - Serviço Social do Comércio

SESI - Serviço Social da Indústria

SMDH - Sociedade Maranhense de Direitos Humanos

SNI - Serviço Nacional de Informação

SPI - Serviço de Proteção aos Índios

SSPHAP - Superintendência de Proteção ao Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Maranhão

STF – Supremo Tribunal Federal

SUDEMA - Superintendência do Desenvolvimento do Maranhão

TBC - Teatro Brasileiro de Comédia

TCC - Trabalho de Conclusão de Curso

TEA - Teatro Experimental Anilense

TEFEMA - Teatro de Férias do Maranhão

TEMA - Teatro Experimental do Maranhão

TEN - Teatro Experimental do Negro

TPM - Teatro Popular do Maranhão

TPN - Teatro Popular do Nordeste

UDN - União Democrática Nacional

UEMA - Universidade Estadual do Maranhão

UFMA - Universidade Federal do Maranhão

UNB - Universidade de Brasília

USP - Universidade de São Paulo

VPR - Vanguarda Popular Revolucionária

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	24
2 ARTE ENGAJADA E O CRISTIANISMO DA LIBERTAÇÃO	49
2.1 A Congregação Irmãs de Notre Dame de Namur no Maranhão: nuances da ação histórica da Irmã Barbara Ann English	54
2.2 Mário Cella.....	69
2.3 Padre Jocy Rodrigues.....	75
2.4 Padre Marco Passerini	78
2.5 Dom Xavier Gilles de Maupeou d’Ableiges	81
2.6 Teatro Popular do Maranhão (TPM) Cristianismo da Libertação e conflitos agrários	86
2.7 O Teatro de Férias do Maranhão - TEFEMA e os conflitos socioambientais	90
3 A CRIAÇÃO DO LABORARTE, PROPOSTA DE INTEGRAÇÃO DASEXPRESSÕES ARTÍSTICAS E A SUA INFLUÊNCIA EM OUTROS GRUPOS ARTÍSTICOS	98
3.1 O catolicismo popular nas abordagens artísticas do LABORARTE.....	108
3.1.1 Cristo e Cruz.....	110
3.1.2 O Mártir do Calvário	117
3.1.3 Uma Incelença, Por Nosso Senhor!	118
3.1.4 Um Boêmio no Céu.....	122
3.1.5 Cinema Super - 8 no LABORARTE e as temáticas do catolicismo popular	124
3.2 Maré Memória	129
3.3 O LABORARTE e as comunidades atingidas pelos grandes projetos minero-metalúrgicos	135
3.3.1 João Paneiro.....	139
3.3.2 “Era Uma Vez Uma Ilha ou O Chocalho da Cascavel”	144
3.3.3 Filme <i>Pesadelo</i> , Super - 8	148
3.4 A exposição <i>Gororoba</i> : nuances da decolonialidade na arte engajada.....	159
4 TEATRO, ARTES PLÁSTICAS E AUDIOVISUAL NAS AÇÕES DE LUTAS POPULARES E DEMOCRÁTICAS	173
4.1 Movimento Oposição Pra Valer	173
4.2 Cajazeiras.....	185
4.3 Arte Engajada e Direitos Humanos	190

4.4 A luta contra a Besta Fera	192
4.5 Esboço de Cartografia das lutas democráticas populares	196
5 CINEMA MARANHENSE ENGAJADO E SUA INTERFACE COM O CRISTIANISMO DE LIBERTAÇÃO	198
5.1 A Produção do Cinema Super - 8 Engajado em diálogo com o Cristianismo da Libação	209
5.2 Quem é Esse Menino (Super - 8)	220
5.3 Feições (Super - 8)	221
5.4 Coco Amargo (Super - 8)	226
5.5 Ilha Rebelde ou a Greve da Meia Passagem	238
5.6 O Cristianismo da Libertação como elemento propiciatório do cinema documental maranhense sobre lutas camponesas	251
5.6.1 Peleja do Povo contra o Homem que Quer Cercar o Mundo – (Murilo Santos, 16mm, 1978).....	251
5.6.2 <i>Quem Matou Elias Zi?</i> (Murilo Santos. 16mm - 1986)	253
5.6.3 Bandeiras Verdes, 16mm, 30 minutos (1978-1987).....	256
6. MULHERES NO CINEMA MARANHENSE: dos anos 1970 a 1985.....	258
7 CONSIDERAÇÕES SOBRE SUPOSTAS INFLUÊNCIAS DO CINEMA NOVO NA ORIGEM E DA FILMOGRAFIA ENGAJADA MARANHENSE NOS ANOS 70.....	283
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	307
REFERÊNCIAS.....	309

1. INTRODUÇÃO

O título desta tese é o mesmo do projeto que lhe dá materialidade - **História Social da Arte Engajada no Maranhão: 1968 - 1985**. Antes de tudo, nos cabe esclarecer a abrangência e o sentido da adjetivação “engajada” para a arte do período em questão. Trata-se de um conjunto de produções artísticas que tem peculiaridades por força de concepções locais do ponto de vista estético, de seus propósitos sociais e políticos na cidade de São Luís, no período assinalado, pois, vários artistas de diferentes gêneros de expressões artísticas passaram articular novas linguagens em interface com a cultura popular, sob olhares “politizados”, porém não “folclorizados”, como dito à época, no sentido de processar uma forma de fazer arte dialogando esteticamente. Sob essa perspectiva, os seus protagonistas a definiam como *Arte engajada*.

O Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE foi o seu nicho de produção e de irradiação e eu um de seus protagonistas. Então, dada a riqueza dessa produção artística em seus diferentes gêneros e, sobretudo, à falta de reflexões acadêmicas relativas a ela, resolve-se tomá-la como objeto de investigação para, hoje, à distância, melhor compreendê-la em seus fundamentos político-ideológicos e propósitos no contexto deste recorte temporal considerando as suas especificidades históricas considerando-se que era o tempo da ditadura civil-militar brasileira (1964 - 1985).

Busquei expor de que forma o contexto político operou para a construção de diferentes linguagens artísticas engajadas, bem como de que forma elas se constituíram como uma nova sintaxe na linguagem artística, ao inserir elementos da cultura popular em suas construções estéticas. Responder a esta e outras perguntas é o que nos animou a fazer esta investigação.

Com esse objetivo, esclarece-se que a base documental desta investigação foram produções artísticas consideradas engajadas de artistas autônomos e independentes, e de coletivos de artistas, mas, também, obras não consideradas, enquanto tal, por seus autores em suas produções e obras de artistas ou grupo de artistas voltadas para um público amplo e outras produzidas como demandas externas aos artistas ou grupo para serem utilizadas em práticas de educação popular sindical de grupos específicos como camponeses e trabalhadores urbanos, tais como aquelas encomendadas por entidades ou congregações da Igreja Católica Progressista e por organizações de movimentos sociais.

O desejo de desenvolver esta pesquisa sobre arte engajada produzida no Maranhão, nas expressões teatro, cinema de curta metragem e artes visuais, foi no sentido de analisar, não somente daquelas produções que atingiram não só o público local, mas nacional e até

internacional, mas também produções que mantiveram engajamento social voltado muitas vezes para o público constituído de pequenas comunidades, urbanas ou rurais, em situação de luta por direitos, pela terra ou contra relocações compulsórias. Não se tratando somente de produções artísticas independentes, cujo engajamento social e político decorrem da postura isolada do artista frente à realidade que o cerca.

Inclui-se na análise o momento histórico do final dos anos 1960 à primeira metade de 1980, quando artistas compartilharam o seu engajamento com movimentos sociais, movimentos políticos e setores da igreja católica que praticavam o Cristianismo de Libertação. Excetuando-se as produções de arte engajada que transitaram em espaços de destaque na cidade de São Luís do Maranhão, tais como o Teatro Arthur Azevedo, principal teatro da cidade ou filmes de curta metragem exibidos no único festival de cinema existente em São Luís, a partir de 1977, voltado exclusivamente para o cinema Super - 8, em galerias ou salões de arte, as demais práticas artísticas analisadas não se colocaram dentre a arte maranhense, por assim dizer, de maior status. Estiveram, por exemplo, fora do alcance das notícias de jornal, textos de crítica de arte, com pouquíssimos registros fotográficos na imprensa local, uma vez que a invisibilidade de muitas dessas ações políticas por meio da arte estava inserida em lutas contra a ditadura e o poder oligárquico local.

Portanto, o universo da arte engajada aqui tratado se estende a práticas que utilizaram produções artísticas muitas vezes direcionadas a grupos que se colocam para além de meros espectadores ou simplesmente público consumidor de arte. Ocorreu como forma pedagógica, muitas vezes embasadas nas ideias do educador Paulo Freire, em diálogo entre artistas ou mediadores de mensagens artísticas, e o receptor da mensagem, nesses casos, assumindo papel de educando.

Na história da arte, discussões sobre arte por arte e arte engajada são encontradas em diversos campos. Na literatura, por exemplo, Benpît Denis (2002), em *Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre*, o autor nos diz que Simone de Beauvoir formulou a melhor definição do engajamento ao dizer que este, "em resumo, não é outra coisa que a presença total do escritor na escritura" (Beauvoir, 1965 *apud* Denis, 2002, p. 45). Denis acrescenta Beauvoir ao evocar uma "presença total":

insiste no fato de que o escritor não se engaja somente inteiramente na realização da sua obra, mas que ele engaja aí a *totalidade de sua pessoa*, no sentido de que ele aí coloca o conjunto dos valores dos quais acredita e pelos quais ele se define ponto por isso, o escritor engajado coloca em jogo bem mais do que a sua reputação literária; ele arrisca a si mesmo integralmente na escritura fazendo aparecer aí a sua visão do mundo e as escolhas que dirigem a sua ação (Denis, 2002, p. 45).

Ainda segundo Denis (2002, p. 45) “a literatura só se justifica, na visão de Sartre, se tiver uma função eminentemente social. Contudo, o caráter político do engajamento não deve ser visto como única motivação para que escritores e obras sejam engajados”.

Na arte aqui analisada, seja ela nas expressões teatro, cinema e artes visuais, ocorre engajamentos por parte de artistas que estão para além da sua obra, do ponto de vista da mensagem emitida, mas um engajamento do artista no sentido da “totalidade de sua pessoa”, quando esse engajamento se dá pela militância política em frentes de lutas que não apenas na esfera artística ou, em como o caso da Irmã Barbara English, da congregação Irmãs de Notre Dame de Namur que produziu e dirigiu *audiovisuais* retratando lutas por direitos das Comunidades Eclesiais de Base com as quais a congregação trabalhava.

A expressão artística teatro tem uma presença importante nesta pesquisa, pois é com ações cênicas que se dá as primeiras manifestações aqui analisadas, marcando o início da temporalidade abordada, em 1968. Sobre o teatro engajado, Denis (2002) acrescenta:

O teatro incontestavelmente, o teatro é um lugar importante do engajamento ponto de todos os gêneros literários. Ele é, com efeito, aquele que induz as formas de relações mais diretas entre o escritor e o seu público: Diferentemente dos leitores, os espectadores estão fisicamente presentes: o dramaturgo pode assim medir imediatamente o efeito produzido por sua peça, "sentir" como reage público e aproximar-se deste modo um pouco do sonho de uma literatura ativa e atuante, em conjunto direto com o presente em contato direto com o presente e reencontrando as expectativas dos espectadores para lhe dar forma. A Urgência que caracteriza a palavra engajada encontra aqui uma resolução singular: através da representação teatral, as relações entre o autor e o público se estabelecem como no tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende (Denis, 2002, p. 82).

O teatro maranhense engajado abordado neste trabalho se deu tanto na forma palco e plateia, com texto longamente ensaiado, como também em forma improvisação cênica, porém a partir de uma realidade, como ocorreu, por exemplo, em 1969 num encontro de camponeses no interior do estado. Neste caso, a “imediatidade de troca” da qual fala Denis (2002) é mais visível. O método consistia em uma apresentação, a partir do trabalho cênico de cada ator e de cada atriz, assumindo cada um a representação dos personagens reais presentes ao encontro, por meio da observação de seus discursos, que ocorriam durante o dia, para depois, à noite, apresentarem a peça teatral da realidade vivida pelos camponeses presentes.

Em relação às artes visuais, chamada de artes plásticas anteriormente, ao longo da história da arte, ocorreram momentos de engajamento por parte de artistas à realidade social. Um desses exemplos é a obra *Os Comedores de Batata*, pintada em 1885, por Vicent Van Gogh (Figura 1).

Figura 1 - Os Comedores de Batata de Van Gogh



Fonte: Disponível em: <https://artedovangogh.blogspot.com/2012/11/os-comedores-de-batata-1885.html>.

Em sua primeira fase, Vincent Van Gogh se inspirou em Jean-François Millet, pintor francês, precursor do realismo e pintou *Os Comedores de Batata*, buscando representar os camponeses ao natural, não de forma idealizada como Millet. Em uma das cartas que Van Gogh escreveu a seu irmão Théo, refere-se a este trabalho demonstrando o seu olhar crítico em relação às condições de vida dos trabalhadores do campo:

Apliquei-me conscientemente em dar a ideia de que estas pessoas que, sob o candeeiro, comem as suas batatas com as mãos, que levam ao prato, também lavraram a terra, e o meu quadro exalta, portanto, o trabalho manual e o alimento que eles próprios ganharam tão honestamente (Imbroisi; Martins, 2024, s/p).

Outro exemplo emblemático de arte politicamente engajada é o quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, criada em 1937. A obra é uma poderosa denúncia contra os horrores da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), representando o bombardeio da cidade de Guernica pelos alemães. O ataque foi ordenado pelo General espanhol Franco. O bombardeio foi um teste do armamento dos nazistas. O quadro de Picasso transcende ao seu tempo, tornando-se um símbolo de luta pela paz, por direitos humanos e antifascistas.

No Brasil, a partir da década de 1930, Cândido Portinari passa a produzir telas representando a realidade da seca nordestina. Em 1936, pinta “Retirantes”, em 1944, “Criança Morta”, “Enterro na Rede” e nesse mesmo ano 1944 produz outro quadro chamado “Retirantes”, tema por ele tratado em 1958 em uma pintura também chamada “Retirantes”. Nessa série percebe-se o engajamento social do artista.

Nos anos 1960, com a promulgação do Ato Institucional n. 5, em dezembro de 1968, “teve início um novo período na produção cultural brasileira, marcada pelo medo, pelas metáforas” [...] (Freitas, 2013, p. 23).

Nesse período, foram emblemáticas as atividades realizadas pelo Teatro de Arena de São Paulo, pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e pelo Cinema Novo. A este respeito, a historiadora Carla Emília Nascimento destaca que nos anos 1960:

O debate acerca da função social da arte e o engajamento como algo necessário aos intelectuais e artistas, tornou-se um discurso recorrente na época, cuja inspiração em parte veio das ideias de Jean Paul Sartre, filósofo francês que chegou a visitar o Brasil em 1960 e que propulsionou a discussão sobre os problemas do Terceiro Mundo. Trata-se, portanto, de uma questão recorrente em termos internacionais e permeada pela tensão ocasionada pela Guerra Fria e pelas Guerras de Descolonização (Nascimento, 2011, p. 3).

O jornalista, crítico e historiador Frederico de Moraes, no contexto da ditadura civil-militar no Brasil, cunha o termo “arte-guerrilha”. Nesse período, surge a “arte contracultural, marginal, experimental, alternativa, *underground*, *udigrudi*, independente, subterrânea, de criação ou, nos termos da época, do desbunde” (Freitas, 2013, p. 15).

No caso do recorte que estabelece os limites do nosso objeto de análise, todos esses movimentos tiveram pouca ou nenhuma influência sobre os artistas da arte engajada que analisamos, do ponto de vista de seus impulsos iniciais, motivações ou mesmo orientação estática filiada a esses movimentos surgidos principalmente no sudeste do país.

Um fenômeno, por assim dizer, ocorrido na arte engajada no Maranhão foi a adesão à cultura popular maranhense, porém, entre o final dos anos 1960 até meados dos anos 1980, não de forma a folclorizar a arte, mas sim buscar elementos expressivos da cultura popular e integrá-los a uma linguagem em desenvolvimento no início do período.

O isolamento geográfico e cultural em relação ao sul e sudeste do país, a que os artistas engajados se encontravam propiciou, por outro lado, um jeito de engajamento próprio, um método próprio, como espero ser possível perceber, ao longo da presente tese. Uma característica da grande maioria dos artistas estudados é que não pertenceram a uma classe média.

A partir de 1973, o artista visual João Ewerton passa a integrar o Departamento/Laboratório de Artes Plásticas do LABORARTE, nasceu no município maranhense de Bacurituba e chegou a São Luís no início da década de 1970, filho de uma artesã e de um músico de festas do catolicismo popular nos municípios vizinhos a Bacurituba. A sua preocupação com a realidade das camadas populares é uma preocupação “de dentro”, nativos, e não de um artista de fora enxergando uma realidade social não vivida, o que não significa diminuir a importância política dos artistas “de fora” engajados.

Ewerton entrou para o LABORARTE no ano seguinte da fundação do grupo, quando os departamentos já estavam estruturados. A forma de admissão de novos artistas utilizada pelo grupo implicava na passagem desse artista pelos vários departamentos, uma forma de estágio chamado de Ciclo Básico. Desse modo, Ewerton passou a ser ator do grupo e artista plástico, porém, trouxe consigo uma escultura em pedra, figurando a cabeça de um homem com uma pomba do Divino esculpida sobre ela. Bacurituba integra a região onde as caixeiros da Festa do Divino de Alcântara, município vizinho, percorrem esmolando donativos para a festa em louvor ao santo, constituindo-se um elemento marcante em sua vida.

O Espírito Santo tem essa presença na minha vida. A minha avó tinha a promessa do Divino. Ela tinha um Divino belíssimo, em prata [...] nesse tempo as caixeiros de Alcântara atravessavam de igarité (embarcação) pra Bacurituba, iam tocar caixa ali, de São Bento Velho até São Bento Novo [...] uma das coisas que ficou muito na minha cabeça era o ovo. Era uma região muito pobre então as pessoas davam ovos, ovos de galinha. [...] Era muito mais animais, ovo, essas coisas assim. Eu me lembro que em Bacurituba, à noite, se escutava caixa de Alcântara (Ewerton, 2023)¹.

Entre os anos 1970 e 1980, João Ewerton praticava a escultura, pintura, cerâmica e também a atuação cênica. Fazia seus trabalhos escultóricos em cerâmica utilizando como suporte potes produzidos em olarias artesanais, também um elemento marcante em suas memórias de infância em Bacurituba, convivendo com mulheres que carregam água em potes na cabeça.

Outro exemplo de arte engajada ocorre na prática da artista visual Telma Lopes que passou a integrar o LABORARTE em 1980. Oriunda do município de Humberto de Campos, filha de uma dona de casa e um pescador, Telma Lopes constrói suas abordagens estéticas a partir do universo relacionado ao mar de sua infância se lança a militância, por intermédio do LABORARTE, participando de experiência com camponeses em áreas de conflito. Exemplos parecidos se encontram também entre os cineastas superoitistas dos anos 1970, na medida em que formulam suas denúncias sobre violações de direitos e desigualdades sociais filmando realidades que são, em última instância, extensões das suas.

No Maranhão, entretanto, a *Arte engajada* só surgiu, apenas, na virada dos anos 1960 para os anos 1970, ganhando força nesta década. No decorrer da pesquisa, percebeu-se uma particularidade acerca do universo da arte engajada, que foi a marcante influência católica após Concílio Ecumênico Vaticano II fomentando-a, direta ou indiretamente, a partir

¹ Fala do João Ewerton concedida ao autor em entrevista em 5/02/2023. Todas as citações Ewerton (2023) é referente a essa entrevista.

do final dos anos 60 na América Latina, por meio de movimentos católicos como “a Ação Social Católica, Comunidades Eclesiais de Base e Teologia da Libertação, no contexto de opressão, de lutas contra as formas de dependência e colonização fazendo emergir vozes de quem não a tinha ou não podia se manifestar” (Batista, 2017, p. 491).

A hipótese de trabalho é que essa arte não foi subordinada à colonialidade artística europeia, em grande medida devido ao apoio e influência do segmento progressista da Igreja Católica. A este respeito, o filósofo e professor da Universidade Federal de Sergipe Romero Venâncio destacam dois eventos de decolonialidade no continente latino-americano:

Existem dois eventos que eu acho fundamentais [...] para mostrar que o decolonial tem raízes mais profundas no continente latino-americano [...] O primeiro evento é um evento literário chamado o Realismo Mágico ou o realismo latino-americano na literatura. E o outro é a Teologia da Libertação, ali, os primeiros passos da Teologia da Libertação na passagem dos anos 60 para os anos 70 (Venâncio; Ribeiro; Reikdal, 2024, s/p).

Assim sendo, na passagem dos anos 1960 para os de 1970, localiza-se o marco da gênese da historicidade arte engajada e, no Maranhão, mais precisamente, em 1968, com apresentação da primeira manifestação artística, nestes termos, com a peça “Pedro Ninguém”, dirigida por Wilson Martins e montada pelo grupo Teatro Popular do Maranhão – TPM, fundado em São Luís MA, abordando questões relativas aos conflitos agrários. Ela foi apresentada num encontro de trabalhadores e trabalhadoras rurais no interior do Estado organizado por padres ativistas das causas camponesas pelo viés do Cristianismo da Libertação.

Esta peça, com o seu enredo e narrativa, leva-nos a qualificá-la como um exemplo de decolonialidade na arte por nutrir-se de uma linguagem artística urdida por diversos aspectos da cultura popular em sua dimensão plástica, cênica e rítmica não se deixando “folclorizar” e distanciando-se de cânones europeus ou norte-americanos. Na dinâmica do processo histórico, essa prática foi sendo assumida pelo grupo de artistas de diversas áreas do LABORARTE, fundado em São Luís, no ano de 1972, bem como pela proposta do salão de arte chamado “Gororoba”, em suas três edições em 1977, 1978 e 1979.

Não é demais sublinhar que os estudos da decolonialidade na arte, em geral, focam em artistas pertencentes a grupos sociais minoritários, socialmente, como os povos indígenas, os negros e as mulheres que passam a ocupar espaços de vanguarda na arte contemporânea brasileira. A pesquisadora e professora Alessandra Simões Paiva (2022) sublinha que no

Brasil vem ocorrendo uma “virada decolonial na arte” e que “não há como fugir dessa virada de página na história da arte: uma virada de página”².

Sob esta perspectiva, procurou-se identificar, no contexto artístico da cidade de São Luís, os indícios expressivos de decolonialidade na temporalidade entre 1968 e 1982, neste processo de reconfiguração dessa historicidade relativa ao deslocamento do eurocentrismo considerando que, nos termos de Aníbal Quijano:

A perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete. Quer dizer, a imagem que encontramos nesse espelho não é de todo quimérica, já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos. Mas, ao mesmo tempo, somos tão profundamente distintos. Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida. Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida (Quijano, 2005, p. 129).

A escrita desta tese me impôs grandes desafios. Um deles foi o de recompor cenários de um tempo/espço histórico pelo viés analítico, uma vez que também o vivenciei, intensamente, sobretudo como artista co-construtor desse ambiente. Outro desafio foi lidar com a fronteira tênue entre o artista e o cientista, porque tenho uma trajetória desde o final da década de 1960 ligada às artes, a qual foi ampliada a partir de 1994 quando passei a exercer a atividade de magistério do Ensino Superior, no atual Departamento de Artes Visuais no Centro de Ciências Humanas/CCH, da Universidade Federal do Maranhão/UFMA. Mas, neste trabalho, apresento resultados de pesquisa baseada em outro universo de reflexões e de leituras, o da ciência História.

A abordagem relativa ao universo de arte que elegi envolve as expressões artísticas do teatro, do cinema Super-8 e da então chamada artes plásticas em interface com a fotografia e a música, considerando-se desta última os sentidos de suas mensagens contidas nas letras no contexto dos espetáculos teatrais e, do mesmo modo, quando usadas no cinema como trilha sonora, muitas vezes somente instrumental. Por fim, a expressão artística fotografia figura no texto como registro de espetáculos, obras de artes visuais e em forma de frames (ou fotogramas) de filme Super-8 e, em alguns casos, a fotografia como obra artística. Assim, optou-se pelo largo uso de imagens, tanto pela força elucidativa quanto pelo valor documental, dos eventos artísticos. Não é demais destacar que muitas vezes fotografias

² Disponível em: <https://www.editoramireveja.com/product-page/decolonial>.

pertencem ao arquivo do autor, por vezes inéditas, cujos registros mais antigos remontam cinco décadas atrás.

Em termos teóricos, no trato da fotografia, apoiamo-nos em Boris Kossoy para o qual, a fotografia, além de nos trazer o aspecto nela implícito como a tecnologia, o fotógrafo e o assunto, ou seja, aquilo que propiciaram a sua criação, nela também se encontra “um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado.” Assim sendo, “o artefato no seu todo, bem como o registro visual na sua individualidade, constitui uma fonte histórica” (Kossoy, 1989, p. 29). É por conta deste último aspecto é que as fotografias, incluindo-se os prints de fragmentos de filmes, são aqui usadas.

Considerando-se que este objeto de investigação se situa no contexto da historicidade da ditadura civil-militar brasileira (1964- 1985), compreende-se que nuances do Materialismo Histórico são relevantes na orientação da análise, da tessitura do enredo e da narrativa desta tese. Afinal, conforme propõe Marx:

[...] A produção de ideias, de representações, da consciência, está, diretamente, entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens aparece como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção espiritual, tal como aparece na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. de um povo. Os homens são produtores de suas representações, de suas ideias etc., mas os homens reais e ativos, tal como se acham condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo intercâmbio que a ele corresponde até chegar às suas formações mais amplas (Marx, 1985, p. 26).

Então, para que se melhor compreenda este sentido utiliza-se nesta análise o conceito de ideologia na perspectiva de Eagleton, para o qual ideologia “é uma função da relação de uma elocução com o seu contexto social” (Eagleton, 1997, p. 22). Portanto, “a força do termo ideologia reside em sua capacidade de distinguir entre as lutas de poder que são até certo ponto centrais a toda uma forma de vida social e aquelas que não o são” (Ibid, p. 21). Enfim, “dizer que um enunciado é ideológico significa, portanto, afirmar que está carregado de um motivo ulterior estreitamente relacionado com a legitimação de certo interesse em uma luta de poder” (Ibid, p. 28).

Desde a minha dissertação de mestrado, “Cinema Engajado no Maranhão - Interfaces com Educação Popular”, defendida em 2017, vinha refletindo sobre, não só o cinema, mas diversas expressões artísticas do final dos anos 1960 a meados de 1980, a influência da chamada de igreja progressista ou o Cristianismo da Libertação. Tal reflexão evoluiu nesta pesquisa ao identificar com mais precisão, não somente influências, mas também proposições

e ações artísticas com a participação direta ou indireta de agentes de igreja engajados nas lutas por direitos humanos.

Na década de 1960, desenvolveu-se na América Latina o que Michael Löwy chama de Cristianismo da Libertação. Adoto esses termos que dizem com mais precisão ao que me refiro nesta tese e que muitas vezes chamamos de igreja progressista, embora como esforço de explicação, eventualmente recorrerei a esse conceito. Löwy (2016, p. 73) sublinha a distinção entre o Cristianismo da Libertação e a Teologia da Libertação dizendo que esta é:

um corpo de textos produzidos a partir de 1970 por figuras latino-americanas tais como Gustavo Gutiérrez (Peru), Rubem Alves, Hugo Assmann, Carlos Mesters, Leonardo e Clodovis Boff, Frei Betto (Brasil), Jon Sobrino, Ignacio Ellacuría (El Salvador), Segundo Galilea, Ronaldo Munoz (Chile), Pablo Richard (Chile-Costa Rica), José Míguez Bonino, Juan Carlos Scanone, Ruben Dri (Argentina), Enrique Dussel (Argentina-México), Juan-Luis Segundo (Uruguai), Samuel Silva Gotay (Porto Rico), para mencionar apenas o mais conhecidos.

No arcabouço do Cristianismo da Libertação surge uma dimensão moral e religiosa que é “um fator essencial na motivação de milhares de ativistas cristãos nos sindicatos, nas associações de moradores, nas comunidades de base e nas frentes revolucionárias” (Löwy, 2016, p. 74). A partir desse entendimento vislumbrei as expressões artísticas que trato nesta tese, buscando responder a esse fenômeno que se enraíza numa expressiva parcela de arte engajada no Maranhão e que invariavelmente escreve as bases conceituais dessa arte, em sua essência nativa, muitas vezes antecipando-se a eventuais influências estéticas externas, prontas, como por exemplo, as que ocorriam paralelamente no Sudeste do País.

Uma demonstração do engajamento às questões sociais da Igreja Católica Progressista no Brasil relacionada ao cinema são os prêmios “Margarida de Prata”, instituído pela CNBB em 1967, quando o país passava por um período de ditadura militar, e o prêmio “Jangada”, instituído em 1984, pela Organização Católica Internacional de Cinema (OCIC – Brasil). Essas premiações são direcionadas a filmes que atendam a critérios que posso aqui chamar de engajados, tais como “ampliar a consciência crítica dos espectadores a fim de que sejam capazes de valorizar, nos filmes, a discussão sobre a realidade do nosso país e o imaginário do povo”, além de valorizar a “qualidade estética da obra e temáticas centradas sobre os valores humanos, éticos e espirituais” (CNBB, 2008).

Bem antes da instituição desses prêmios, a Igreja Progressista se interessava em promover o cinema. Vale ressaltar que “no Brasil, a pastoral do cinema já tem uma longa história e já prestou muitos serviços à comunidade; particularmente, através da criação de cineclubes” (OCIC-Brasil, 1984, p. 2).

A partir da 11ª Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão, ocorrida entre os dias 8 e 12 de novembro de 1988, o festival institui o prêmio Jangada, com uma comissão julgadora formada por três membros indicados pela CNBB, sendo um do Maranhão. O livro *Evolução Histórica dos Festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão*, de Graça de Fátima Pires de Carvalho registra as premiações desde a 1ª Jornada Maranhense de Super 8, em 1977 ao 25º Festival Guarnicê de Cinema, em 2002. Nele consta como a primeira premiação do troféu Jangada consta como tendo ocorrido a primeira premiação do troféu Jangada na 11ª Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão, em 1988. Foram premiados dois filmes, um do Ceará, *O Cotidiano Perdido no Tempo*, de Nirton Venâncio – Menção Honrosa e como primeiro colocado no Troféu Jangada foi o meu filme *Bandeiras Verdes* que aborda a luta de famílias camponesas em busca de terras livrea na região Amazônica do Maranhão.

Esta pesquisa não pretendeu dar conta de todas as manifestações artísticas do universo da arte maranhense, no período entre o ano de 1968 e a primeira metade da década de 1980, que consideramos engajadas. Tenho a consciência de que há vazios na delimitação do universo recortei para analisar, na medida em que busquei dar ênfase ao enfoque do engajamento na arte quando inserida em manifestações que, lançando mão de linguagens artísticas, tiveram uma conexão direta com públicos específicos. Muitas dessas produções tiveram seus surgimentos pela necessidade de diálogo com esses públicos mais restritos, tanto camponeses como de trabalhadores urbanos.

Abordo, entretanto, produções voltadas para um público mais amplo, como é o caso das produções do grupo artístico LABORARTE e de obras por ele influenciadas e que decorrem de conceitos que em sua origem tomam também o diálogo com o público como sendo, além do estético, pedagógico. A percepção dos limites na minha abrangência sobre a arte engajada se evidencia, por exemplo, na ausência de análise sobre diversas expressões artísticas que não se encaixam exatamente na linha de recorte que traço nesta tese, como por exemplo o alcançando espetáculo *Tempo de Espera*³ (1975), do ator, diretor e teatrólogo maranhense Aldo Leite (1941 - 2016), detentor de diversas premiações no plano local nacional e internacional.

Sendo eu também protagonista desse universo, ao longo da pesquisa fui percebendo que o espaço/tempo delimitado esteve subordinado à minha condição de familiaridade com os eventos, ao mesmo tempo em que fui me permitindo, assumidamente, trabalhar restrito a esse

³ Para saber mais sobre o espetáculo, ver MARTINS, Gilberto dos Santos. **Tempo de espera:** Fortuna Crítica da peça de Aldo Leite. Orientadora: Benedita Afonso Martins. 2022. 494 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/15622>. Acesso em: 12 jun. 2023.

território assim demarcado, embora no decorrer da pesquisa, em uma ou outra direção, tenha se dado certo alargamento de suas fronteiras. Porém, se por um lado a postura de um pesquisador como sendo alguém que desde o final dos anos 1960 e meados dos anos 1980 recorta o mundo empírico pesquisado a partir da experiência vivida, em que o alcance do seu olhar nesse momento histórico determina a delimitação da abrangência dos fenômenos estudados, por outro, acredito que sirva ao leitor a minha abordagem como um testemunho do universo tratado, em paralelo ao esforço de análise sobre esse universo. Neste último aspecto, me remeto a Bourdieu (2005), em Esboço de autoanálise em que reflete sobre seu interesse em certas temáticas e/ou objetos, relacionando-os à sua narrativa autobiográfica.

Abro aqui um parêntese. No ano que elegi como início do período abordado nesta tese eu tinha apenas 16 anos, mas já havia me iniciado na arte da fotografia, legado que recebi logo cedo do meu pai, Camilo Santos, comerciante e fotógrafo amador, por meio de seus ensinamentos, apostilas de curso por correspondência e uma novíssima câmera fotográfica amadora que por ele me foi presenteada nos meus 15 anos. Eu era um estudante do Liceu Maranhense, iniciante na atividade de fotografia, e do ponto de vista da “conscientização política” ainda sem qualquer informação que me propiciasse refletir sobre o período de ditadura civil-militar que vivíamos, muito menos a opressão do poder político local sobre as populações camponesas e de trabalhadores urbanos em São Luís.

Voltando à questão da delimitação do território por mim eleito para desenvolver este trabalho, quanto ao início do período estudado, 1968, em que pese não termos encontrado registros de manifestações artísticas engajadas anteriores a esse ano, o marco se dá pelo fato de que nesse ano foram fundados dois grupos de teatro com propostas engajadas, no final de 1979 fui convidado a integrar um desses dois grupos de teatro, o Teatro de Férias do Maranhão - TEFEMA, fundado em 1968, para produzir fotografias de divulgação do espetáculo e, principalmente, para projetar slides fotográficos de minha autoria no espetáculo que estava sendo montado, na época, chamado *Uma Meia Para um Par de Homens* escrito e dirigido pelo teatrólogo, ator e diretor de teatro Prof. Dr. Tácito Freire Borralho, fundador do grupo.

Desse grupo participava o operário gráfico Wilson Martins, diretor de teatro, escritor e autor das peças encenadas pelo Teatro Popular do Maranhão – TPM, fundado em 1968. Wilson Martins também integrou o grupo de artistas Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE, fundado em 1972, grupo do qual fiz parte, idealizado e coordenado pelo teatrólogo, ator e diretor de teatro Tácito Borralho. Foi por meio desse grupo que conheci a congregação Irmãs de Notre Dame de Namur, quando recebemos no LABORARTE a visita

da Irmã Barbara Einglish com a proposta do grupo criar um espetáculo para ser apresentado nas Comunidades Eclesiais de Base com as quais as irmãs trabalhavam, ameaçadas de transferência compulsória para a implantação de grandes projetos econômicos minero-metalúrgicos.

Como se vê, portanto, o marco inicial do período estudado está circunstanciado a uma realidade por mim tangível, na época e que hoje se faz presente em minhas memórias, na essência, mesmo que possa ter havido reconstruções dessa memória com o passar das mais de cinco décadas.

O desenho dos diversos espaços/tempo, “intra-território”, delimitado em seus extremos pelos anos de 1968 e 1985, este último ano de maneira mais fluida, também se deu pela minha vivência nas formas diversas de arte e seus também diversos engajamentos sociais e políticos. O meu transitar pelo teatro, pelas então chamadas artes plásticas, pela fotografia e cinema, constituíram o território ao qual hoje me dedico a analisar, na condição de um iniciante historiador. Sempre produzindo individualmente arte de denúncia social, ou integrando grupos artísticos que optaram pela arte engajada, passei por diversas linguagens artísticas, iniciando pelo grupo Teatro de Férias do Maranhão - TEFEMA, entre 1979 e 1970, logo depois, a partir de 1972 até 1976 pelo LABORARTE. Em 1978, participei e fui premiado no I Salão Maranhense de Artes Plásticas, com uma obra chamada Taipa, peça de artes plásticas, porém com base em fotografia, representando uma mulher de um bairro de São Luís, com seus filhos.

A partir de 1975, integrei o Cineclube Universitário Uirá, fundado naquele ano. Entre 1977 e 1980, integrei um grupo de artistas visuais, alguns egressos do LABORARTE, criadores do movimento de artes plásticas chamado Gororoba. Em 1982, fui premiado no VI Salão Nacional de Artes Plásticas. Essas diferentes expressões e grupos artísticos por mim vivenciados compõem o objeto de minhas abordagens nesta tese, porém o território alcança a completude na minha passagem pela Comissão Pastoral da Terra (CPT), entre 1978 a 1981, compondo uma equipe de pesquisa e educação popular sindical com camponeses, tendo como recurso pedagógico sequências de slides fotográficos em que figuram personagens em desenhos baseados em personagens reais que eram projetados ao som de uma trilha sonora.

Tais sistemas utilizando imagens e sons eram roteirizados em ação dramática tal qual cinema, reproduzindo conflitos rurais ou urbanos reais. Na época, eram chamados de “audiovisual”, termo que só depois, na década de 1990, ganhou popularidade no Brasil identificando toda e qualquer produção envolvendo som e imagem, naturalmente incluindo com mais destaque o cinema. Como forma de identificar o referido sistema de projeção,

utilizarei a partir de agora o termo *audiovisual* e *audiovisuais*, em itálico. Considerando que este sistema se constituiu numa importante forma de expressão artística engajada, tendo essa experiência, talvez, única no Brasil. Por se tratar de um processo pouco conhecido, do qual falarei bastante daqui para frente, abro um parêntese para detalhar tecnicamente o *audiovisual* e suas formas de uso como instrumento de educação popular e político.

Na década de 1970, a partir de alguns artistas e educadores populares no Maranhão, ocorreram experiências em educação popular por meio de *audiovisuais* retratando situações de luta e resistência camponesa ou de trabalhadores urbanos. Tais experiências foram direcionadas para grupos sociais específicos dos quais os roteiros, tais quais os de cinema, eram extraídos. Nesses casos, muitas vezes o projetor era de brinquedo acionado à pilha como uma lanterna e o som era emitido a partir de gravador cassete portátil (Figura 2, Figura 3 e Figura 4).

Figura 2 - Sistema de projeção portátil de *audiovisuais*



Fonte: O autor.

Figura 3 - Pesquisadora e educadora popular da CPT na época



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: Antropóloga Maristela de Paula Andrade opera a projeção de *audiovisual* pedagógico.

Figura 4 - Desenho de *audiovisual* roteirizado com a utilização dos enquadramentos de cinema



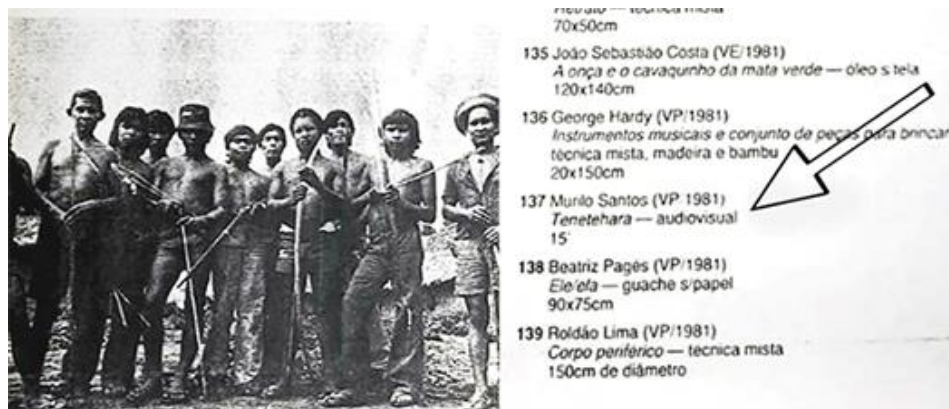
Fonte: Acervo do autor (Desenho de Joaquim Santos).

Legenda: Da esquerda para a direita: Plano Geral, Plano de conjunto, Plano Médio e Close.

Faziam parte da equipe da CPT duas integrantes que se envolveram na produção de *audiovisuais* engajados na fase da CPT (1978 – 1981) e nos anos seguintes até 1985, Irmã Bárbara Einglish e a antropóloga Maristela de Paula Andrade. Na formação da equipe, em 1978, a antropóloga convidou o antropólogo Alfredo Wagner Berno de Almeida para ser o consultor da equipe. O período em que trabalhamos na CPT, a entidade foi coordenada pelo padre Victor Asselin, 1978 a 1980 e por Dom Xavier Gilles de Maopeou, 1980 a 1982.

Em 1978, estive no Movimento Oposição Pra Valer, produzindo *audiovisual* sobre despejo de família da zona rural da ilha de São Luís e participando como ator em peça de teatro de rua. Em 1979, fui um dos fundadores da Sociedade Maranhense de Direitos Humanos, integrando a entidade até 1985, produzindo fotografias e *audiovisuais* sobre despejos na área portuária de São Luís, dominada pela Amazônia Mineração S/A – AMZA. Fiz trabalhos *audiovisuais* para Cáritas Brasileira – MA, 1981 a 1983. Também fui integrante da Comissão Pró-Índio do Maranhão, 1979 a 1984, produzindo fotografias e filmes. Um dos trabalhos que realizei por intermédio da Comissão Pró-Índio do Maranhão foi premiado no VI Salão Nacional de Artes Plásticas, tendo sido aceito no salão pela reconhecida técnica de expressão artística chamada de *audiovisual*, conforme mostra a imagem abaixo (Figura 5).

Figura 5 - Catálogo do 4º Salão Nacional de Artes Plásticas (1981) - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: Seta indicando a obra premiada, um *audiovisual*.

Nem todos os *audiovisuais* tiveram a sua produção com propostas puramente documental nas mensagens, no sentido de apresentar um fato real para um público pontual, obtendo retorno em forma de discussões sobre esse fato. Em 1980, fui procurado pelo Padre Marcos Passerini que me propôs um audiovisual puramente artístico e poético, enfocando trabalhadores e trabalhadoras rurais para ser usado em diferentes momentos da sua congregação, Padres Combonianos.

O resultado foi o audiovisual *Cio da Terra*. As imagens são fotos do meu arquivo, todas em cor sépia, enfocando diversos aspectos do trabalho no campo, a vida e a morte. A trilha sonora é somente a música “Cio da Terra”, composta por Milton Nascimento tendo Chico Buarque como autor da letra. Segundo Chico Buarque, “é uma canção composta por Milton Nascimento e com letra de Chico Buarque, lançada em 1977”. Tendo exposições em espaços alternativos, não comerciais, nos *audiovisuais*, assim como nos filmes Super - 8, era normal a elaboração de trilha sonora a partir de discos de vinil.

Produções em *audiovisuais* ocorreram em diferentes regiões do Brasil no final dos anos 70 e 80. Destaco o audiovisual “Mão Branca contra o Povo Cinza” de 1980 (Figura 6), o povo Nambiquara (Mato Grosso e Rondônia) do documentarista Vincent Carelli, criador do projeto Vídeo nas Aldeias, em 1987.

Figura 6 - Slide fotográfico do audiovisual Mão Branca Contra o Povo Cinza (1980)



Fonte: Vincent Carelli (1987).

Destaco esse *audiovisual* também por que tive oportunidade de aprender mais sobre as técnicas de produção nesse sistema com o próprio Vincent com o qual trabalhei como assistente e técnico de som em algumas produções Centro de Trabalho Indigenista (SP), entre 1988 e 1990, do qual ele fazia parte.

A seguir, um quadro (Quadro 1) constando os audiovisuais realizados em São Luís, entre 1978 e 1982, engajados, dos quais tive conhecimento. Note-se que esse tipo de tecnologia por ser mais simples que o cinema, por certo foi também utilizada por outros artistas engajados ou mesmo religiosos que provavelmente produziram em São Luís ou outros municípios do Maranhão, no caso, até 1982 ou 1985, ano que elegi para o término do intervalo de tempo na abordagem desta tese. Note-se que por volta de 1988, Frei Adolfo Temme, membro da ordem dos Frades Menores – Franciscanos (Alemanha, 12/07/1940 – Brasil, 02/05/2023), escritor, músico e compositor, escreveu o roteiro do vídeo Grito do Fundo do Poço, sobre conflitos agrários na região de Bacabal, Maranhão.

Quadro 1 – 16 Produções em audiovisual realizadas em São Luís entre 1978 e 1982

Ano	Quantidade	Assunto	Finalidade
1978	01	Operário da construção civil	Artístico e evento político universitário
1978	01	Expulsão da zona rural	Movimento Oposição Pra Valer
1978 a 1981	05	Conflitos de terra e educação popular	Atividade da CPT
1980	01	Conflito de terra	Cáritas
1980	01	Camponeses	Congregação dos Padres Combonianos e salão de arte
1980	01	Despejo no PROMORAR	Comissão Justiça e Paz da Arquidiocese de S. Luís

1981	01	Conflitos em território Guajajara	Comissão Pró-Índio e Salão de arte
1981	01	Comunidades da zona rural contra a Alcoa	Irmãs de Notre Dame de Namur
1981	01	Impactos da Alcoa na ilha	Educação popular/meio ambiente
1982	02	Migração camponesa e conflitos	Exibições artísticas e eventos acadêmicos
1982	01	Despejo em área quilombola	Salão de arte

Fonte: O autor.

Fui um dos integrantes do Comitê Pela Anistia – MA. Na oportunidade, fiz registros cinematográficos e fotográficos da chegada em São Luís de Manoel da Conceição e Neiva Moreira (Figura 7). Produzi fotografias em comunidades de São Luís para a congregação Irmãs de Notre Dame de Namur, como registro das atividades da congregação e para publicações. Em todas essas entidades produzi arte com propósitos estéticos, porém com conceitos engajados. Nesse sentido, uma das funções do Departamento/Laboratório de Cinema e Fotografia do LABORARTE era o registro em campo com o propósito de construir um acervo que alimentava as pesquisas internas do grupo. Porém, ao lado dessa forma de tomar a fotografia, estive sempre em posição privilegiada a questão estética.

Figura 7 - 1979 – Registro fotográfico do Comitê Pela Anistia – MA na chegada do líder camponês Manoel da Conceição no aeroporto de São Luís após o exílio



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: 01 - Haroldo Saboia (Deputado estadual - Movimento Oposição Pra Valer); 02 - Maristela de Paula Andrade Sec. SMDH); 03 - Celso Veras (Pres. SMDH).

Figura 8 - Fotografia de palafita feita em 1974 para o cartaz do espetáculo teatral do LABORARTE Maré Memória



Fonte: Acervo do autor.

A imagem acima (Figura 8) expressa conceitos artísticos da expressão Fotografia, no LABORARTE e traduzem a forma “límpida” de captação das cenas, sem artifícios, conceito adotado por muitos fotógrafos dos anos 1970, sendo um dos dogmas, por assim dizer, no Departamento/Laboratório de Fotografia e Cinema do LABORARTE.

O final do período que estabeleci para a pesquisa tem como referência o ano de 1985, mas não se trata de uma data exata, pelo fato de que pouco depois desse marco temporal que elegi ocorreram desdobramentos de fenômenos artísticos e sociais advindos pouco antes de 1985. Trata-se que do ano em que ocorre a redemocratização do país, mas o momento histórico da primeira dos meados dos anos 1980 e até poucos anos antes da década de 1990, pode ser entendido como sendo o final do ciclo de militância política de pessoas e grupos de esquerda, bem como o encerramento de uma fase do Cristianismo da Libertação na América Latina, surgido nos anos 1960.

A igreja católica vivia na década de 1980 a ofensiva conservadora do papa João Paulo II. Embora na base tenha se dado a continuidade das pastorais sociais e das Comunidades Eclesiais de Base, “a Congregação da Doutrina da Fé, dirigida pelo conservador Joseph Ratzinger, publicou uma instrução sobre a Teologia da Libertação, em agosto de 1984, alertando para riscos e possíveis desvios” (Souza, 2014, p. 16).

No Maranhão, as pastorais ligadas à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil CNBB – MA, continuaram suas ações no âmbito das pastorais sociais e da Teologia da

Libertação. Uma dessas pastorais, a Cáritas Brasileira Regional Maranhão, contratou o grupo LABORARTE para a apresentação do espetáculo chamado A Canga, a ser inserido nas ações da entidade com famílias camponesas no município de Buriticupu, região amazônica do Maranhão, proposto de arte engajada análoga a que foi desenvolvida em 1974, a pedido da congregação Irmãs de Notre Dame de Namur. O espetáculo, criado em 1984, foi levado às comunidades em 1987.

Os camponeses desse município enfrentavam uma grande luta contra fazendeiros e grileiros, mas conseguiram por meio do recém-criado Ministério da Reforma Agrária MIRAD, órgão do governo federal que surge como resultado do processo de redemocratização do Brasil. Outro dado circunscrito nesse momento histórico é que o Padre Comboniano Marcos Passerini, sacerdote combativo que deu significativo apoio aos movimentos estudantis em 1979 e participou de produções de filme Super - 8 sobre a realidade social maranhense, devido a sua ação em defesa dos moradores de áreas chamadas de invasão ante a violência da polícia nas ações de despejos, em 1983 é expulso da Arquidiocese de São Luís. Nesse mesmo ano, é transferido para a prelazia Cândido Mendes. Em 1987, Padre Marcos Passerini deixa o Maranhão e assume atividades pastorais em Fortaleza no Ceará, atualmente integrante da Pastoral Carcerária daquele estado.

Outro dado também relacionado ao ano que tomamos como referência, 1985, é que a irmã de Notre Dame Bárbara English que veio do seu país de origem, Estados Unidos da América, para o Maranhão em 1964, retorna definitivamente para a sua terra natal. Outro fato que ocorreu em 1985 foi a minha ida para Brasília, juntamente com a Maristela Andrade, dois anos após encerrarmos a nossa participação na equipe de pesquisa e educação popular da Comissão Pastoral da Terra. Fomos convidados pelo antropólogo Alfredo Wagner, ex-consultor da equipe da CPT que a partir de 1985 estava dirigindo a Coordenadoria de Conflitos Agrários do Ministério da Reforma Agrária – MIRAD.

Entre 1985 e 1986, a coordenadoria trabalhou em vários processos de desapropriação, aproveitando um dispositivo do Ministério da Reforma Agrária que orientava desapropriar áreas terras em conflitos graves. Ressalta-se que alguns desses processos que passaram pelo setor de Conflitos Agrários - MIRAD tiveram como desdobramento a desapropriação de fazendas em Buriticupu, áreas em que dois anos depois o LABORARTE, a pedido da Cáritas Brasileira Regional Maranhão desenvolveu trabalhos de sensibilização e de educação popular utilizando o espetáculo “A Canga”, além de oficinas de artes plásticas com crianças, feitos com materiais naturais locais, ministradas pela artista Telma Lopes.

O curso de pós-graduação que deu origem a esta tese deveria ser iniciado em março de 2020, porém, com a pandemia, só pode ser iniciado em julho desse ano, encerrando em junho de 2024. Durante esse período diversas entrevistas foram feitas, no sentido de coleta de dados para a pesquisa, mas também incluí entrevistas que fiz anteriormente com personagens relacionados ao objeto da pesquisa, decorrentes da minha atividade como documentarista e pelo interesse de registrar em vídeo depoimentos de pessoas perseguidas pela ditadura, com vistas a compor um acervo particular e, a partir deste, realizar filmes documentários.

Nesta pesquisa, utilizo trechos de entrevista gravadas em São Luís com Irmã Barbara English, e Dom Xavier Gilles du Meaupeau, gravadas em 2012 e com o líder camponês Manoel da Conceição, 18 de agosto de 2021, gravada na cidade de Imperatriz, região tocantina. Utilizo também as narrações de Gilvan Rocha contidas em seu livro autobiográfico *Meio Século de Caminhada Socialista*, um militante na luta contra o capitalismo e pelo socialismo que esteve no Maranhão na década de 1970 sob o codinome Vieira. Gilvan Rocha esteve presente na conexão de congregações religiosas progressistas e artistas de militância política.

A documentação básica utilizada nesta pesquisa são as produções artísticas do Teatro, Cinema, Artes Plásticas e da Fotografia; mas, também, os fragmentos de memórias de participantes do processo de constituição da arte engajada no Maranhão - os seus fomentadores egressos do campo da igreja progressista, isto é, a irmã Barbara English; os padres Marcos Passerini e Dom Xavier Gilles de Maopeou; Mário Cella; o teatrólogo Tácito Borralho; os artistas visuais João Ewerton e Miguel Veiga; a antropóloga Maristela de Paula Andrade; o projecionista de cinema Guterres Filho; Os ex-superoitistas Luís Carlos Cintra, Euclides Moreira Neto, João Mendes Sampaio e José Pereira Silva; Marialva Santos, viúva do ex-superoitista Chico Poeta e, por fim, o meu acervo bem como os meus fragmentos de memória. Por meio de gravação audiovisual, fez-se a coleta dos relatos orais dos depoentes.

Não é demais salientar conforme Ronald Grele (*apud* Freitas, 2006, p. 17) que:

as pessoas sempre relataram as suas histórias em conversas. Em todos os tempos a história tem sido transmitida de boca a boca. Pais para filhos, mães para as filhas. Avós para netos. Os anciãos do lugar para gerações mais novas; mexeriqueiros para ouvidos ávidos; todos, a seu modo, contam sobre acontecimentos do passado, os interpretam, dão lhes significados, mantêm viva a memória coletiva.

Nesse sentido, sublinha-se que este aporte documental foi constituído sob a perspectiva teórica e metodológica da História Oral seguindo as orientações de Freitas (2006, p. 18) para quem a História Oral “é um método de pesquisa que utiliza a técnica de

entrevista e outros procedimentos articulados entre si, no registro de narrativas da experiência humana”.

Nesta perspectiva, Lozano (2006, p. 16) adverte que se trata de:

um espaço de contato e influência interdisciplinares; sociais, em escalas e níveis locais e regionais; com ênfase nos fenômenos e eventos que permitam, através da oralidade, oferecer interpretações qualitativas de processos histórico-sociais. Para isso, conta com métodos e técnicas precisas, em que a constituição de fontes e arquivos orais desempenha um papel importante. Dessa forma, a história oral, ao se interessar pela oralidade, procura destacar e centrar sua análise na visão e versão que dimanam do interior e do mais profundo da experiência dos atores sociais.

Por isso, procede-se de acordo com Camargo (1994, p. 78) para o qual, “a história oral é uma fonte, um documento, uma entrevista gravada que podemos usar da mesma maneira que usamos uma notícia do jornal, ou uma referência em um arquivo, em uma carta”.

Por fim, eu considero importante sublinhar que o processo de tessitura da narrativa, na qual (re)configuro o tema-problema desta investigação, foi feita por meio do diálogo entre os argumentos da historiografia dos temas - arte, arte engajada, ditadura civil militar, modernização do Maranhão, igreja progressista, cristianismo interface com as memórias de seus protagonistas, incentivadores e os que apoiaram e ou assessoraram o processo de constituição da arte engajada no Maranhão, no recorte temporal da pesquisa.

No que se refere à memória, Jacques Le Goff (1994, p. 423) salienta que a “propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Do mesmo modo, Iclea Bosi (1994, p. 89) destaca que o ato de lembrar “é uma manifestação livre do ser humano”, mas, “não quer dizer vivenciar novamente o passado, é simplesmente comparar as experiências do passado com os dias atuais”. Assim, torná-la viva em um fato antigo presenciado que não é igual o momento em que estamos vivendo.

Afinal, como assegura Pierre Nora (1993), a memória, em si, é constituída por meio da dialética da lembrança e do esquecimento. Assim sendo, portanto, no que tange à memória histórica, o lembrado passa por um crivo, o qual não pode ser perdido de vista pelos historiadores que lidam com esta matéria, tal como, nos instiga o Paul Ricoeur (2007).

Tendo em vista estes “perigos” da memória considero que ideologia é um conceito chave para a leitura e análise dos textos produzidos pela memória dos depoentes, pois, de acordo com Chauí (1997, p. 3), ideologia:

[...] é a maneira necessária pela qual os agentes sociais representam para si mesmos o aparecer social, econômico e político, de tal sorte que essa aparência (que não devemos simplesmente tomar como sinônimo de ilusão ou falsidade), por ser o modo imediato e abstrato de manifestação do processo histórico, é o ocultamento ou a dissimulação do processo histórico.

Nesta perspectiva Eagleton (1997, p. 21), adverte que “a força do termo ideologia reside em sua capacidade de distinguir entre as lutas de poder que são até certo ponto centrais a toda uma forma de vida social e aquelas que não o são”. Por se tratar da materialidade da produção da arte engajada, a pesquisa e a urdidura de sua narrativa e enredo foram articulados nos marcos teóricos do método histórico-crítico e dialético, pois conforme Marx (1985, p. 20):

[...] A produção de ideias, de representações, da consciência, está, diretamente, entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens aparecem como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção espiritual, tal como aparece na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. de um povo. Os homens são produtores de suas representações, de suas ideias (*sic*) etc., mas os homens reais e ativos, tal como se acham condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo intercâmbio que a ele corresponde até chegar às suas formações mais amplas.

A tese está estruturada em seis capítulos. No primeiro capítulo, intitulado de Arte Engajada e Religiosos do Cristianismo de Libertação, apresentam-se nuances da relação entre protagonistas da Teologia da Libertação e a emergência da produção artística engajada com este viés político e ideológico crítico destacando as contribuições, modo individualizado, da Irmã Bárbara Ann English, Mario Cella, Pe. Jocy Rodrigues e o Pe. Marco Passerini para o desencadeamento da arte engajada no Maranhão. Apresenta-se também uma experiência em teatro do grupo Teatro Popular do Maranhão – TPM, fundado em 1968, a sua relação com a igreja progressista e com temáticas sobre conflitos agrários. Nesse contexto, do teatro maranhense engajado do final dos anos 60, insere-se o grupo Teatro de Férias do Maranhão – TEFEMA, fundado em 1968, pelo teatrólogo, diretor de teatro e ator Tácito Borralho, oriundo da Juventude Estudantil Católica (JEC), movimento da Igreja Progressista. Em 1969, o grupo inicia os ensaios da peça Uma Meia Para Um Par de Homens, abordando problemáticas urbanas, incluindo as consequências sociais da expansão da cidade de São Luís.

O segundo capítulo enfoca a criação do Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE, em 1972, uma experiência pioneira no Maranhão, de integração de várias expressões artísticas, artes cênicas, dança, artes visuais, música, cinema e fotografia, dentre

outras, com propostas engajadas. Sublinha-se nessa experiência a relação do grupo com a igreja progressista. Ainda neste capítulo, apresenta-se a exposição de arte que integrou diversas linguagens das artes visuais chamada Gororoba com propostas de arte engajada e de decolonialidade. Desta exposição participaram alguns artistas egressos do LABORARTE, imprimindo na exposição conceitos de linguagens artísticas integradas experimentadas naquele grupo. Este capítulo apresenta ainda nuances da decolonialidade na arte engajada.

No terceiro capítulo, intitulado Teatro, Artes Plásticas e Audiovisual nas Ações de Lutas Populares e Democráticas, inicia-se apresentando a participação de artistas atuantes em diferentes expressões no Movimento de Oposição Pra Valer, concebido em uma campanha política no período eleitoral de 1978. A proposta dos artistas foi aproveitar o período de campanha para expressarem seus propósitos de arte engajada, buscando desenvolver seus propósitos de conscientização popular acerca da dominação política local sem, no entanto, transformá-las em meras peças de propaganda eleitoreira. Em seguida, apresenta-se uma experiência de educação popular em que foram utilizados *audiovisuais* focados em conflitos de terra. Tal experiência foi desenvolvida por uma equipe de pesquisa e educação popular da Comissão Pastoral da Terra, entre 1978 e 1981. Ainda sobre os impactos da implantação do Programa Grande Carajás nos bairros de São Luís e na zona rural da ilha, expomos a atuação da Sociedade Maranhense de Direitos Humanos que, por meio da produção de um *audiovisual*, retratando aspectos dos conflitos, desenvolveu trabalhos educativos em área atingidas pela Amazônia Mineração S/A – AMZA. Finaliza-se o capítulo com a abordagem de duas produções em *audiovisuais* enfocando o processo de desapropriação de famílias camponesas de seus territórios para a implantação da indústria de alumínio Empresa de Alumínio da América - ALCOA (Consórcio de Alumínio do Maranhão S.A - ALUMAR).

O quarto capítulo, Cinema Maranhense Engajado em Interface com o Cristianismo da Libertação, apresenta-se alguns filmes da produção maranhense, da segunda metade da década de 1970 a meados de 1980. Tais produções focam na questão agrária envolvendo mulheres quebradeiras de coco babaçu em conflito com grandes proprietários de terra, movimento estudantil, meninos e meninas em situação de rua e conflitos agrários.

No quinto capítulo, Mulheres no Cinema Maranhense dos Anos 1970 a 1980, aborda-se a participação de mulheres em vários níveis da produção cinematográfica, no cinema maranhense do período, para além da direção. Trata-se de um capítulo resultado da extensão da pesquisa sobre uma área ainda a ser mais bem desenvolvida, mas que acredito ser uma interessante contribuição para pesquisadoras visto que o texto dessa parte tem muito de testemunho.

O sexto capítulo Considerações Sobre Supostas Influências do Cinema Novo na Origem e da Filmografia Engajada Maranhense, busca questionar interpretações hegemônicas de que a gênese do cinema maranhense na década de 1970 teria se dado sob a influência do Cinema Novo, ou mesmo pela presença de Gláuber Rocha no Maranhão, no início de 1966, quando este cineasta, a convite do então governador eleito José Sarney Costa, veio filmar a sua posse, produzindo o curta “Maranhão 66”.

2 ARTE ENGAJADA E O CRISTIANISMO DA LIBERTAÇÃO

Neste capítulo, analisa-se a relação de padres e freiras, protagonistas do Cristianismo da Libertação, nas décadas de 1960 e 1970, considerados como o segmento progressista da Igreja Católica, em interface com os movimentos sociais e a emergência da Arte Engajada no Maranhão.

A análise das produções artísticas, inicialmente, está focada na expressão Teatro abordando temáticas acerca de conflitos agrários ocorridos no campo maranhense e nas desigualdades sociais e realocação compulsória de famílias em consequência de projetos de urbanização verificadas na capital do estado - a cidade de São Luís, sobretudo, nas áreas palafitadas compostas, densamente, por diversos bairros, cujos moradores foram objetos de despejos e de outras formas de violências.

Não é demais sublinhar que as ocupações espontâneas, na capital, estavam intrinsicamente ligadas às problemáticas do campo maranhense marcadas, principalmente, pelo aforamento de terras trabalhadas por camponeses; por problemas gerados pelo gado dos proprietários de terras ou pretensos que invadiam os roçados das famílias camponesas e os atos da grilagem.

Esta situação compelia às famílias a submeterem-se a um deslocamento compulsório para a capital e a submeterem-se às moradias precárias, em grande parte palafitas e a formas sub-humanas de vida nas áreas urbanas de São Luís, mas também, em cidades do interior do Maranhão envolvidas neste processo, tal como nos informa Regina Luna ao ressaltar que a região do Pindaré, na chamada Pré-Amazônia Maranhense, “além de constituir uma região de forte ingresso de população de outras áreas, o Pindaré apresenta uma concentração desta população migrante na área rural e que o maior incremento se verificou nos períodos 50/60/70” (Luna, 1985, p. 11).

Por esse tempo, o Maranhão começava a viver profundas transformações, sob a lógica do desenvolvimento capitalista, especialmente, no período do governo Sarney (1966 – 1970), o qual, baseado no lema “Maranhão Novo”, empreendeu uma modernização conservadora do Estado contando com o apoio do primeiro presidente brasileiro do período da Ditadura Civil-Militar. Para o seu protagonista principal, tratava-se de uma nova época de modernização e prosperidade, “desenvolvimento com justiça social” ou “milagre maranhense”. Mas, concretamente, essa política governamental significava inserir o estado do Maranhão no processo de expansão capitalista em curso na Amazônia.

Para tanto, o governo Sarney, por meio da aprovação da Lei nº 2.979, de 17 de junho de 1969, a chamada Lei Sarney de Terras, provocou a concentração fundiária que resultou num agravamento da violência no campo agenciada por meio da grilagem e de assassinatos de trabalhadores rurais. Alguns deles ocorreram na primeira metade da década de 1980, mas, em consequência de conflitos surgidos nos anos 1970.

Na década de 1970, a política de modernização iniciou-se sob as expectativas de desenvolvimento pela via industrial minero-metalúrgica com o Programa Grande Carajás. Em São Luís foi instalada uma das maiores empresas produtora de alumina do mundo, a ALCOA, a qual, a partir de 1984, passou a ser denominada de ALUMAR, um consórcio entre as mineradoras transnacionais ALCOA, South 32 e Alcan; e a ferrovia da Companhia Vale do Rio Doce (CVRD - Vale S.A.) de transporte de minério da Serra dos Carajás, no sudeste do Pará, até o porto em São Luís, no Maranhão.

O impacto da implantação desses grandes empreendimentos sobre as populações atingidas foi caracterizado por desapropriações, despejos, grilagem de terras e violações contra moradores em territórios de comunidades tradicionais; bem como, por prejuízos ambientais como assoreamentos de rios promovidos por essas empresas. Outra consequência, como já mencionada, foi o aumento demográfico em torno dos centros urbanos nas regiões ocupadas pelas indústrias e empresas a elas vinculadas decorrente da expectativa de emprego.

A este respeito Zulene Muniz Barbosa destaca que:

A opção desenvolvimentista de privilegiar as grandes corporações fez aprofundar os novos conflitos sociais. A outra face dos processos de modernização, no entanto, no bojo do qual, progresso e atraso típicos dos processos de modernização conservadora, tem sido a chave a partir da qual padrões quase escravocratas de dominação sociopolítica se articulam ao que existe de mais moderno no plano econômico (Barbosa, 2006, p. 27).

Para a implementação deste modelo de desenvolvimento capitalista, no Maranhão, pelo governo Sarney, foi criada, em 1966, a Superintendência do Desenvolvimento do Maranhão – SUDEMA, com o objetivo planejar, coordenar e controlar a política do desenvolvimento econômico do Maranhão. Na cidade de São Luís, tal desenvolvimento implicou na desapropriação de famílias de bairros, na maioria das vezes palafitados, para a construção de grandes avenidas para conectar e circundar a região central de São Luís, o Anel Viário. Este, por sua vez, se conectava a Barragem do Bacanga, inaugurada em 1972, para dar acesso à região portuária, situado na grande área Itaqui-Bacanga.

A partir do final da década de 1970 e início de 1980, nessa região foi implantado o complexo portuário de estocagem e escoamento do minério de ferro, oriundo da Serra dos Carajás no Pará, à custa da remoção de milhares de famílias por meio de irrisórias indenizações promovidas pela Amazônia Mineração S.A (AMZA), formada por 51% das ações da Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) e 49% da Cia Meridional subsidiária da U.S. Steel Corporation. Foi neste cenário que emergiu e se desenvolveu a arte engajada, objeto de nossa investigação. Mas, para tanto, os seus protagonistas receberam apoio de outros sujeitos sociais, dentre os quais padres e freiras do campo progressista da Igreja Católica, urdida na perspectiva do Cristianismo da Libertação, articulada no contexto do Concílio do Vaticano II.

No que se refere ao processo histórico desse apoio, vale salientar que na década de 1960, chegaram ao Maranhão religiosos e religiosas oriundos, principalmente, da Itália, do Canadá, da França e dos Estados Unidos. Nesse contexto, de contradições mediados por desesperos e esperanças, eles reorientaram as suas atividades missionárias sob a perspectiva ideológica da Teologia da Libertação. Conforme Noronha, esta perspectiva missionária:

nasceu na Igreja Católica como resposta à contradição existente na América Latina entre a pobreza extrema e a fé cristã de maioria de sua população, introduzindo na história da Igreja ideias de igualdade social e direitos humanos, reivindicando para si como herança os lemas: liberdade, igualdade e fraternidade advindos da Revolução Francesa (Noronha, 2011, p. 185).

A Teologia da Libertação foi concebida a partir de debates desenvolvidos no âmbito do Concílio Vaticano II - um Concílio Ecumênico, da Igreja Católica, iniciado em 25 de dezembro de 1961, convocado por meio da bula papal "*Humanae Salutis*", do Papa João XXIII, e que se estendeu até 8 de dezembro de 1965. O Concílio surgiu pela necessidade de a Igreja Católica adaptar-se às transformações ocorridas nos séculos XIX e XX, nos planos social, político e religioso. O Concílio Vaticano II propôs a “a liberdade, ou seja, os bispos deveriam ser os verdadeiros protagonistas, saindo da atitude passiva que, depois das definições do primado e da infalibilidade papal, caracterizou o episcopado católico” (Dias, Moreira, 2022, p. 11).

Neste aspecto, a participação bispos da América Latina, sensíveis à realidade social, tais como Dom Helder Câmara, Arcebispo de Olinda e Recife, foi muito importante. Não é demais salientar que este Concílio abriu o caminho para mudanças significativas na forma a Igreja Católica se colocar no Mundo, sobretudo, latino-americano, pois, após o Concílio Vaticano II, a igreja abriu espaço para uma maior participação de leigos na ação eclesial, bem

como passou a estar mais presente nas questões sociais. Na América Latina, a difusão das ideias sucedidas do Concílio Vaticano II pode ser explicada pelo fato de que:

A América Latina nos anos 1960 era um solo fértil para as sementes do Concílio. Mais de 90% da população se identificou como católica. Enquanto a Europa, tradicionalmente associada ao catolicismo, lutava contra o crescente secularismo, a América Latina tornou-se o continente da esperança católica (Ospino, Luciani, 2018).

No Maranhão, em diversos casos, as práticas pastorais de padres e freiras foram mediadas pelo estabelecimento de conexões com artistas maranhenses, cujo objetivo era contribuir com o processo de transformação social por meio da arte em seus diferentes gêneros, mas, com ênfase no Teatro e no Cinema. Assim, a participação de religiosos do segmento do Cristianismo da Libertação implicou no fomento às produções artísticas elaboradas a partir das nuances do contexto econômico, social e político criado pela Ditadura Civil-Militar, no âmbito da modernização do estado do Maranhão.

Da perspectiva dos artistas, tratava-se de uma composição de arte concebida como engajada. Seu ímpeto possuía uma empatia com propostas que se fundiam com práticas da Teologia da Libertação, no Maranhão, ao mesmo tempo e por influência desta, no final dos anos 1960. No processo de constituição da Arte Engajada, no Maranhão, verificou-se o quanto esta Ala Progressista da Igreja Católica foi influente.

Após o golpe e a instalação da Ditadura Civil e Militar, em 1964, foi criado o Serviço Nacional de Informação (SNI) para desenvolver atividades relativas a informações e contrainformações das práticas político-ideológicas, sobretudo dos que se opunham ao regime, no Brasil e no exterior. Nesse contexto, os protagonistas da arte engajada passaram a se expressar a partir do momento em que foi estabelecido o Ato Institucional Nº 5 (AI-5), em 1968, pelo governo militar criando as condições legais para a censura atingindo, assim, os seus opositores e as produções artísticas.

A partir de março de 1968, o Movimento Estudantil brasileiro ganhou força na luta contra a ditadura por meio do enfrentamento da polícia em embates de rua. Em vista disso, no dia 28 de março de 1968, a polícia invadiu o Restaurante Central dos Estudantes, conhecido como Calabouço, no centro do Rio de Janeiro e assassinou o estudante secundarista Edson Luís Lima Souto. Como reação, os estudantes organizaram a passeata dos 100 mil, nas ruas do Rio de Janeiro, agregando operários, artistas e intelectuais. A repressão aos estudantes estimulou muitos deles a ingressarem na luta armada. Foi neste cenário que os integrantes do

Conselho de Segurança Nacional (CSN) decretaram o AI-5. Foram os seus signatários dentre outros:

o deputado Tarso Dutra – ministro da educação, que inclusive se vangloria de ter sugerido a adoção desta medida anteriormente –, o ministro da justiça, Gama e Silva, o chefe da casa militar, Jayme Portella e o chefe do Serviço Nacional de Informações, Garrastazu Médici. Autoridades civis e militares atuaram, a partir da morte de Edson Luís, com todo o empenho, na repressão às manifestações estudantis. Assim como o I e o II exércitos que serão transformados em tenebrosos locais de torturas (Valle, 2017, p. 109).

O governo militar, por meio do Ato Institucional nº 5, instituiu a censura prévia aos meios de comunicação e a obras artísticas, uma vez que elas deviam ser submetidas à figura do censor, o qual passou a interpretar nas obras a presença ou não de subversão da moral e dos bons costumes, bem como se iam de encontro à “proibição de atividades ou manifestação sobre assuntos de natureza política” (§ 5º, Art III, AI-5 – Brasil, 1968), dentre outras proibições.

A partir do AI-5, o SNI foi fortalecido e ampliou-se como instituição oficial de espionagem e de censura política. Por isso, alguns segmentos da imprensa, textos teatrais, música, filmes e outras produções artísticas e culturais passaram a ser severamente censuradas e vigiadas, quer fossem feitas por setores públicos ou privados. Assim sendo, não é demais lembrar que no início dos anos 1970, as universidades brasileiras passaram a ter, em suas dependências, um setor chamado Assessoria de Segurança e informação (ASI). Nesse contexto, a então Fundação Universidade do Maranhão mantinha no próprio prédio da Reitoria, a sua ASI.

O Serviço Nacional de Informação se utilizava de pessoas infiltradas em diversas instâncias das esferas pública e privada. Tais personagens eram os “informantes”, com propósito de identificar aqueles que, segundo o seu próprio senso, deveriam ter suas ações neutralizadas em favor da ditadura civil e militar. Eles eram identificados, segundo jargão de artistas e estudantes progressistas ou de esquerda, como “dedo-duro”.

Em São Luís, este personagem chegava a ser identificado por algumas de suas vítimas e este acontecimento inspirou o cineasta superoitista Euclides Moreira Neto a realizar, em 1979, um curta em Super - 8 chamado *O Testamento de Judas*. Neste filme, além dos atores e atrizes, um boneco, como personagem Judas, era a metáfora alusiva ao “informante” do SNI. A leitura do testamento por um dos personagens, diante da figura do Judas inerte, revela o verdadeiro e desconhecido ofício político do traidor; porém de forma não muito explícita, numa tentativa de preservar o filme ante a censura.

Como já citado, anteriormente, o Concílio Vaticano II é o marco institucional e temporal da emergência da Ala Progressista da Igreja Católica, cujos desdobramentos sociais e político-ideológicos foi, no Maranhão, a criação das Comunidades Eclesiais de Base e o apoio às produções artísticas aqui consideradas, em seu conjunto, como Arte Engajada.

As expressões artísticas socialmente engajadas, analisadas neste trabalho, estiveram relacionadas às freiras norte-americanas da congregação de origem belga, *Irmãs de Notre Dame*, sobretudo à irmã Barbara English; e ao padre italiano Marco Passerini, da Congregação dos Combonianos e ao padre italiano Mário Cella. A Congregação dos Missionários Combonianos do Coração de Jesus (MCCJ) foi fundada, oficialmente, no ano de 1867, por São Daniel Comboni, nascido em Limone Sul Garda, na Itália, a 15 de Março de 1831, e canonizado em 5 de outubro de 2003 pelo papa João Paulo II. O propósito da congregação era:

a animação missionária na Europa, especialmente na África central, e o campo de atuação era a evangelização, luta contra a escravidão e diversas obras espirituais e materiais.” [...] No Brasil, os Missionários Combonianos chegaram em 1952. As primeiras missões foram abertas no Maranhão (Balsas) e no Espírito Santo (Vasconcelos, 2011, s/p).

Naquele contexto histórico criado pela Ditadura Civil-Militar e da interface entre a prática pastoral destes religiosos, com destaque para a formação de comunidades eclesiais de base; a dinâmica dos movimentos sociais e artísticos da cidade que emergiu a arte engajada no Estado do Maranhão. A princípio por meio de experiências individuais e depois, de modo articulado, tal como indica a criação, em 1972, do LABORARTE.

Nos tópicos que se seguem apresenta-se, de modo individualizado, as contribuições da Irmã Bárbara Ann English, Mario Cella, Pe. Jocy Rodrigues e o Pe Marco Passerini para o desencadeamento da arte engajada no Maranhão.

2.1. A Congregação Irmãs de Notre Dame de Namur no Maranhão: nuances da ação histórica da Irmã Barbara Ann English

Uma das congregações religiosas católicas que teve uma ação fundamental na emergência da arte engajada, no Maranhão, foi a *Irmãs de Notre Dame de Namur*, da qual pertence a Irmã Barbara Ann English. Nos anos 1970, esta Irmã intermediou contatos com a sua congregação e artistas de teatro popular maranhense para atuarem como auxiliares nas

ações desenvolvidas nas Comunidades Eclesiais de Base, no âmbito da educação e “conscientização” popular na luta pelo direito a terra.

Existem três ramificações das Irmãs de Notre Dame: Irmãs de Notre Dame de Namur, congregação fundada em 1804, em Amiens, França, por Maria Rosa Júlia Billiard, santa católica nascida em Cuvilly, França, em 12 de julho de 1751 e falecida em Namur, 8 de abril de 1816. A Irmã Júlia Billiard optou pela vida religiosa com o propósito de fundar uma congregação voltada à educação dos pobres e à formação de bons educadores. Tal propósito é seguido pelas demais ramificações que surgiram a partir das Irmãs de Notre Dame de Namur: Irmãs de Notre Dame de Amersfoort, fundada em 1822 na cidade holandesa de Amersfoort e a Congregação Irmãs de Notre Dame de Coesfeld, fundada em Coesfeld na Alemanha, em 1849.

As duas congregações que mantêm presença no Brasil são as Irmãs de Notre Dame de Coesfeld, chegada ao Rio Grande do Sul em 1923 e as Irmãs de Notre Dame de Namur, com presença no Brasil desde 1962, iniciando pelo estado do Maranhão⁴. Esta congregação pertenceu a Irmã Doroth Satang, assassinada em 12 de fevereiro de 2005, em Anapu (PA), a mando de fazendeiros, mas que chegou ao Brasil em 1966, atuando no município de Coroatá, (MA). As Irmãs de Notre Dame de Namur que chegaram ao Maranhão nas décadas de 1960 e 1970 eram todas oriundas dos Estados Unidos. As três ramificações seguem o propósito de Santa Júlia Billiard que é a educação escolar.

Em 1962, chega ao Maranhão o primeiro grupo de Irmãs de Notre Dame de Namur a pisar em terras brasileiras. O grupo foi destinado ao município de Rosário, composto por Gertrudes Barron, de Boston; Teresa Drummond, de Maryland; Kathleen “Veronica” Early, de Connecticut; Jo “Julia” Depweg, de Ohio e Marlene “Domingas” de Nardo, da Califórnia.

Em entrevista concedida a este pesquisador, em 2012, à guisa de meu trabalho voluntário como documentarista, no caso, de assuntos relacionados à luta e a resistência contra a ditadura civil-militar, Irmã Barbara English, integrante do segundo grupo de seis irmãs da Congregação Irmãs de Notre Dame, relata:

Entre a chegada em 62 e naqueles anos nos próximos, de 64 para 65, houve a ditadura, né? Quer dizer, saiu a política civil e entrou a ditadura. Também na igreja, nessa mesma época aconteceu o Vaticano II. O Vaticano II já foi uma, eu não digo assim um mandado, mas quase isso, para a igreja chegar mais perto do

⁴ No artigo “Cinema, Memória e Formação Cultural em São Luís do Maranhão: notas de pesquisa”, escrito por Milene de Cassia Silveira Gusmão, José Ferreira Júnior, Euclides Santos Mendes, Rose Panet e Valério Amós dos Santos, relacionada a uma entrevista que concedi para esta pesquisa em que cito o contato que tive a partir da década de 1970 com a congregação das Irmãs de Notre Dame no Maranhão, em nota de rodapé os autores fazem referência à congregação de Notre Dame de Coesfeld ao invés da congregação de Notre Dame de Namur.

povo, ouvir suas alegrias, suas dores, e responder, dar esperança a um povo que estava muito sofrido. Os documentos do Vaticano II eram cheios desse tipo de reflexão e de convite, pra fazer alguma coisa a favor do povo. [...] As nossas irmãs chegaram em Rosário, porque sabia que a gente era educadora e ele queria umas irmãs para, tanto ensinar como administrar sua Escola Paroquial (English, 2012)⁵.

As Irmãs de Notre Dame de Namur chegaram ao Brasil na década de 1960, período de implementação de ditaduras em vários países da América Latina, em decorrência da Guerra Fria e fortemente influenciadas e apoiadas pelos Estados Unidos. Excetuando-se a ditadura do Paraguai de Alfredo Stroessner, em 1954, as demais ocorreram na década de 1960 e 1970: Brasil e Bolívia (1964), Chile (1973), Uruguai (1973), Argentina (1976).

A Irmã Barbara Ann English, nasceu em Upper Darby na Pennsylvania, Estados Unidos. No âmbito das suas atividades como freira teve uma vida ligada à educação como professora do ensino fundamental. Ainda nos Estados Unidos, no início dos anos 1960, vivenciando essa experiência educacional, colocava-se na perspectiva de adaptar-se à cultura dos alunos e estes, na perspectiva de ensiná-la a ensinar. Em St. Thomas More, na Geórgia, desenvolveu trabalhos com a comunidade, em geral, e assim começou o que se tornaria uma paixão pelo desenvolvimento e a organização comunitária.

Em 1966, as da Congregação Irmãs de Notre Dame de Namur convidou a Irmã Barbara Ann para fazer parte de uma segunda equipe de irmãs para sua missão no Nordeste do Brasil. Assim, ela iniciou a sua ação missionária no município de Coroatá, estado do Maranhão. A vocação por processos educacionais levou a irmã Barbara, poucos anos depois de estar no Brasil a adotar, como inspiração, ideias do educador Paulo Freire em sua prática pastoral nas comunidades eclesiais de base a partir da década de 1970. Não é demais ressaltar que algumas produções de artistas engajados, geralmente, orientadas para trabalhos políticos em comunidades se inspiraram, também, em ideias freireanas.

Contraditoriamente, em relação aos avanços da Igreja Católica, segundo a Irmã Barbara, a vinda da Congregação dos Estados Unidos para o Maranhão, seguiu uma estratégia, “quase assim uma campanha liderada pelo Vaticano para combater o comunismo na América Latina”. Michael Löwy (2016) faz alusão a esse processo que expõe contradições:

O Cristianismo da Libertação é combatido fortemente pelo Vaticano e pelo órgão regulamentador da hierarquia da Igreja na América Latina – o Conselho dos Bispos Latino-Americanos (CELAM), dirigido desde o início dos anos 1970 pela ala conservadora da Igreja. Poderíamos então dizer que há uma “luta de classes dentro da Igreja?”. Sim e não. Sim, na medida em que certas posições correspondem aos

⁵ Entrevista com a Irmã Barbara English concedida ao autor em 17/11/ 2012. Assim em todas as citações diretas em itálico, que seja da English (2012) se refere a essa entrevista.

interesses das elites dominantes e outras aos dos oprimidos. E não, na medida em que bispos, jesuítas ou padres que chefiavam a “Igreja dos Pobres” não são, eles próprios, pobres. Sua dedicação à causa dos explorados tem como motivo razões espirituais e morais inspiradas pela cultura religiosa, pela fé cristã e pela tradição católica. Além disso, essa dimensão moral e religiosa é um fator essencial na motivação de milhares de ativistas cristãos nos sindicatos, nas associações de moradores, nas comunidades de base e nas frentes revolucionárias (Löwy, 2016, p. 74).

No entanto, assim que chegaram em território brasileiro, a Irmã Barbara e outras quatro companheiras passaram por um curso de quatro meses, introdutório sobre o Brasil, de idiomas e aculturação, realizado em Petrópolis, RJ, promovido pelo Centro de Formação Intercultural (CENFI). Este curso proporcionou a elas um olhar mais profundo sobre a realidade brasileira e, conseqüentemente, da América Latina.

A presença destas religiosas no Maranhão, após o curso de formação, consolidou a vocação progressista das irmãs, a partir da prática e envolvimento com a realidade do Maranhão agrário dos anos 1960. A respeito da “Campanha” do Vaticano de combate ao comunismo, na América Latina, Irmã Barbara ressalta o seguinte:

A gente não era assim tão inocente, que não percebíamos que a mensagem do Vaticano não prestava né. Que não era comunismo que era ameaça ao povo ou à igreja. Era justamente pobreza, o sofrimento, os latifundiários que queriam tirar a terra, que prendiam o povo e assim os fazia pagar com sua produção para poder lavrar a terra (English, 2012).

A expressão “prendiam o povo” de que a Irmã Bárbara fala é a sujeição dos camponeses a um patrão, dono ou pretendo dono de terras, que estabelecia uma espécie de aluguel da terra lavrada, pago com parte expressiva da produção dos roçados.

Em comemoração aos 25 anos de presença das Irmãs de Notre Dame de Namur no Brasil, em 1986, a Irmã Barbara Ann English escreveu o livro “Cantar o Canto”, ainda inédito, abordando a história das Irmãs de Notre Dame de Namur no Brasil, entre 1962 e 1985. Nele, percebe-se o engajamento político desse grupo de freiras norteamericano em suas experiências no Maranhão. O título do livro e de seus quatro capítulos fazem referência à canção Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores, de Geraldo Vandré, criada em 1968, desenvolvendo ao longo do livro o processo de percepção da realidade maranhense e brasileira em um primeiro momento na década de 1960 e os desdobramentos nas ações pastorais e políticas nas comunidades Eclesiais de Base e nos movimentos sociais na década de 1970 ao início de 1980. Os capítulos são os seguintes: “1. Tornando-se atento para ouvir a canção: 1962 – 1968”; “II. Ouvindo o canto – 1968-1972; III”; “Caminhando com o canto:

1972 – 1980s”; “IV. Seguindo a canção: 1980”. Nesse livro, a Irmã Bárbara ressalta a importância da formação no CENFI para as religiosas:

Um dos melhores instrumentos pastorais, ganho pela experiência do CENFI, Foi a coragem de questionar aquilo que é considerado fixo e absoluto como uma das cinco dizia: “CENFI Nos preparou para questionar a vida religiosa a missão da igreja e da própria igreja. uma vez que se questione um aspecto da vida, se questiona o resto” (English, 1986, p. 16).

A postura do Vaticano, a qual Bárbara se refere como “quase campanha” ocorreu antes da conclusão do Concílio Vaticano II, em 8 de dezembro de 1965; porém, as transformações ocorridas na Igreja Católica, no Maranhão, não se configuraram de forma hegemônica numa perspectiva progressista; mas, apenas, em alguns setores. Tal como se verificou na “expulsão” das Irmãs de Notre Dame da Paróquia do Tirirical, em São Luís, onde passaram a desenvolver trabalhos pastorais, no início dos anos 1970, a convite do vigário da paróquia, um missionário progressista da Congregação Redentoristas da Amazônia. Com a transferência dele e de sua congregação para outro estado, assumiu em seu lugar um padre conservador. Conforme a Irmã Bárbara:

O Padre Humberto, um italiano muito conservador, muito assim da linha antiga e não deu certo. Quer dizer então o que eu ia fazer era combater. Eu disse um padre não é assim não. Esse povo (as comunidades) vem assim, assado, durante 8 anos. O senhor não pode interferir assim, desse modo assim. Aí ele ficou doidinho de raiva, né. Enfim, Dom Mota me convidou, ou a me submeter ao vigário ou sair. Então, eu pensei naquilo, Anne⁶ e eu que a gente resolveu sair, mas com a reserva que continuar trabalhando nos povoados, mas não como pessoas da equipe paroquial. Só pessoas amigas (English, 2012).

Ela se envolveu e propiciou trabalhos desse perfil, voltados para as comunidades eclesiais de base com as quais a sua congregação trabalhava, bem como, a partir do final da década de 1970 até início dos anos 1980, nas atividades de formação de camponeses no interior do Estado do Maranhão realizadas pela Comissão Pastoral da Terra - CPT.

No livro Cantar o Canto, Irmã Barbara relata a sua experiência na CPT, integrando uma equipe de pesquisa e educação popular:

Durante os anos 80 gastei a maior parte do meu tempo em atividade de pesquisa e educação. Meu trabalho com Murilo Santos, Maristela Andrade e Alfredo Wagner levou-me a valorizar a pesquisa como serviço a ser prestado ao povo. Documentar os conflitos, fornecer instrumentos pedagógicos aos trabalhadores, é um trabalho importante e que ajuda o povo a fazer melhor o que já vem fazendo. Durante esses

⁶Anne Caroline. Em 1971, Irmã Anne chegou ao Maranhão / Anne Caroline Wihbey, Sister of Notre Dame de Namur Congregation.

anos, nós quatro produzimos um inacreditável conjunto de materiais - folhetos, cartilha, *audiovisuais*, documentários em cinema e vídeo, relatórios sobre a violência. Servimos diretamente a comunidades, grupos, sindicatos, grupo de mulheres, grupo de trabalhadores rurais. Trabalhamos incessantemente e nunca demos descanso à caneta ou ao rolo de filme. E tínhamos muito o que fazer! Pudemos contar com a ajuda de inúmeras pessoas - Joaquim Santos, desenhista e vários atores de teatro amador de São Luís, que nos ajudaram a montar o material pedagógico (English, 1986, p. 223).

Seguindo o depoimento, Irmã Barbara fala em alusão às práticas empreendidas por partidos políticos de esquerda que assumiam caráter doutrinário verso às práticas educativas, freireanas, no caso, inseridas no Cristianismo da Libertação propondo autonomia dos trabalhadores:

Através desse trabalho, aprendi muito sobre mim mesma, como, por exemplo, minha intolerância em relação aos grupos que doutrinam o povo e minha preferência pelo trabalho comunitário numa situação de liberdade, não diretamente ligado às estruturas hierárquicas (English, 1986, p. 224).

No início dos anos 1980, Irmã Barbara English realizou *audiovisuais* com o mesmo propósito tratando dos impactos de grandes projetos econômicos capitalistas sobre as comunidades com as quais trabalhava. Mas, em 1985, retornou definitivamente, para os Estados Unidos.

Um dado digno de ser registrado é que, em seu depoimento, a Irmã Barbara destaca que podemos considerar como o início das Comunidades Eclesiais de Base, ou seja, comunidades cristãs (Redes de Comunidades, um novo jeito de ser Igreja) que têm sua “experiência de fé marcada por algumas características”, tais como “Formar uma nova consciência de que é junto que irão construir uma sociedade sem dominação, sem exclusão”; “Lutar por uma sociedade geradora de pessoas novas, livres, dinâmicas e conscientes”, no Maranhão⁷. Em seu depoimento ela sublinhou o seguinte:

Então, ao mesmo tempo que aconteceu isso (golpe civil-militar), aconteceu que aqui em São Luís, na Arquidiocese de São Luís, tinha gente como o Cambron e Hélio Maranhão que já estavam investindo suas forças na criação das Comunidades Eclesiais de Base. Então, aí começou as Comunidades Eclesiais de Base. E as irmãs lá de Rosário sabiam disso, porque Zé Antônio era seminarista e ele entendeu essas coisas e aí, num fim de semana (elas) fizeram algumas visitas nos povoados, também no rumo, eu não digo na criação, mas no rumo de criar Comunidades Eclesiais de Base (English, 2012, grifo do autor).

⁷Disponível em: <https://cnbbs2.org.br/comunidades-eclesiais-de-base-cebs/>.

O padre Cambron, (Mons. Gerard Cambron), era missionário canadense que chegou ao Maranhão nos anos 1950. Este, nos anos 1970, tinha conexões com Gilvan Rocha, militante cearense que, nesse período, vivia no Maranhão, na clandestinidade com o codinome Vieira; mas, em contato com jovens envolvidos com a arte engajada, especificamente, o cinema e o teatro.

A respeito do padre Zé Antônio, vale sublinhar que ele era maranhense do município de Rosário, na época, ainda seminarista. Em relação a ele, é importante salientar que tempos depois, foi preso pela ditadura por vários dias e torturado. O contato e convívio entre o Padre Cambron e Gilvan Rocha, dois protagonistas de orientações de lutas políticas no Maranhão, começou a partir da chegada deste último, a São Luís, conforme, assim, ele destaca:

Tomada todas as providências, resolvemos que eu, por ter já duas condenações e viver na clandestinidade, deveria fugir. Quanto aos demais, deveriam enfrentar os percalços da prisão para evitar a difícil clandestinidade [...] voltamos a minha fuga em setembro de 1973 ao invés de ir para o sul, como era comum acontecer, fui para São Luís do Maranhão, num automóvel conduzido por meu sobrinho Reinaldo Barroso até bem próximo de Teresina capital do Piauí. Chegando a Teresina, tomei um ônibus para o Maranhão ou mais precisamente para São Luís; havia conhecido em rápida passagem por minha casa um padre canadense de nome Cambron e tinha seu endereço na praia do Olho D'Água (Rocha, 2008, p. 43).

A partir de argumentos e teses defendidas no livro *Meio século de caminhada socialista*, uma obra autobiográfica de Gilvan Rocha, lançada em 2008, é possível reconfigurar, da perspectiva de seu autor, o contexto político, o porquê e a forma da atuação política do Pe. Cambron e do militante Gilvan Rocha. Na obra referida, o seu autor descreve a história de sua militância política desde antes dos vinte (20) anos, quando entrou para o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e, em seguida, ingressou no Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT), um grupo político clandestino vinculado às Ligas Camponesas.

Nela, ele também aborda a respeito de sua participação como militante desse movimento num processo de guerrilha no interior de Goiás; os seus deslocamentos durante a clandestinidade; o exílio na Argentina e em Portugal, e a sua ação política no Estado do Ceará após a Lei da Anistia em 1979, bem como a sua contribuição para a criação do Partido dos Trabalhadores - PT e, tempos depois, do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL). Enfim, Gilvan Rocha constrói em seu livro a sua trajetória política desde jovem e a sua resistência política contra a ditadura militar; porém, pontuada de críticas às ações e rumos da esquerda brasileira. Plínio de Arruda Sampaio ao prefaciar o livro *Meio Século de Caminhada Socialista* sublinha que:

Ele trocou muitas vezes: de nome, de partido, de cidade, de país, de profissão tudo atrás de um único objetivo: ver realizada a revolução socialista no Brasil. Após 50 anos de militância, Gilvan Rocha verteu para o papel a história de sua vida nessa constante busca. Mas alinou, em cada etapa da mesma, uma análise breve, mas percuciente dos fatos políticos mais importantes da época e dos erros cometidos pela esquerda ao posicionar-se diante de cada um deles. O livro, portanto, é a história de uma vida e ao mesmo tempo a história das vicissitudes da esquerda brasileira desde os anos 60 do século passado (Rocha, 2008, p. 09).

Gilvan Rocha foi apresentado pelo padre Cambron às irmãs de Notre Dame de Namur e aos padres Redentoristas da Amazônia que atuavam na Paróquia do Bairro do Tirirical (São Cristóvão) abrangendo diversas comunidades do então chamado Interior da Ilha, na zona rural de São Luís. As casas dos padres Redentoristas e a das irmãs de Notre Dame de Namur ficavam num sítio localizado no bairro do Tirirical, e conforme indica Irmã Barbara:

tinha capacidade de receber muita gente, de dar hospitalidade. E a gente estava assim tentando fazer nossa sua parte, de derrubar a ditadura, né. De qualquer forma, embora a gente não pudesse podia dizer isso em voz alta, né? Assim, chegaram várias pessoas fugindo de opressão, de tortura, da polícia [...]. Eu me lembro de várias pessoas ficando uns dias conosco. Até uns meses conosco (English, 2012).

Essas comunidades, durante a década de 1970 e início de 1980, passaram por processos de grande impacto com a implantação de grandes empreendimentos minero-metalúrgicos, dentre os quais a então Companhia Vale do Rio Doce e a fábrica de alumínio Alcoa.

Tal região foi de grande interesse pela militância política e de esquerda resultando em diversas produções artísticas que objetivavam, principalmente, iniciar processos de sensibilização, na época chamada de conscientização, a respeito da nova realidade que se constituía naquele período por meio da expansão do capitalismo sobre os territórios de diversas comunidades vinculadas à Paróquia do Tirirical.

Dentre os estados do Nordeste, o Maranhão é o único que integra a Amazônia Oriental. Deste modo, o estado foi, também, alcançado pelos chamados Grandes Projetos (GPs), ou seja, empreendimentos capitalistas os quais, sob indução federal, em geral, com o argumento de que Amazônia brasileira era um vazio demográfico e cultural a ser ocupado, a despeito dos seus impactos socioambientais.

Este é o caso do Programa Grande Carajás (PGC). O PGC, um dos grandes projetos implementados pela ditadura civil-militar (1964-1985) abrange o Projeto Ferro Carajás, a construção da Estrada de Ferro Carajás (EFC) e o Complexo Portuário de São Luís/Porto do

Itaqui. Foi, exatamente, na zona rural da Ilha de São Luís, a partir de meados da década de 1970, que se iniciam os impactos da implantação do Programa Grande Carajás gerando reações das comunidades, as quais, do ponto de vista da Igreja Católica, estavam ligadas a Paróquia do Tirirical.

Em relação à especificidade da postura de padres e feiras, quanto a este processo, em São Luís - MA, Gilvan Rocha relata que:

Em São Luís moravam os padres norte-americanos da ordem dos redentoristas; moravam também umas lindas freiras da ordem de Notre Dame. Os padres eram Jorge Jolly, João e um brasileiro chamado Barreto. Todos eram solidários, mas o Jorge tornou-se um capítulo à parte, qual era a sua humildade e seu grau de hospitalidade. As freiras eram, além de lindas, gentis e solidárias. A Bárbara era a mais extrovertida e muito amável. Ela era secundada por Maria Alice, Gertrude, Caroline, Alisca, Judite e a inesquecível Ana Carolina. Tive a feliz oportunidade de conhecera irmã Dorothy Stang que, anos depois, foi assassinada covardemente por pistoleiros a serviço dos grileiros e madeireiros no sul do Pará, fato que repercutiu e ainda repercute no Brasil e no mundo. Esses religiosos eram adeptos da teologia da libertação e dadas essas circunstâncias, tínhamos muita convergência de pensamento, o que contribuía para que seus gestos de solidariedade para comigo fossem por demais fraternos. [...] (Rocha, 2008, p. 47).

Padre Cambron esteve em dois momentos no Maranhão. O primeiro foi entre os anos de 1958 e 1960. O segundo na década de 1970. Nesse intervalo, retornou a Montreal para depois seguir para o México e América Central. Em 1965, ele foi convidado a dirigir o Centro de Formação Intercultural (CENFI), em Petrópolis, no Rio de Janeiro. Em seu livro “Igreja e Missão: religiosos e ação política no Brasil”, Wheriston Silva Neris se refere ao padre Cambron ressaltando que:

Assim, a despeito de que sua permanência tenha sido curta no Maranhão (entre 1958 e 1960), as consequências dessa imersão em uma comunidade rural e com uma população marcada por baixa posse de recursos culturais e econômicos, produziram um verdadeiro evento de ruptura em sua definição do sacerdócio (Neris, 2022, p. 42).

O Padre Cambron não incluiu em suas práticas pastorais qualquer imersão nos movimentos sociais progressistas ou de esquerda, com ocorreu com a irmã Barbara, Padre Marcos Passerini e outros. Ele, refletindo acerca das teses do Padre francês Lebreton (1897 – 1966)⁸, optou por uma prática voltada para as iniciativas relacionadas a projetos de desenvolvimento econômico e social das regiões do Maranhão, por meio de entidades da

⁸ Economista e religioso católico dominicano francês. Foi um dos introdutores da preocupação com o desenvolvimento global dentro da Igreja Católica, entendido como desenvolvimento da pessoa e dos grupos sociais. Chamou a atenção da Igreja e do mundo ocidental para as questões do subdesenvolvimento e da necessidade de solidariedade com os países pobres.

Igreja Católica, chegando a coordenar um projeto de pesquisa econômica social na Secretaria de Estado do Planejamento (SEPLAN/MA), incluindo pesquisadores progressistas e de concepções de esquerda.

A sua visão, no entanto, não lhe colocou distante dos demais religiosos progressistas. Ao contrário, mantinha, por exemplo, uma estreita ligação com a Congregação das Irmãs de Notre Dame. O apoio dado ao militante Gilvan Rocha no Maranhão, em São Luís e na cidade de Alcântara, revela a inserção do Padre Cambron na esfera progressista católica no Maranhão dos anos 1970.

A residência do Tirirical recebeu vários militantes de esquerda. A postura dos religiosos em relação às particularidades da história de vida do Gilvan Rocha evidenciava, conforme relatou a Irmã Barbara (2012), as estratégias de convívio com os perseguidos pelos agentes da ditadura. Tal como sublinha, “*A gente fazia questão de não saber de onde ele veio, era melhor. Se alguém perguntasse, sei lá... ele também não disse*” (English, 2012).

Não é demais salientar que os grupos de jovens ativistas também foram apoiados pelos religiosos. A sua residência passou a ser, na primeira metade dos anos 1970, também, um lugar de visita de artistas, especialmente, os de grupos como o do LABORARTE. A respeito dessa relação, a Irmã Barbara destaca que:

Esses jovens queriam fazer o seu jornal, sua propaganda e não tinha por onde, aí a gente deixou usar o mimeógrafo da paróquia (pra fazer atividade política) né era gente boa. Aí o padre Redentorista chamou atenção a mim dizendo: ‘Ah, mas isso pode ser muito arriscado’. Eu disse: ‘Acho que não, entram lá fazem o serviço, sai, e acabou essa história’. Eles (os Redentoristas) estavam só preocupados com o risco, mas eles apoiavamem si (English, 2012).

Após o período de estada no sítio das irmãs de Notre Dame e dos padres redentoristas, Gilvan Rocha passou a residir no bairro do Filipinho, em São Luís, e lá iniciou a formação de um grupo de estudo com participantes convidados de forma pontual e reservada. Dele participaram o cineasta superoitista e militante estudantil Luiz Carlos Cintra, a atriz e militante estudantil Fátima Diniz e o operário da construção civil, teatrólogo e poeta cordelista Raimundo Nonato Lopes - o Nonato Pudim. Mas, de forma mais sazonal participaram, também, estudantes que, em seguida, lideraram a famosa Greve da Meia Passagem, a respeito da qual foram realizadas encenações teatrais, processos de criação coletiva, em praça pública e o filme Ilha Rebelde ou A greve da Meia Passagem, de Euclides Moreira Neto, Raimundo Medeiros e Luiz Carlos Cintra.

No que se refere aos protagonistas da gênese desse grupo, Rocha lembra-nos que:

Antes da campanha de 1978, o nosso grupo de formação política era muito reduzido: Didi Nonato, Mazé, João Batista, Eliane Moraes, compunham o grupo. Com a campanha eleitoral, o grupo tornou-se maior. Dele passaram a participar, mesmo de maneira informal, Celso Veras, Maristela, Murilo e outros. Não me recordo por qual meio também se aproximaram do grupo: Fátima, Fernando, Cintra, Oliveira, e, de forma mais distante, o Jomar (Rocha, 2008, p. 52).

O grupo foi formado um ano antes da campanha política de 1978, em torno da qual se formou o grupo Oposição Pra Valer. Trata-se de um Movimento que, embora vinculado ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB), aglutinou pessoas de esquerda ou simplesmente progressistas de diversas áreas não, necessariamente, com vínculos partidários em relação ao MDB: professores universitários, educadores populares, economistas, sociólogos, antropólogos, religiosos, bem como pessoas de grupos que viviam, à época, na clandestinidade e artistas. Acerca deste processo, Rocha salienta que:

Em 1978, vieram as eleições e, nesse momento, tomei conhecimento de um companheiro que estava chegando da França, Haroldo Sabóia, que resolveu se candidatar a deputado estadual apoiado por um grupo de amigos e ativistas dos Direitos Humanos. Na verdade, o candidato desse grupo seria o jovem economista Celso Veras que, por razões familiares, declinou de sua candidatura em favor de Haroldo Sabóia, que terminou sendo o candidato do grupo elegendo-se deputado estadual pelo MDB (Rocha, 2008, p. 52).

Cabe ressaltar que o envolvimento de um grupo de artistas na campanha política não teve como motivação única e, exclusivamente, a candidatura a deputado estadual do economista Haroldo Sabóia⁹ e de outros. Esse tipo de experiência não era corriqueiro naquele período entre os anos 1970 e 1980.

O que motivou a participação de artistas e a produção de arte expressando a realidade foi a própria criação do grupo que logo em seguida se identificou como *Oposição Para Valer*. O grupo assumiu como estratégia instituir um candidato para oficializar a experiência. Quando Gilvan Rocha trata em seu depoimento que o candidato a deputado estadual “foi apoiado” por um grupo de amigos ativista dos direitos humanos, poderia ser entendido que desde o início do processo os artistas se dispuseram a fazer arte por adesão a um candidato. Entretanto, logo em seguida, quando em seu depoimento Gilvan Rocha sublinha que o candidato do grupo seria o economista Celso Veras, recoloca-se a ideia de que o grupo antecede à definição do candidato.

Esta reflexão que fazemos se dá como uma tentativa de não colocar a produção artística realizada no seio da campanha, unicamente, como instrumento eleitoral, sem que os

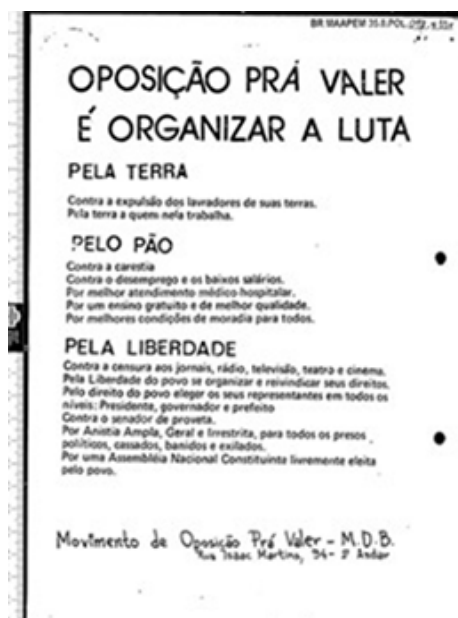
⁹ Ex Deputado Federal Constituinte, ex-integrante da Ala Vermelha (AV), dissidência do PC do B, eleito Deputado Estadual em 1978 pelo Movimento Oposição Pra Valer.

artistas perdessem a perspectiva de suas intenções quanto às transformações sociais, de exercerem o seu engajamento nas problemáticas da pobreza, fome, luta pela terra, violações de direitos humanos, decorrentes de um modelo de dominação política oligárquica no Maranhão.

Da leitura e análise da documentação relativa ao tema deste tópico, compreende-se que estes foram os ingredientes necessários para uma experiência de arte engajada em atuação prática com seu público constituído por eleitores e não eleitores. Assim sendo, torna-se necessário destacar que os protagonistas da arte produzida naquele momento histórico e ímpar da política maranhense, eram autônomos e que a postura deles não era a de artistas produtores de materiais panfletários, a despeito da existência de uma estreita fronteira entre a arte popular engajada e uma arte panfletária, especialmente quanto ao propósito de uma campanha política.

As temáticas do cordel, do teatro de rua e de um cartaz produzido para ser vendido para colaboradores com vistas à aquisição de fundos para a campanha girava em torno das três frentes de lutas, “Pela terra, pelo pão e pela liberdade”, assinaladas no panfleto abaixo (Figura 9):

Figura 9 - Panfleto do Movimento ‘Oposição pra Vale’



Fonte: Arquivo do DOPS – Arquivo Público do Estado do Maranhão.

O panfleto do Movimento *Oposição Pra Valer*, embora com título um tanto pretensioso ao chamar para si o papel de “organizar a luta”, com a visível ascensão da candidatura durante a campanha do escolhido pelo grupo, Haroldo Saboia, a partir de então

tido, certamente, como eleito, reduziu suas expectativas de ação mais ampla, a qual teria cativado os artistas e outros integrantes que também apostavam na oportunidade para desenvolver trabalhos de educação popular, inclusive por meio da arte.

A campanha, em seu final, concentrou o seu esforço para o êxito do candidato nas eleições. Outro fator foi que na segunda metade do período de campanha agregou-se ao Movimento quadros de partidos não oficiais, tal como o Partido Comunista do Brasil (PC do B) com as suas pautas. Tal mudança de perspectiva causou uma desilusão entre os artistas e os demais integrantes do chamado Movimento de Oposição Pra Valer, especialmente aqueles e aquelas que participaram do início do processo e que convocaram os artistas a participarem dele.

Para marcar sua atuação, surge o panfleto que, ao traduzir as propostas originais do chamado *Movimento de Oposição Pra Valer*, torna-se uma peça que explica a adesão dos artistas à campanha, na medida em que eram pautas condizentes com as propostas da arte engajada naquele momento.

A questão da terra, temática recorrente nas produções das artes visuais, literatura de cordel e teatro, encabeçava a pauta de luta apresentada no panfleto com o lema muito presente na época, qual seja, “terra a quem nela trabalha”, palavras de ordem também usada nas esferas da luta no campo como “terra para quem nela vive e trabalha”.

O ponto seguinte, “Pelo Pão” também foi tematizado em diversas expressões artísticas, com ênfase na questão da Fome. O ambiente em que o grupo *Oposição Pra Valer* viveu, em 1978, era pontuado pela palavra de ordem “Contra a Carestia” elencada nesse item no panfleto. Logo abaixo vem como proposta a luta contra o desemprego e os baixos salários. Segue o panfleto assinalando melhor atendimento médico e hospitalar, por um ensino gratuito e de melhor qualidade e por melhores condições de moradia para todos. Estes aspectos estiveram mais próximos da compreensão popular maranhense, pois lhe tocavam mais diretamente. Assim sendo, os trabalhos artísticos realizados eram enfáticos nessa temática.

O terceiro tópico, “Pela Liberdade”, aborda propostas por assim dizer de caráter mais nacional. Eram temáticas que estavam mais na esfera das preocupações da classe média militante contra a censura aos jornais, o rádio, a televisão, o teatro e o cinema; pela Liberdade do povo se organizar e reivindicar seus direitos; pelo direito de eleger os seus representantes em todos os níveis, presidente, governador e prefeito; contra o senador de proveta, ou seja, aquele que por imposição da ditadura era indicado; anistia ampla geral e irrestrita para todos os presos políticos, caçados, banidos e exilados; por uma assembleia nacional constituinte livremente eleita pelo povo.

O apoio ao Movimento *Oposição Pra Valer* em 1978, por parte das Irmãs de Notre Dame de Namur (Figura 10), se explica pelo posicionamento político em relação à luta pela terra, pelo pão e pela liberdade, pilares do movimento. Um exemplo emblemático da postura das irmãs dessa congregação nesse conjunto de lutas, particularmente sobre a questão da terra, se encontra na luta da Irmã Dorothy Stang¹⁰ e o seu assassinato.

Figura 10 - O autor com um grupo de Irmãs de Notre Dame de Namur num encontro da congregação em São Luís em 1982



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: À direita, de óculos, segurando um papel branco é a Irmã Dorothy Stang.

Do grupo das seis irmãs de Notre Dame chegadas, em 1966, ao Maranhão, fazia parte, também, a Irmã Dorothy Stang nascida em 7 de junho de 1931, em Dayton, Ohio, mas, naturalizada brasileira. Dorothy passou a integrar a congregação das Irmãs de Notre Dame de Namur, em 1948, nos Estados Unidos e iniciou seu ministério no Brasil, em 1966, em Coroatá, Maranhão. Ao chegar, Dorothy foi direcionada para o município de Coroatá, onde, nessa época, havia dois jovens padres progressistas italianos, Renso Dini e Gabriele Gallai.

A este respeito, a Irmã Barbara sublinha o seguinte, “*quando nós chegamos em Coroatá, 1966, já era obra, ou seja, o trabalho com as comunidades. Os padres de Coroatá pediram para a gente tirar o véu e mandar brasa nos povoados*”. Pois, naquele momento, os padres de Coroatá não concebiam o trabalho das irmãs apenas concentrado nas atividades de ensino na escola local, porque “queriam criar Comunidade Eclesial de Base”.

¹⁰ Religiosa naturalizada brasileira, Dorothy pertencia à Congregação das Irmãs de Notre Dame de Namur. A freira, que fazia parte da Comissão Pastoral da Terra (CPT), em Anapu, no Pará, foi executada com seis tiros no lote 55 do Projeto de Desenvolvimento Sustentável (PDS) – Esperança, em 2005. O assassinato foi encomendado por dois fazendeiros, Vitalmiro Bastos de Moura, o Bida, e Regivaldo Pereira Galvão, conhecido como Taradão, em decorrência de disputa por terras que pertencem à União (Fonte: Disponível em: <https://www.cptnacional.org.br/publicacoes-2/destaque/5095-15-anos-do-martirio-de-irma-dorothy-e-os-povos-de-anapu-pa-continuam-resistindo>).

Nesse contexto de ideias, segundo a irmã Bárbara, o processo de ensino-aprendizagem desenvolvido pelas religiosas estava em conexão com o método de Paulo Freire. Por isso ela destaca que tinham:

a felicidade de entender, de participar de oficinas sobre alfabetização de Paulo Freire. Isso ajudou a gente imensamente, porque Freire é uma figura que é educador, então, sabe? A gente podia muito bem a sua mensagem e traduzia aquela mensagem, porque educação a gente entendeu. Então foi nossa felicidade de cedinho encontrar coma metodologia de Paulo Freire. E depois então era a prática e o povo ensinava a gente, não resta dúvida. Eram nossos professores (English, 2012).

O filósofo e Educador Paulo Freire desenvolveu o seu método de alfabetização de adultos em três etapas. A primeira - *investigação, aluno e professor* tem por metodologia buscar palavras centrais no universo vocabular do grupo social onde ele está inserido tornando-as “palavras geradoras”. Em seguida, a tematização, etapa na qual os educadores estabelecem associações das palavras com situações do cotidiano dos educandos. E, por fim, o processo se completa com a etapa de problematização em que educadores e educandos buscam estabelecer uma visão crítica do mundo na perspectiva de transformar o contexto vivido.

A prática das irmãs de Notre Dame de Namur nas Comunidades Eclesiais de Base não se deu na esfera da alfabetização. Entretanto a adoção de ideias freireanas propiciou sustentação da ação pedagógica das religiosas no sentido de contribuir com uma visão crítica e consciente acerca das causas da realidade sofrida pelos moradores das comunidades procurando estabelecer caminhos para a transformação do contexto vivido, tal como propunha o método de alfabetização do Educador Paulo Freire, segundo o qual, a postura dialógica entre educador e educando é fundamental para um processo de educação como prática de liberdade, pois, “somente o diálogo, que implica um pensar crítico, é capaz, também, de gerá-lo” (Freire, 1996, p. 115).

As metodologias freireanas adotadas pelas irmãs de Notre Dame, em meados dos anos 1970, no então chamado Interior da Ilha, possibilitaram a um grupo de artistas engajados de diferentes linguagens artísticas que fundaram, em 1972, o Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE identificar-se com o trabalho das irmãs porque, também, inseriram em seus processos criativos práticas inspiradas em Paulo Freire. Tal identificação estimulou a parceria entre o LABORARTE e essa congregação.

2.2 Mário Cella

Outro personagem importante para a emergência da arte engajada no Maranhão foi o italiano Mário Cella, nascido em Santo Stefano, Genova, entusiasta das ideias do Concílio Vaticano II. Mário era professor aposentado do Departamento de Filosofia da UFMA, onde passou a exercer a docência em 1969. Ele chegou em São Luís, no ano de 1965, junto com os padres Renso Dini e Gabriele Gallai.

Após se instalar, ele foi nomeado vice-reitor do Seminário Santo Antônio, da Arquidiocese de São Luís; enquanto os dois outros religiosos foram direcionados para Coroatá, município maranhense que, no ano seguinte, recebeu o segundo grupo de Irmãs de Notre Dame. Nos anos 1960 e início de 1970, Coroatá tornou-se um lugar de atuação política e, por isso, visado pelos órgãos de repressão naquele período de ditadura militar. Em relação à postura política de seus companheiros de viagem, Mário Cella lembra que:

O Gabriele Gallai era mais moderado, mas Lourenzo (era mais radical). Eram todos dois da região de Florença, de Fiesole, uma cidade perto de Florença e normalmente a Toscana e a Emília, outra região, eram as duas regiões mais “vermelhas”. E lá, os padres eram também mais adiantados, mais progressistas (Cella, 2022)¹¹.

Na Itália, Mário Cella integrou um grupo de jovens seminaristas que passou a frequentar um seminário criado pelo Papa João XXIII, em Verona, direcionado aos que se interessavam por atuarem na América Latina. A este respeito, Cella destaca que:

João XXIII, esse Papa revolucionário, em 1959, logo quando foi eleito, teve a ideia de ajudar a América Latina. Logo que ele foi eleito como Papa ele inventou (o seminário para a América Latina). Como tinha muito seminarista naquela época, as paróquias deste tamanho (pequenas), foi o motivo pelo qual vim pra cá. Eu era destinado, em 60 (década) que eu iria para uma paróquia de 200 pessoas. Aí, quando saiu a ideia (do seminário) me inscrevi. [...] Tanto que tive aula de espanhol e português (Cella, 2022).

Desinteressado em ir para uma paróquia pequena na Itália, Mário Cella discutia ir para o México ou Argentina. Mas, ao conhecer Dom Delgado¹², um padre brasileiro com participação no Concílio do Vaticano II, em sua passagem por Verona, foi por ele escolhido para vir para o Maranhão (Cella, 2022). Segundo ele, o seminário Santo Antônio se dedicava a uma formação progressista e politizada de seus quadros porque, como bem destaca:

¹¹ Fala de Mário Cella em entrevista concedida ao autor em 16 março de 2022. Todas as citações referentes à Cella (2022) são referentes a essa entrevista.

¹² Arcebispo de São Luís do Maranhão (1951 a 1963) fundador da Universidade Federal do Maranhão.

nós éramos teólogos de um seminário para a América Latina, tinha uma vertente um pouquinho de uma igreja engajada na esquerda. Apoiada no discurso, na figura, nas ações do Papa João XXIII. Acho que estou dizendo uma coisa importante pra você, porque a igreja até Pio XII era uma igreja muito ritualista, muito cerimonia, muito fechada. Vamos dizer assim, orientada mais para o tradicionalismo, não tinha mudança de nada. Tudo é perigoso, tudo é mau (Cella, 2022).

Mário Cella recorda que a sua relação com o cinema está ligada à sua cidade Verona, cujo centro havia um cineclube que promovia exibições semanais, para as quais os seminaristas eram convidados a participar. O cineclube exibia, exclusivamente, filmes do “Cinema Impegnati”, isto é, filmes de forte viés político surgidos na segunda metade dos anos 60. Dentre os filmes desse movimento, já na fase final do ciclo, no início de 1970, encontra-se *A Classe Operária Vai ao Paraíso* (Drama - 1971) dirigido pelo cineasta e roteirista Elio Petri (1929 - 1982), um dos mais conhecidos no Brasil e um dos filmes mais importantes do cinema político italiano.

A sinopse do filme, retirada da revista *Aurora - Arte, Mídia e Política*, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) é a seguinte:

O filme clássico do cinema italiano mostra a trajetória de um “operário padrão” que ao perder um dedo em um acidente de trabalho entra em um processo de tomada de consciência que permite refazer sua identidade. Em uma trajetória em que margeia um processo de enlouquecimento ao ter que refazer suas dimensões cotidianas da vida e de sua identidade como trabalhador começa a questionar seu lugar na fábrica. O fetiche dá um parâmetro para a análise dessa trajetória relacionando à luta política com as dimensões subjetivas do trabalho (Bergamin, 2016, p. 7).

Na primeira metade dos anos 1970, ele assumiu a Coordenação Artística e Cultural (CEAC), da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis da Universidade Federal do Maranhão. Nessa posição, fundou grupos de artes voltados para universitários e a comunidade do entorno da UFMA, tais como o Coral Universitário, o Grupo Folclórico Punga, o grupo musical Terra e Chão, o Grupo de Teatro Gangorra e o Cineclube Universitário Uirá. O interesse de Mário Cella pela arte e cultura está expresso na obra *Guarnecendo Memórias de Euclides Moreira Neto*:

quando jovem sempre me interessava de atividades culturais e esportivas, tanto na minha cidade, como no Seminário de Bobbio (Piacenza- Itália) onde fazia meus estudos. Nesta época, em 1959, participei com mais de duzentos inscritos de uma Mostra Fotográfica, na região de Genova, Itália. A foto foi selecionada e merecedora de uma — Menção Honrosa. Eu apreciava a pintura e o teatro e, além de participar do coral da Igreja e de um coro de montanha, depois — batizado de “Contrada”, que ensaiava e cantava músicas populares e folclóricas (Cella *apud* Moreira Neto, 2017, p. 255).

As circunstâncias que o levaram a criar esses grupos podem ser percebidas no seguinte trecho de seu relato concedido ao escritor, professor e ex-superoitista Euclides Moreira, para o livro “Guarnecendo Memórias”:

Tive uma formação humanista e religiosa (cursos de Filosofia e Teologia na Itália). Desde meu ingresso na Fundação Universidade do Maranhão (1969), sentia a falta de atividades ou promoção de eventos artístico-culturais. O reitor, pro-tempore, Josué Montello, na primeira semana de dezembro de 1972, conhecedor da existência do Coral no antigo Seminário Antônio, criado por mim quando Vice-reitor daquela instituição, em 1966, e regido pelo maestro Giovanni Pelella, me solicitou a criação do um Coral Universitário. Iniciamos as atividades no mês de março de 1973, após ampla divulgação no meio estudantil (Moreira Neto, 2017, p. 252).

O Coral Universitário foi o primeiro desse grupo a ser criado, mas logo a seguir, em 1975, Mário Cella cria os demais. Sob nossa ótica enquanto pesquisador, compreendo que há incorreção no aspecto do surgimento do Cineclube Universitário Uirá narrado no livro *Conversas Com o Cinema Maranhense - do ambulante ao contemporâneo*. Nesta publicação, segundo os autores, “em 1976, um grupo de jovens universitários começava a se juntar para ver e fazer cinema. Foi então que surgiu o cineclube Uirá” (Araújo; Pereira; Brasil, 2020, p. 33).

No entanto, essa afirmativa contrasta com depoimentos do próprio Mário Cella concedido a esta pesquisa, bem como em relação à narrativa de Euclides Moreira Neto em seu livro *Guarnecendo memórias* (2017), de que o surgimento do Cineclube não foi uma iniciativa decorrente de uma demanda “de um grupo de jovens universitários”, tampouco surgiu em 1976, mas sim em 1975, como uma iniciativa pioneira do CEAC, na gestão do Mário Cella. Euclides Moreira Neto, um dos mais expressivos superoitistas relata em entrevista realizada no dia 01 de setembro de 2022, a sua entrada para o Cineclube Uirá sublinhando o seguinte:

Entrei em janeiro de 76 na Universidade [...] aí quando eu entrei, no ato de inscrição do curso tinha uma carta da CEAC convocando universitários para compor os grupos artísticos que estavam sendo formados. E eu optei, marquei um ‘xiszinho’ no cineclube e acho que marquei também Teatro. E me interessei mais por cinema (Moreira Neto, 2022)¹³.

A versão também contrasta com o fato de que ao criar o cineclube em 1975, Mário Cella foi até o LABORARTE me convidar para contribuir com o cineclube, visto que sabia da

¹³ Fala de Euclides Moreira Neto em entrevista concedida ao autor em 01 de dezembro de 2022.

existência no LABORARTE de um Departamento/Laboratório de Cinema e Fotografia que vinha realizando filmes desde 1973.

Assim sendo, esta narrativa também reforça que o processo de criação do Cineclub se deu a partir da interveniência do professor de filosofia da UFMA, Mário Cella, padre até 1970, quando solicitou a sua dispensa do pleno uso da ordem, ao arcebispo que por sua vez, seguindo os trâmites normais, encaminhou o seu pedido ao Vaticano, o qual logo foi aceito. Vale ressaltar que no referido livro os autores falam em “jovens universitários” (Araújo; Pereira; Brasil, 2020, p. 33), porém, o cineclub iniciou-se em 1975, com jovens integrantes ainda não universitários ou integrantes que jamais alcançaram a graduação. Isto se deve, em parte, pelo fato de que o cineclub, bem como os demais grupos de arte criados por Mário Cella, apesar de levar no nome o termo institucionalizado “universitário”, não é direcionado apenas à comunidade discente da UFMA, fazem parte de atividades extensionistas da UFMA, portanto, voltadas também para a comunidade.

Em 1975, como forma de atrair jovens para o Cineclub Universitário Uirá, ainda em processo de criação, Mário Cella idealizou a realização de um curta-metragem produzido pela Coordenação de Extensão e Assuntos Comunitários/CEAC-UFMA, com o propósito de divulgar o cineclub e atrair jovens para este espaço cultural visando, também, a participação do filme no Festival Nacional do Cinema Amador de Aracaju, Sergipe - FENACA.

Para tanto, dirigiu-se ao LABORARTE, me convidando, pois sabia das atividades do Departamento/Laboratório de Fotografia e Cinema, a participar da reunião na CEAC. Para esta reunião, também foi convidado o desenhista do setor, José Pereira Silva Filho (Zezinho), para decidir sobre o tema a ser abordado pelo curta Super - 8. Por sugestão do Zezinho, o filme recebe o título de *Os Pregoeiros de São Luís* (10' - 1975). Direção: Murilo Santos. Argumento: José Pereira Silva Filho. Produção: Cineclub Universitário – CEAC/UFMA. O filme aborda os vendedores ambulantes que nos anos 70 e 80 percorriam as ruas da região central da cidade de São Luís vendendo carvão, verduras, peixe, camarão, caranguejo, além de sorvete artesanal. Em meio à visualidade e sonoridade poética, o filme mostra os trabalhadores em seu ofício de porta em porta das residências.

A realização deste filme viabilizou-se com a participação do LABORARTE na disponibilização do equipamento de filmagem e edição; do Departamento/Laboratório de Fotografia e Cinema, bem como dos espaços e equipamentos para a sonorização da trilha no e do Departamento/Laboratório de Som. A trilha original foi composta pelo compositor e cantor Josias Sobrinho, integrante do Departamento/Laboratório de Som do grupo. O filme utiliza trilha sonora original de autoria de Josias Sobrinho, ou seja, composta especialmente para o

documentário, porém utiliza também o som percussivo da manifestação cultural popular, de matriz afro-brasileira, Tambor de Crioula. A trilha sonora mesclando o som real dos tambores e música instrumental servia de base para os pregões dos vendedores e o desenrolar das imagens possuindo dois aspectos dignos de destaque.

Nestas produções em cinema do chamado superoitismo, raramente eram utilizadas músicas compostas especialmente para esses filmes, chamada de “trilha sonora original”, um importante item de premiação em festivais. Os filmes Super - 8 utilizavam largamente o que se chama de “trilha sonora adaptada”, músicas extraídas de discos em vinil, produtos da indústria fonográfica. Não havia restrições quanto a direitos autorais das músicas extraídas de discos devido ao fato de que os filmes Super - 8 se caracterizavam como peças do chamado cinema amador, portanto em oposição ao cinema comercial. Além disso, a sua veiculação acontecia em circuitos alternativos, abertos ou restritos e mesmo em festivais, Jornada Maranhense de Super - 8 local ou em outros nacionais, não havia qualquer restrição aos filmes nesse sentido.

O segundo aspecto é proveniente da experiência que o diretor do filme vivenciava naquele momento no grupo LABORARTE, qual seja, a utilização de um elemento da cultura popular como parte da sonoplastia, já que o filme não tratava da manifestação cultural popular - Tambor de Crioula, em que, naturalmente, o som seria pertinente. Ainda sobre esse aspecto, funcionou nessa produção *audiovisual* a opção inusitada para o então iniciante cinema maranhense em utilizar como parte da trilha a sonoridade produzida pela cultura popular afro-brasileira de forma não incidental, ou seja, não captada no cenário real filmado, como músicas que acontecem na cena.

Tal concepção foi proveniente dos conceitos do LABORARTE, especialmente dos espetáculos teatrais. O som de Tambor de Crioula, no caso do filme *Os Pregoeiros de São Luís*, não veio de discos de vinil, pois nesse tempo, a indústria fonográfica praticamente ainda não alcançava as manifestações da cultura popular maranhense. O som de tambores utilizado no filme foi proveniente de gravações em fita cassete realizadas durante pesquisas do próprio LABORARTE.

A ideia do cineclubes foi exitosa. A premiação de *Os Pregoeiros de São Luís* no festival de Aracaju contribuiu para estimular a produção em Super-8 na capital maranhense. Após a produção desse filme, a UFMA adquiriu equipamentos Super-8 para apoiar universitários ou interessados não pertencentes à comunidade universitária, porém participantes do Cineclubes ampliando-se, desta forma, o número de realizadores e superoitistas.

A sensibilidade de Mário Cella pela atividade de cineclube, bem como pela produção de cinema Super - 8 por parte de jovens pode ser percebida no seguinte trecho de seu depoimento:

Como todo adolescente italiano do pós-guerra gostava bastante de cinema. Eu frequentava a sala de cinema e teatro da Paróquia e do cinema “Grosso Rosso”, construído no logo após a II Guerra Mundial. Ainda adolescente, no verão de 1956, o pároco ao entregar-me uma Super-8, me intimava a registrar a vinda de uma cópia da imagem de Nossa Senhora de Fatima, em nossa cidade. Aos elogios recebidos, fiquei alegre e até vaidoso por algumas tomadas e detalhes de primeiros planos que retratavam a fé e o entusiasmo da população (Cella *apud* Moreira Neto, 2017, p. 255).

No depoimento acima, Mário Cella fala em câmera Super-8 entregue a ele em 1956 pelo pároco de sua cidade. No entanto, o sistema Super-8 só foi desenvolvido pela Kodak na década seguinte, 1960 e comercializado a partir de 1965, inicialmente nos Estados Unidos. Trata-se de um sistema que resulta do aperfeiçoamento do antigo formato na mesma bitola, ou seja, 8 mm. Por certo seria uma câmera 8 mm com o termo “super” adicionado à marca.

Em 1977, Mário Cella criou a “1ª Jornada maranhense de Super-8”, direcionando a produção local, inicialmente, e até sua terceira edição, apenas para essa bitola. A prática de Mário Cella, naquele período de ditadura militar, após o Ato Institucional de Nº 5 (AI-5), não somente pela sua atuação na Universidade, mas, também, por ter sido dirigente do Jornal do Maranhão, veículo de comunicação da Arquidiocese do Maranhão, rendeu-lhe problemas com os órgãos de repressão, dentre os quais os embates com agentes da Polícia Federal, censores que, frequentemente, iam até o jornal pressionar, de forma ameaçadora, pela proibição da veiculação de notícias consideradas subversivas. Uma delas foi a proibição de veicular qualquer notícia sobre as prisões dos padres Xavier Gilles de Maupeou e Antônio de Magalhães Monteiro, este bastante torturado.

Não é demais lembrar que, em 1974, ele foi detido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) por 17 horas, ficando incomunicável, conforme sublinha assim:

Me conduziram numa dependência aqui no São Francisco (Bairro de São Luís) [...] onde fiquei detido de 10 horas da manhã até à tarde. Ao entardecer me levaram para a polícia estadual, não era Federal, era Estadual, o DOPS estadual. E às 9:00 da noite começaram um interrogatório (Cella, 2022).

A primeira apresentação pública do Coral Universitário, em março de 1973, deu-se durante visita do então Presidente da República general Emílio Garrastazu Médici que governou o país entre 30 de outubro de 1969 e 15 de março de 1974, ao Maranhão, quando

esteve na então Fundação Universidade do Maranhão. Devido às implicações que o professor Mário Cella sofria com os órgãos de repressão da ditadura civil-militar, como o Departamento de Ordem Política e Social - DOPS e a Assessoria de Segurança e Informação - ASI, instalada em órgãos públicos como a UFMA, ele foi proibido de estar presente à cerimônia apesar de ser o criador do coral e de ter ensaiado o concerto, como um de seus integrantes.

O exemplo de Mário Cella traduz as circunstâncias em que protagonistas do Catolicismo de Libertação estavam inseridos nas práticas de repressão e violações das liberdades democráticas no período da ditadura civil-militar.

2.3 Padre Jocy Rodrigues

Ao chegar no Maranhão, o então padre Mário Cella se identificou com o padre maranhense Jocy Rodrigues (Tutóia, 25 de junho de 1917 - São Luís, 6 de maio de 2007)¹⁴. Padre Jocy (Jocy Neves Rodrigues 25/06/1917 - 7/05/2007) foi um sacerdote católico, escritor, professor universitário, músico e pesquisador da cultura popular. Em depoimento que nos foi concedido por Mário Cella, este relatou o seguinte: *“encontrei logo alguém com uma mentalidade nova. Padre Jocy era muito avançado. Era um progressista, dizíamos naquela época e dizíamos hoje, porque já vivia a esperança do Concílio Vaticano II”* (Cella, 2022).

Em 1975, na estruturação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), Mário Cella convidou o padre Jocy Rodrigues para compor a sua equipe. A presença desse padre, também progressista, foi uma estratégia no sentido de que os jovens integrantes dos grupos artísticos iniciantes nas artes, naquele momento, pudessem ampliar seus olhares sobre a cultura popular e questões sociais.

O filme Super-8, “Coco Amargo”, de João Mendes e Francisco dos Santos, realizado em 1980, contou com a participação do padre Jocy Rodrigues que, apesar do seu nome não aparecer no letreiro do filme, a sua participação pode ser comprovada a partir do documento que registra a ficha técnica de forma detalhada, o qual nos foi fornecido em 25 de agosto de 2022 pelo montador do referido filme, o jornalista e ex-supeoitista João Ubaldo.

O curta aborda a situação de violência e exploração vivida por mulheres camponesas, as “quebradeiras de coco”, na atividade agroextrativista do coco babaçu. O cercamento das matas de babaçu, a proibição da coleta do coco, bem como a obrigatoriedade da venda das

¹⁴ Foi também pesquisador da cultura popular maranhense e compositor. “Convidado para ingressar na Academia Maranhense de Letras, recusou. Destacou-se por seu espírito de vanguarda ao unir as culturas clássica e popular na adaptação dos quatro evangelhos aos ritmos de xote, baião e polca, além de ritmos genuinamente maranhenses” (Krudu, 2015, online).

amêndoas no comércio dos fazendeiros a um preço estipulado por eles, está na base dessa violência. O termo quebradeira é hoje autodefinidor da identidade dessas agentes sociais. Na narrativa do filme, tais situações são mostradas por imagens sem “som direto”, acompanhadas somente por uma trilha musical.

No entanto, ao final entra uma narração de um texto escrito pelo padre Jocy, do qual extraímos os seguintes trechos: “O arame farpado passou a agredir o homem ao invés de defendê-lo. [...] Quem armou essa situação de miséria e de fome há de ouvir um dia a canção dos marginalizados [...]”. De forma poética, o texto remete às questões tratadas pelo Cristianismo da Libertação, ao referir-se aos opressores causadores da miséria e da fome e ao preconizar a vitória dos oprimidos, dos marginalizados, por meio da luta, simbolicamente expressa em forma de canção. O texto narrado no filme nos remete a Michael Löwy quando diz que na década de 1960 inicia-se um movimento de cristãos “comprometidos com a causa da emancipação dos oprimidos, dos pobres, dos trabalhadores.” (vídeo).

A ex-integrante do grupo, Joila Moraes, em entrevista a nós concedida, fala da relação do padre Jocy com o grupo folclórico: “*Padre Jocy era convidado para dirigir e apoiar o Grupo Folclórico, ele era pesquisador*” (Moraes, 2022)¹⁵. O Sacerdote decidiu iniciar o grupo com a *Dança Do Caroço*, manifestação nativa do município de Tutóia. Em seguida, o grupo se dedicou ao Tambor de crioula, manifestação de matriz africana, em louvor a São Benedito, reconhecida, desde 2007, como Patrimônio Imaterial da Cultura Brasileira pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A partir de então, o grupo passou a se chamar Grupo Folclórico Punga. Este último termo diz respeito a um momento na coreografia da dança do Tambor de Crioula. O Grupo Folclórico Punga viajou pelo Maranhão e, também, para alguns estados do Nordeste.

O primeiro filme maranhense sobre terreiros, curta-metragem Super-8, foi realizado em 1977 por José Pereira Silva, argumentista de “Os Pregoeiros de São Luís”. O documentário em questão tem como foco “Maria Piauí”, uma importante Mãe de santo da cidade de Codó, no Maranhão, já falecida. O filme, de título homônimo, “Maria Piauí” se perdeu. A antropóloga e Professora Emérita da Universidade Estadual do Maranhão, Mundicarmo Ferretti, em seu livro *Encantaria de “Barba Soeira”: Codó, capital da magia negra?* Cita o referido filme como uma das produções com apoio do Centro Rural Universitário de Treinamento e Ação Comunitária (CRUTAC):

¹⁵ Fala de Joila Moraes em entrevista concedida ao autor em 13 de dezembro de 2022.

O CRUTAC produziu também, naquela época, um filme (documentário) onde a falecida mãe de santo Maria Piauí, considerada a introdutora da Mina e da Umbanda em Codó, dava um depoimento sobre a religião afro-brasileira. Infelizmente esse filme foi danificado pela chuva e depois jogado fora, junto com outros documentos do CRUTAC (Ferretti, 2001, p. 19).

A participação de Mário Cella nos grupos de artes por ele criados deu-se também em forma de orientações e sugestões sobre temáticas a serem abordadas. Assim ocorreu com a realização do filme “Maria Piauí”. Em uma das apresentações do Grupo Folclórico Punga, ocorrida no CRUTAC, da cidade de Codó, Mário Cella acompanhou o grupo e lá tomou conhecimento do pai de santo Bitá do Barão. Pela importância e fama desse pai de santo, Mário Cella logo pensou em um documentário em Super-8.

A formação humanista de Cella e a sua percepção sobre a cultura popular maranhense, juntamente com o Padre Jocy Rodrigues, propôs ao maestro do Coral Universitário que incluísse no repertório as toadas de bumba meu boi, executadas com arranjos para coral. A proposta foi exitosa, mas, de início, recebeu críticas de algumas pessoas ligadas à cultura local elitista de que não seria adequado, pois “coral é coisa séria”, segundo as suas próprias palavras.

A abordagem sobre a cultura popular nas artes, sendo algo com propósitos educativos de formação de plateia, de valorização dos fazedores e fazedoras dessa cultura, negando uma abordagem meramente pitoresca, constituem elementos que nos leva a tomar para o nosso estudo tais produções como arte engajada.

O exemplo da experiência do Coral Universitário nos coloca um cenário que, ainda naquele momento da década de 70, abordagens artísticas envolvendo a cultura popular, especialmente religiões afro-maranhenses, representava romper barreiras. Nesse contexto é que se produziu o filme “Maria Piauí”, inicialmente pensado para Bitá do Barão. Como dissemos anteriormente, a película original se perdeu, sem que tenha sido gerada uma cópia, algo raro em se tratando de filmes Super-8. No entanto, conseguimos recuperar a história de seu processo de produção e descrição do conteúdo, em entrevista com o realizador José Pereira Silva:

Isso foi ideia de Mário Cella, aliás, não era Maria Piauí. Nós fomos para filmar o Bitá do Barão que era o famoso de lá, inclusive já até morreu. E quando nós chegamos lá (Codó), tinha havido no festejo dele, tinha havido uma morte lá, no terreiro dele, uma morte lá dentro. Então, cancelaram a festa, não teve a festa do Bitá do Barão nesse período por causa dessa morte [...] e o Mário Cella, conversando, ele conversava com todo mundo, descobriu que Maria Piauí ainda estava viva. Aí então, vamos filmar Maria Piauí. O Mário se apresentou como diretor do Departamento de Assuntos Culturais da UFMA. Queria fazer um registro, aquela coisa bacana que ele sabe fazer. E ela permitiu e a gente filmou. Tem uma entrevista com ela, pequena,

inclusive. Poucas coisas, porque ela era uma mulher simples. E eu filmei, lá no salão dela, onde eles fazem as danças, salão de culto. Tem umas imagens de Codó, da estação, alguma coisa assim (Silva, 2023)¹⁶.

O padre Jocy Rodrigues se insere no elenco de padres do setor progressista da Igreja Católica. Integrou a primeira diretoria da Sociedade Maranhense de Direitos Humanos, fundada em 12 de fevereiro de 1979, em um período de intensas mobilizações políticas a favor da redemocratização do Brasil. A entidade foi consequência de movimentos sociais e políticos como o Oposição Pra Valer, reunindo ativistas de esquerda na luta contra o poder oligárquico no Maranhão e contra a ditadura civil-militar no Brasil.

Em setembro de 1979, quando acontece a Greve da Meia Passagem e que os estudantes são fortemente agredidos pela polícia nas ruas de São Luís, o padre Jocy Rodrigues, é um dos sacerdotes que assinam um comunicado/manifesto emitido pela Arquidiocese de São Luís, em apoio aos estudantes.

2.4 Padre Marco Passerini

O padre italiano Marco Passerini, sacerdote da congregação dos Missionários Combonianos, veio da Itália para o Maranhão em 1973. Ele é um dos que contribuiu para a emergência da arte engajada no Maranhão com as suas contribuições para o cinema. Como bem sublinha Mattos, ele foi um “incentivador da produção audiovisual maranhense” (Mattos, 2008, p. 55).

Figura 11- Fotogramas do filme Super – 8 “Fala Brasil”, de Euclides Moreira Neto



Fonte: Arquivo do autor.

Legenda: realizado em 1979, enfocando ocupações e despejos em bairros de São Luís. Marcos Passerini aparece na imagem do meio, celebrando missa campal. A imagem da direita é o letreiro final em homenagem a Passerini.

O referido padre nasceu na Itália, em 16 de maio de 1941. Nos 14 anos de sua presença no Maranhão (1973 a 1987) dedicou-se às lutas pela moradia em São Luís; ao trabalho em defesa da vida de crianças e adolescentes em situação de risco; ao apoio a movimentos sociais trabalhando a comunicação por meio de jornal, rádio e cinema engajado. Em decorrência de pressões dentro da própria estrutura da Igreja Católica e externas, em

¹⁶ Fala de José Pereira Silva em entrevista concedida ao autor em 01 de agosto de 2023.

1987, foi remanejado para Fortaleza-Ceará. Atualmente é Coordenador da Pastoral Carcerária do Regional Nordeste I - Ceará.

Assim que chegou ao Maranhão, Padre Marcos Passerini foi para a região de Balsas, no sul do estado, juntar-se ao grupo de combonianos que, no início dos anos 70, compunham a Prelazia de Balsas. Após um ano de trabalho, ele solicitou a sua transferência para São Luís tornando-se, então, o primeiro padre comboniano, no Brasil, a trabalhar em uma capital. Em São Luís, Marcos desenvolveu o trabalho pastoral como pároco da igreja de São João Batista, templo católico localizado no cruzamento entre a Rua de São João e a Rua da Paz, no centro da cidade, a qual, pela sua localização reunia fiéis, principalmente, de classe médio-alta.

Ao lidar com a diversidade socioeconômica e as diferentes posições políticas e ideológicas dos fiéis em relação ao poder local, Marcos conseguiu aglutinar jovens e desenvolver um trabalho político, inicialmente, voltado para o movimento de crianças e adolescentes em situação de rua criando, nas dependências do salão paroquial situado ao fundo da igreja, uma escolinha voltada às crianças e adolescentes que passou a ser chamada Escolinha de São João.

O trabalho seduziu vários jovens da paróquia dentre eles estudantes universitários que já experimentavam um retorno ao movimento político estudantil, cerceado pela ditadura civil-militar, porém, na segunda metade da década de 1970, o país passava por um processo de enfraquecimento da ditadura civil-militar e a implantação da abertura política, processo que se iniciou em 1974, nos governos dos generais Geisel e Figueiredo. Assim, voltam a acontecer eleições para o diretório estudantil na Universidade Federal do Maranhão, instituição da qual faziam parte os estudantes ligados ao movimento da escolinha São João que também usaram uma parte do espaço físico cedido por padre Marcos Passerini para reuniões do diretório. Conforme destaca Borges:

Desde 1977, retomada no movimento estudantil já era preocupação dos Estudantes universitários maranhenses. Uma limitação era que, naquele período, o Ministério da Educação, através das Universidades, ainda tutelava as entidades estudantis (Diretório Central e Diretórios Setoriais), mantendo-as, atreladas à sua estrutura, despolitizando-as e impedindo que se constituíssem em autênticos espaços de representação dos interesses do segmento estudantil (Borges, 2008, p. 51).

No âmbito das atividades pastorais, Marco Passarini criou o Jornal 25 de Março, tendo sua linha editorial pautada na Teologia da Libertação, abordando temas como crianças e adolescentes em situação de rua, direitos humanos, dentre outros. Este periódico foi assim intitulado, por ter sido fundado no dia 25 de março de 1978. Devido ao seu perfil político e

ideológico ser de cunho progressista, a publicação era vigiada pelos órgãos de repressão e, por isso, o Padre Marcos Passerini chegou a ser questionado por integrantes da Polícia Federal uma vez que, em 25 de março, era comemorada a fundação do Partido Comunista Brasileiro – PCB. Ao ser questionado por agentes da repressão, ele argumentou que o nome do jornal em nada estava relacionado ao comunismo; mas, ao dia, para a igreja católica, no qual era comemorada a anunciação de Nossa Senhora e, além disso, o 25 de março era o dia de aniversário da sua mãe (Passerini, 2022)¹⁷.

Em outubro de 2005, o deputado Rubem Brito do PC do B, propôs à Assembleia Legislativa do Estado do Maranhão – ALEMA, conceder o título de cidadão maranhense para o padre italiano Marcos Passerini, fato que se realizou no dia 14 de dezembro de 2006. O texto do seu pedido destaca o engajamento do sacerdote em defesa das causas populares, especialmente, dos menos favorecidos:

O deputado justifica seu pedido dizendo que a vida do padre, que é italiano e chegou ao Maranhão no ano de 1973, sempre foi de intensa dedicação às atividades na área da educação, cultura e solidariedade em favor dos maranhenses menos favorecidos. No campo social, Marcos Passerini teve destacada atuação nas lutas em favor das ocupações urbanas. Ele citou também a luta pela moradia nos bairros do São Bernardo, São Cristóvão, Sá Viana e Anjo da Guarda. Rubem Brito diz ainda que o padre dedicou o melhor da sua juventude em favor daqueles que necessitavam ou necessitam de solidariedade humana, sem medir esforços para isso. Rubem Brito propõe título de cidadão para o padre Marcos Passarini (Maranhão, 2005).

Em 1983, Padre Marcos Passerini, em momento influência do poder local sobre a igreja, foi expulso da diocese de São Luís devido ao seu trabalho no âmbito do Catolicismo de Libertação. Já em 1983, é transferido de São Luís. Em recente conversa de forma remota, Padre Marcos falou sobre a sua transferência em 1983.

Mesmo morando em São Luís duas ou três vezes ao ano visitava algumas paróquias da diocese de Cândido Mendes (mais tarde Zé Doca), colaborando na formação da juventude e animadores das CEBs. Quando fui expulso da arquidiocese de São Luís recebi convite de Dom Guido Casullo, de Dom Frago de Crateús - Ceará e outro bispo de Petrolina. Prevaleceu Cândido Mendes porque o bispo sonhava há muito tempo um jornal diocesano. Foi aí que, morando em St. Luzia do Paruá, começou no (jornal) mensal Tempos Novos, mais tarde assumido pela CPT (Passerini, 2024)¹⁸.

¹⁷ Fala da conversa com Padre Marcos Passerini com o autor em 21 de janeiro de 2022.

¹⁸ Fala da conversa remota com Padre Marcos Passerini com o autor em 26 de julho de 2024.

Figura 12- Notícia sobre a expulsão do padre Marcos Passerini da Arquidiocese de São Luís pelo Arcebispo Dom Motta



Fonte: O Imparcial – 10/09/1981.

O episódio da expulsão do Padre Marcos Passerini mobilizou setores progressistas da Igreja, Comissão Justiça e Paz, Pastoral da Juventude, entidades do movimento social, bem como os partidos políticos Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), Partido dos Trabalhadores (PT) e Partido Democrático Trabalhista (PDT). A Pastoral da Juventude chegou a propor uma vigília em frente à Arquidiocese. As entidades e partidos solidários ao padre encaminharam ao bispo uma carta na tentativa de que o bispo recuasse da sua decisão. Dom Motta, por sua vez, apenas declarava que o remanejamento de um padre congregado é um ato de rotina.

A carta falava da trajetória do sacerdote em São Luís, sobre o trabalho com crianças e adolescentes marginalizados, a sua importância na formação de jovens do movimento estudantil, a sua atuação nos diversos bairros de São Luís, tais como Sá Viana, Vera Cruz, Vila Padre Xavier, João de Deus e outros. A carta destaca também o seu trabalho cultural na Rádio Educadora, emissora da igreja católica, a criação do jornal “25 de Março” e a sua participação no movimento do cinema Super-8. Em 1987, Padre Marco Passerini se transferiu para Fortaleza onde atua na Pastoral Carcerária.

2.5 Dom Xavier Gilles de Maupeou d’Ableiges

Dom Xavier, Bispo emérito da Diocese de Viana, MA, nasceu em Samur, França, em 16 de março de 1935. Foi ordenado sacerdote no dia 30 de junho de 1962 e nesse mesmo ano ele chega ao Maranhão. A sua vinda deu-se quando o bispo auxiliar da Arquidiocese de São Luís do Maranhão, Dom Antônio Batista Frago, em passagem pela França, recorreu ao

episcopado de lá e “solicitou um padre para iniciar o trabalho da Ação Católica em São Luís, capital do estado do Maranhão”. Dom José de Medeiros Delgado era o arcebispo de São Luís do Maranhão. “Na época, estava recente a publicação da Encíclica Fidei Donum do Papa Pio XII, em 1957, cujo teor era incentivar o trabalho das missões, sobretudo, na América Latina” (Arquidiocese de São Luís, 2023, online).

A chegada do então Padre Xavier ao Maranhão, assim como alguns outros religiosos adeptos do Cristianismo da Libertação se deu quando se instaurou no Brasil o golpe civil-militar. Nesse contexto, o então Padre Xavier iniciou os seus trabalhos com movimento chamado Juventude Operária Católica – JOC e de 1962 a 1968 Dom Xavier permaneceu em São Luís. Em entrevista concedida a este pesquisador em 2012, á guisa de meu trabalho voluntário como documentarista, no caso, de assuntos relacionados a perseguições da ditadura a religiosos, Dom Xavier relatou:

Eu fiquei em São Luís primeiro como Vigário Paroquial no (bairro) Monte Castelo com Cônego Ribamar Carvalho que foi meu pároco e junto com o Padre Manoel de Jesus, trabalhando junto aos jovens trabalhadores via o movimento chamado JOC - Juventude Operária Católica (Maupou d’Ableiges, 2012)¹⁹.

A respeito da chegada dos padres franceses, no histórico da Paróquia e Santuário Nossa Senhora de Fátima, descrito em seu Facebook, consta que:

Em 26 de janeiro de 1964, três padres franceses foram apresentados à paróquia pelo Bispo Auxiliar de São Luís, Dom Antônio Frago. Eram eles Pe. Xavier de Meupou, Pe. Miguel Candas e Pe. Rogério Debois, que desenvolveram ações junto à Ação Operária Católica (ACO), Juventude Estudantil Católica (JEC) e na criação do “Ninho”, trabalho voltado às prostitutas (Paróquia Nossa Senhora de Fátima, s.d)²⁰.

Na entrevista a mim concedida por Dom Xavier, em 2012, ele ressalta que “de fato, a Pastoral Operária quer dizer a pastoral dos trabalhadores. No fundo, não é bem operário, no sentido (estrito), mas é a pastoral dos trabalhadores das periferias”. No trecho da mesma entrevista a seguir, percebe-se a estratégia de ação política na distribuição do trabalho dos sacerdotes nas diferentes frentes:

Nessa época, Dom José da Motta e Albuquerque (arcebispo de São Luís) confirmou que eu seria pároco do Bairro de Fátima e o Padre Miguel vigário paroquial, mas na prática era uma equipe só, na qual pouco tempo depois nós acolhemos o padre

¹⁹ Fala de Padre Xavier Gilles de Maupou d’Ableiges em entrevista concedida ao autor em 2012. As citações que tiverem Maupou d’Ableiges (2012) são relativas a essa entrevista.

²⁰ Informação retirada do facebook da Paróquia Nossa Senhora de Fátima.

Rogério que veio se juntar a nós dois e fizemos uma equipe de três padres. Sendo que, uma parte (se dedicava à) paróquia no Bairro de Fátima, uma parte no mundo operário adulto com o padre Miguel, uma parte com jovens trabalhadores comigo e o padre Rogério começou um trabalho junto ao mundo estudantil (Maupeou d'Ableiges, 2012).

Desta forma, “fiquei quatro anos, descobrindo o mundo das periferias de São Luís durante esses quatro anos, e, sobretudo nas periferias de São Luís que era uma cidade pequena naquela época, relativamente pequena” (Brasil, 2016, p. 303).

Em 1968, Padre Xavier é nomeado pároco do município de Urbano Santos, na região do Baixo Parnaíba, atuando também em São Benedito do Rio Preto. Nesta região do Maranhão, próxima aos Lençóis Maranhenses, Padre Xavier desenvolve um trabalho de comunidades eclesiais de base, dando continuidade a sua linha de trabalho de Ação Católica refletindo com as comunidades a sua realidade:

Em 1969 mais ou menos, houve uma expulsão de terras. No Maranhão O problema da terra é gravíssimo: A terra foi roubada dos legítimos proprietários, que são os posseiros, que eram os posseiros os ribeirinhos; dois homens da uma comunidade um dia foram chamados para prestar depoimentos na delegacia e naquela época e a delegacia era ficar em um lugar que eles chamavam de cadeia e ser torturado até ir embora e sair do município quando eles receberam o bilhete do Delegado eles leram bilhete como se fosse um texto da Bíblia leram refletiram dialogaram e decidiram que iam Responder todos juntos pela primeira vez eu vi o movimento popular, e ser torturado não e as autoridades dos Municípios naquela época não gostaram dizendo: a comunidade é comunismo foi assim que começou uma perseguição violenta nas comunidades dessa região do Maranhão (Brasil, 2016, p. 304).

O trabalho com os camponeses desenvolvidos no povoado Taboca em Barreirinhas pelo então padre Xavier, juntamente com o outro francês, Padre Roberto, e pelo Padre canadense Gerard Cambron está registrado no média-metragem *Roças* (Figura 13), do diretor paulista Rogério Corrêa, realizado em 1974. O filme aborda o trabalho de camponeses nas roças comunitárias em forma de mutirão, a organização desses trabalhadores. O documentário chegou a ser premiado como melhor filme 16 mm na IV Jornada Brasileira de Curta-metragem de Salvador - Bahia (1975), mas em 1976 foi censurado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal, do Ministério da Justiça, ficando apreendido por 9 anos.

Figura 13- Print do filme Roças no Youtube, mostrando o letreiro citando o nome dos padres



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XjBI4yNPAYw>.

O envolvimento do Padre Xavier e do Padre José Antonio com os camponeses da região do Baixo Parnaíba tem como consequência a prisão dos dois em 1975, porém, os tratamentos sofridos na prisão foram diferenciados. O Padre José Antônio foi barbaramente torturado e mantido preso por mais tempo. Já o Padre Xavier, supostamente por ser estrangeiro e ter sido militar na França, não passou pelas intensas torturas tal como sofreu o padre José Antônio. No entanto, Padre Xavier entrou em greve de fome até a sua soltura. No livro *Cantar o Canto*, Irmã Barbara English relata o episódio da prisão dos dois padres:

No mês de agosto de 1970, nos municípios de Urbano Santos e de São Benedito do Rio Preto, A polícia prendeu dois padres: José Antônio Monteiro, que desde o tempo de seminarista acompanhara o trabalho em Rosário e Xavier Gilles de Maupeou d' Ableinges - Um missionário francês que participaram do CENFI junto com as INDs de Rosário. [...] Dom Motta apoiou os padres e apelou à justiça. Antes do julgamento, porém, a polícia torturou Zé Antônio. Xavier, em solidariedade ao amigo, jejuou em protesto. Houve dois julgamentos, um em São Luís e outro em Fortaleza, todos os dois ganham pela defesa brilhante do advogado dos Padres (English, 1986, p. 56).

Sobre o fato de ter sido militar, Dom Xavier Gilles de Maupeou d'Ableiges relata na entrevista a mim concedida, de quando houve o seu julgamento e do Padre José Antônio, em São Luís, por um tribunal militar:

Era um major, se não me engano, que era o presidente do nosso tribunal, major ou tenente coronel, acho que era major. Na hora do almoço, ele foi muito correto, [...] então, fomos com os juízes almoçar no quartel. Eu fiquei numa mesa com o Major e o José Antônio, com os outros juízes. A única condição é falarmos de tudo, menos da questão que interessava ao processo. Falei do Luvre, contei que tinha sido militar, tinha participada da famosa Guerra da Argélia, na guerra da independência da Argélia. Eu falei, expliquei para ele e ele riu. Ele disse; o senhor é padre e já fez a grurra e eu que sou oficial de carreira ainda não fiz a guerra, aguerria mesmo (Maupeou D'Ableiges, 2012).

O padre José Antônio de Magalhães Monteiro faleceu em 19 de junho de 2014, em Maceió. No site História de Alagoas, editado pelo jornalista e produtor cultural Edberto Ticianeli, sob o título “Zé Antônio, o padre que enfrentou a Ditadura Militar, é publicada uma entrevista com o padre José Antônio, feita pelo editor do site em 9 de novembro de 2011. Em 1974, o padre José Antônio rompeu com a igreja. Em entrevista salientou:

Depois da prisão eu não tive coragem de ficar no Maranhão. Tinha alguns amigos na Polícia Federal que me disseram que eles me pegariam ainda. O resultado é que eu fui exilado para o Canadá, onde fiquei de 1970 até 1974, e fiz o curso de Sociologia. Em 1974, morrendo de saudades, voltei para o Maranhão, mas não pude ficar lá. Fui para Recife ainda em 1974 e lá eu rompi com a igreja. Foi uma decisão difícil, mas era uma questão pessoal: a igreja não me atraía mais (Ticianeli, 2015, online).

O padre José Antônio expõe na entrevista a sua relação com a Ação Popular (AP), organização de esquerda criada em 1962, por militantes estudantis da Juventude Universitária Católica (JUC), da qual pertenceu o líder camponês Manoel da Conceição:

Eu tinha amigos na AP. Minha articulação era com o pessoal de AP que tinha ligação com a guerrilha do Araguaia. Na época eu não tinha conhecimento disso, mas depois eu soube que eles me consideravam uma referência, que justificava a ação guerrilheira deles. Tanto que, em 1968, Manoel da Conceição, quando foi baleado e internado em um hospital de lá, me pediu para que escrevesse uma carta respondendo ao governador José Sarney, que havia oferecido uma perna mecânica para ele. Na carta ele não aceitava a doação e dizia que a perna dele eram os companheiros que ficaram no Pindaré (município do Maranhão). A redação da carta foi minha e chegou até ele escondida. Ele reescreveu com o próprio punho e enviou para as comunidades (Ticianeli, 2015, online).

Um fato a ser destacado no site da entrevista do padre Zé Antônio é o trecho em que o editor Ediberto Ticianeli se refere ao torturador do:

Em junho de 1999, quando o presidente Fernando Henrique Cardoso indicou o delegado da Polícia Federal João Batista Campelo para diretor-geral da instituição, Zé Antônio alertou ao então ministro da Justiça Renan Calheiros que esse policial foi um dos que o torturou durante sua prisão no Maranhão em 1970. A denúncia forçou o governo a demitir o delegado 72 horas após a sua nomeação (Ticianeli, 2015, online).

O destaque que fazemos sobre os padres Xavier e Zé Antônio neste capítulo deve-se ao fato de ter sido pároco de Urbano Santos e São Benedito do Rio Preto, em 1978, estar envolvido com a organização de camponeses no momento em que o grupo de atividades cênicas engajadas Teatro Popular do Maranhão e ter levado a Urbano Santos, em 1979 a peça de teatro Pedro Ninguém, escrita e dirigida pelo ator e teatrólogo Wilson Martins.

A peça foi apresentada durante um encontro de camponeses da região com intuito de provocar discussões sobre a situação camponesa. Além da peça, o grupo desenvolveu uma dramatização a partir do que foi observado pelos atores e atrizes durante o encontro, a partir dos depoimentos dos trabalhadores e trabalhadoras, ficando cada ator com o compromisso de interpretar na dramatização as personagens reais. Note-se que tais conflitos de terra trabalhados pelos sacerdotes, têm origens anteriores à promulgação da chamada Lei Sarney de Terras de 1969. Esta, no entanto, provocou um aprofundamento nas questões agrárias em todo o Maranhão.

Outro aspecto que justifica a inserção de Padre Xavier no elenco dos religiosos que mantiveram relação direta ou indiretamente com Produções artísticas engajadas diz respeito a um período em que ele foi coordenador da Comissão Pastoral da Terra - CPT, no início dos anos 80, sucedendo o Padre Vitor a Asselim que, em 1978, criou uma equipe de pesquisa e educação popular para trabalhar em áreas de conflitos agrários no interior maranhense, equipe esta que utilizou produções *audiovisuais* em suas ações de educação popular sindical.

Cabe destacar também que Xavier, assim como padre Marcos Passerini, apoiaram lutas de famílias de regiões urbanas no entorno de São Luís que sofriam despejos em consequência do processo de especulação imobiliária fortemente em curso naquele período. Neste contexto, ocorreu em 1981, o dramático despejo de família na Vila Padre Xavier, situada nas proximidades do Bairro Angelim, em São Luís do Maranhão. Em despejos como este muitas vezes estavam presentes artistas do cinema Super-8 e da fotografia, buscando fazer da sua arte peças de denúncia.

A construção deste capítulo resulta do esforço em apresentar o cenário político em que estiveram inseridos os religiosos citados, especialmente aqueles que mantiveram relação com artistas engajados que, assim como padres e freiras se inseriam em práticas estéticas cujas mensagens engajadas estiveram inscridas no Cristianismo de Libertação.

2.6 Teatro Popular do Maranhão (TPM), Cristianismo da Libertação e conflitos agrários

O início do intervalo de tempo que elegemos para analisarmos a arte engajada se dá a partir do ano de 1968 e se estende até o ano de 1982, pouco antes da redemocratização do país. Portanto, esse período transcorre sob o regime de ditadura civil-militar do Brasil. O ano foi determinado pela ocorrência da criação, em São Luís, de um grupo de teatro - o Teatro

Popular do Maranhão (TPM) por um grupo de artistas não profissionais com a inserção de operários.

Vale salientar que este grupo foi criado, em 1968, por incentivo de padres progressistas. O registro de seu estatuto foi feito por Renato Martins, o regente do Coral da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, dirigido pelo operário gráfico Wilson Martins, teatrólogo e ator o qual, também, foi integrante do Teatro de Férias do Maranhão (1968 - 1970) e um dos fundadores do LABORARTE, em 1972, sendo o coordenador do Departamento/Laboratório de Imprensa do grupo até o ano de 1974, quando deixou o grupo.

As primeiras reuniões do grupo de teatro da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios aconteceram a partir de 1965, quando foram feitas curtas encenações para apresentação no âmbito das atividades do clube de jovens da igreja.

Segundo Wilson Martins, em entrevista concedida no dia 14 de março de 2022, Renato Martins foi a Recife, provavelmente para encontro de corais. Durante sua estada manteve contato com o grupo Teatro Popular do Nordeste – TPN, recolhendo cópia do seu estatuto com o propósito de reorganizar o grupo de teatro da Igreja dos Remédios, à luz do TPN de Recife passando a ser Teatro Popular do Maranhão - TPM. O estatuto do grupo, bem como os textos das peças apresentadas, não existe mais. No entanto, para termos uma noção do conceito de teatro adotado pelo TPM, recorreremos às concepções do Teatro Popular do Nordeste, o qual conforme Vasconcelos era:

Uma das principais características do TPN era a escolha por uma dramaturgia que espelhasse a cultura local. Nesse caso, a vantagem era que Ariano Suassuna (dramaturgo e romancista, membro da Academia Brasileira de Letras) fez parte do grupo durante muito tempo, e alguns de seus textos foram encenados pelo TPN. Porém, o grupo não excluía a possibilidade de montar textos clássicos, contanto que houvesse semelhanças com os temas locais (Vasconcelos, 2014, p. 5).

O TPN, de Recife, era comandado por Emílio Borba Filho e Lêda Alves, “Emílio foi um grande exemplo de motivação pra mim. Frequentemente eu via os espetáculos do grupo.” (Entrevista. 20/07/2024).

Em 1968, o texto “Pedro Ninguém”, de Wilson Martins teve a encenação prevista para São Luís, mas, inviabilizada devido a inúmeros cortes sofridos no texto pela censura. Esse fato denota o engajamento político do grupo. Entretanto, apesar da censura, o grupo não desistiu de encenar a peça.

Apesar de ser um grupo da cidade de São Luís, a sua primeira montagem abordava a realidade camponesa. Tal enfoque se explica pela situação em que se colocava há esse tempo

a cidade de São Luís como receptora de milhares de camponeses em decorrência de vários motivos, mas, principalmente, devidos aos conflitos de terra. Nesse processo de êxodo rural eles ocupavam, desordenadamente, as áreas não ocupadas e não urbanizadas da cidade. Elas, quase sempre eram áreas alagadas; por isso, as moradias se constituíam, basicamente, de palafitas. Os jovens integrantes do grupo TPM, todos ligados a Igreja Católica, em suas ações pastorais, visitavam essas áreas.

Por ocasião de um evento de ação social no município de Coroatá, a 178 km da capital, o grupo foi convidado pelos padres da diocese a encenarem o texto que foi apresentado na íntegra. O grupo apresentou o espetáculo fora da capital, entendendo que assim não estaria ao alcance dos olhares da repressão. Mais uma vez, a convite de padres progressistas, o espetáculo foi encenado no município de São Benedito do Rio Preto, a 124 km de São Luís, durante um encontro de camponeses promovido pela igreja local.

O pároco desse município era o então padre francês Xavier Gilles de Maupeou d'Ableiges, sacerdote católico, nascido em 16 de março de 1935 em Saumur, França. Dom Xavier foi Assistente Eclesiástico da Juventude Operária Católica (JOC) do Maranhão, Coordenador Estadual da Comissão Pastoral da Terra e das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) do Maranhão (1980-1982), e é bispo emérito de Viana do Maranhão. Em diferentes municípios do Maranhão dedicou-se ao trabalho com as CEBs.

Segundo Martins (2022), *“após a encenação do espetáculo, eu e o diretor do grupo fomos intimados a prestar depoimento sobre o evento, com a alegação de ter que elaborar relatório sobre tudo que aconteceu no município e apresentar aos órgãos competentes na capital”*.

A situação agrária no campo maranhense, na década de 1960, reproduzia o histórico de conflitos entre os camponeses e os latifundiários de décadas anteriores, quando surgiram as associações de trabalhadores rurais no processo de mobilização camponesa e luta pela reforma agrária. Segundo Almeida, na publicação *Autonomia e Mobilização Política dos Camponeses no Maranhão*, inserida na coleção *Transformações Econômicas e Sociais no Campo Maranhense*, editada pela Comissão Pastoral da Terra - CPT MA, em 1981:

O movimento sindical dos trabalhadores rurais no Estado do Maranhão se desenvolveu fundamentalmente a partir das resoluções aprovadas na II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas realizada em São Paulo no mês de setembro de 1954 (Almeida, 1981, p. 10).

O referido autor (*Ibdi.*, p. 14), acerca das determinações dos conflitos agrários ocorridos na década de 1950, na região do vale do Itapecuru, lembra que “além dos casos de invasão da roça pelo gado muitos outros conflitos mobilizavam os trabalhadores rurais desta região do Maranhão na primeira metade dos anos 50.” Aliado a esse tipo de investida dos grandes proprietários sobre as famílias camponesas, havia a forma de apropriação das terras de maneira fraudulenta, pois, “eram frequentes as práticas de adulteração de documentos em cartórios de Codó, Timon, Rosário e Itapecuru, assim como, o roubo de escrituras registradas” (*Ibid.*, p. 14).

Ele ainda assegura que:

A disputa devido às ações de demarcação das terras era igualmente comum, porque as autoridades municipais sempre favoreciam seus correligionários políticos, “donos de fazendas”, que proibiam a comercialização da amêndoa do babaçu fora dos limites de suas propriedades e em outras “barracas” que não as suas (Almeida, 1981, p. 14).

Em 1956, foi fundada em São Luís a Associação dos Trabalhadores Agrícolas do Maranhão (ATAM), com o propósito criar associações por todo o Estado e de coordenar diferentes lutas. Essa entidade antecedeu a criação da Federação de Trabalhadores Rurais na Agricultura do Estado do Maranhão – FETAEMA, criada em 2 de abril de 1972.

A conflitiva situação agrária no campo maranhense se agravou no governo Sarney (1966 - 1970) com a Lei Estadual de Terras nº 2979, de 17 de julho de 1969 porque contribuiu para a implantação de grandes projetos agropecuários no Estado, resultando em expulsão de milhares de posseiros e assassinatos de camponeses, inclusive de lideranças sindicais. A lei propiciou o repasse de terras públicas a particulares. Este novo cenário agrário no Maranhão será abordado mais adiante, no capítulo onde trato da produção de *audiovisuais* nas ações educativas da Comissão Pastoral da Terra, entre os anos de 1978 e 1981.

No mesmo ano que foi criado o grupo Teatro Popular do Maranhão surgiu o Teatro de Férias do Maranhão. Esses dois grupos de artes cênicas, ao inaugurarem o teatro engajado no Maranhão, representaram também as primeiras expressões de arte engajada no estado. O Teatro de Férias do Maranhão, criado por Tácito Borralho que estudava teologia em Recife, surgiu sob os auspícios de padres da Igreja de São Pantaleão, utilizando o Teatro de São Pantaleão, contíguo à igreja consagrada a este santo. Já o Teatro Popular do Maranhão, este foi criado por Teo Sousa, regente do coral da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios. A condição de operário gráfico de Wilson Martins, em 1985 o levou a reunir operários gráficos do Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado – Sioge criou o grupo *Teatro Operário*,

que fez o seu lançamento com a peça *Vela ao Crucificado*, do conto de Ubiratan Teixeira, adaptado por Wilson Martins, com músicas de Cesar Teixeira. As encenações eram feitas no próprio espaço de trabalho. O teatrólogo e operário gráfico Wilson Martins ressalta a dimensão engajada estética e política desse grupo que, mesmo em peça alusiva ao Natal, propõe reflexões sobre desigualdades sociais. No conjunto de peças:

constam *Reflexão de Natal*, *Vazio de 7 Palmos*, e *O Homem Tipográfico*, peça que relatou os 77 de história da Imprensa Oficial no Maranhão, registrando também a história de modestos operários ao longo de oito décadas, após um estudo cênico, incluindo o uso do corpo e da voz concomitantemente, acompanhado pelo som ensurdecedor do maquinário que o gráfico absorve durante o trabalho diuturno, transpondo para o palco a marca impressa nas mãos, decorrentes da composição em chumbo quente, da impressão com tintas tóxicas, a encadernação e outros seguimentos (Martins, 14 de março de 2022)²¹.

2.7 O Teatro de Férias do Maranhão - TEFEMA e os conflitos socioambientais

Recortou-se uma determinada produção de arte engajada que se caracteriza como pertencente a um ciclo que coincide com o final dos anos 1960, mais precisamente 1968, ano em que foi instituído o Ato Institucional nº 5, atravessando a década de 1970, quando a partir de 1974 se iniciou, no Brasil, o processo de abertura política até a redemocratização consolidada em janeiro de 1985.

A partir da segunda metade da década de 1970, o Brasil viveu várias lutas democráticas populares, tais como a luta pelas eleições diretas; a luta contra a carestia e pela anistia. Ainda nesse mesmo período, paralelo a esta conjuntura nacional, São Luís passava por profundas transformações urbanas, implicando na relocação compulsória de famílias de diversos bairros da cidade decorrente da concepção de um urbanismo moderno, cujas consequências aprofundaram conflitos sociais em torno do solo urbano, em grande medida e, em longo prazo, provocados pelas ideias do projeto de um “Maranhão Novo” proposto pelo governador José Sarney (1966 - 1970).

Tal projeto que implicou em transformações com consequências violentas nas questões agrárias no campo maranhense, afetou significativamente a cidade de São Luís, pois no governo Sarney se iniciou a implantação de avenidas circundando a cidade de São Luís, o que veio a se concretizar no governo estadual seguinte com a construção do Anel - Viário.

As transformações urbanísticas, em São Luís, foco de nossa abordagem iniciaram no governo Sarney com a criação da Secretaria de Viação e Obras Públicas do Maranhão, sob a

²¹ Informações coletadas do autor em 14 de março de 2022.

gestão do Haroldo Olympio Lisboa Tavares (1933 - 2013), formado em engenharia civil e engenharia nuclear. Entre 1971 e 1975, Haroldo Tavares se tornou prefeito de São Luís, concluindo as obras iniciadas no governo Sarney.

No canal do YouTube “Promem Maranhão” consta um depoimento de 38 minutos de Haroldo Tavares, postada em 25/10/2019. Nele, Haroldo Tavares declara: “O Anel-Viário foi uma ideia minha para preservar o patrimônio histórico”. São Luís foi fundada em 1612, reconhecida como Patrimônio Cultural Mundial pela Unesco, em 1997, pela diversidade de sua cultura e pelo seu excepcional conjunto arquitetônico lusobrasileiro. Entretanto, analisando-se o mapa a seguir (Figura 14) percebe-se a conexão do anel viário à zona portuária na área Itaqui-Bacanga onde se situa, além do Porto do Itaqui, construído no governo Sarney, o porto da Vale.

Figura 14 – Cidade de São Luís, bairro do Anjo da Guarda, Itaqui e região portuária



Fonte: Mapa confeccionado pelo autor.

No artigo, São Luís em Tempos de “Milagre”: Modernização Urbanística, Autoritária e Inacabada sob o Governo José Sarney (1966-1970), o autor Marcelo Lima Costa ressalta que:

Havia o desejo da criação de uma nova cidade, dotada de regiões destinadas à especulação imobiliária, na forma de conjuntos habitacionais para a classe média e alta (na região norte da ilha) além de um amplo bairro operário, uma nova universidade, um lago artificial, de um distrito industrial e de um porto (na região sul da ilha), numa perspectiva de descentralizar o saturado eixo oeste-leste e o velho centro da cidade (Costa, 2023, p. 42).

Não é demais salientar que dois anos após José Sarney tomar posse no governo do Maranhão, inicia-se a criação do 1º Plano de Governo do Maranhão, finalizado em 1970. A elaboração do plano esteve sob a coordenação do economista Bandeira Tribuzi (2 de fevereiro

de 1927 - 8 de setembro de 1977), intelectual ligado ao Partido Comunista Brasileiro – PCB, poeta, jornalista, músico e compositor.

Boa parte da área aterrada, principalmente a mais próxima à barragem do rio Bacanga, hoje, zona industrial e portuária, era ocupada por centenas de famílias. Vale lembrar que, nessa época, o governo do estado empreendia a construção da obra da Barragem do Bacanga (Figura 15). O previsto era que as famílias desapropriadas, no final dos anos 60 e início de 70, ocupariam “uma área próxima ao Porto do Itaqui, o atual bairro do Anjo da Guarda, com muitas promessas, mas em condições precárias, sem casa, sem transporte e longe do trabalho” (Gistelinck, 1988, p. 31).

Figura 15- Representação esquemática do Anel Viário em torno da região do centro da cidade de São Luís e a região de origem das famílias transferidas para o Bairro do Anjo da Guarda no final da década de 1960



Fonte: Mapa confeccionado pelo autor.

No entanto, um acidente antecipou o início dessa nova ocupação do outro lado da cidade. No dia 14 de outubro de 1968, um trágico incêndio ocorrido no Bairro do Goiabal (Figura 16), às margens do Rio Bacanga, destruiu 78 casas de madeira e palha, o tipo de residências de cerca de 100 famílias palafitadas que ficaram desabrigadas.

Encontramos algumas notícias nos jornais da época, na Biblioteca Pública Benedito Leite, porém, uma única reportagem contendo fotos, mas, apenas duas que registram casas destruídas estão no jornal “O Imparcial”, na edição de 17 de outubro de 1978. Infelizmente, um trecho da matéria encontra-se retirada da página original, visivelmente por recorte com tesoura ou estilete, certamente feito por algum usuário inconsequente ou que estivesse interessado no apagamento dessa trágica memória.

Figura 16 - Recortes de jornais sobre o incêndio do Goiabal



Fonte: Jornal O Imparcial, 17/10/1968.
Manchete: Fogo leva Miséria e dor ao Goiabal.

Só após quatorze (14) dias do incêndio é que foram transferidas trinta e cinco (35) famílias vítimas do incêndio e pouco tempo depois, mais cinquenta (50) famílias oriundas do Bairro da Madre Deus, ao lado do Goiabal, passaram a ocupar o bairro do Anjo da Guarda, indenizadas pelo governo para a implantação do Aterro do Bacanga.

A cidade de São Luís é contornada pelos rios Bacanga e Anil os quais, de fato, à altura de seu perímetro urbano, são braços de mar. Sendo assim, a cidade possuía e ainda possui, muitas áreas alagadas sobre as quais a ocupação se deu por meio de moradias palafitadas. Esta realidade das condições de moradia de parte da população de São Luís revelando situações graves de desigualdades sociais foi tomada como provocação para um processo criativo no âmbito das artes cênicas pelo grupo Teatro de Férias do Maranhão – TEFEMA.

O grupo foi fundado em 1968, pelo dramaturgo, ator, diretor de teatro, arte-educador Tácito Freire Borralho²². Em 1969, dá início à leitura de texto e ensaios do espetáculo *Uma Meia Para um Par de Homens*, escrito e dirigido por Borralho, ambientado na tragédia do incêndio do Goiabal. A apresentação da peça ocorreu, em 1979, no Teatro Artur Azevedo.

O espetáculo, ensaiado no teatro São Pantaleão localizado ao lado da igreja consagrada ao ente santo, foi apresentado, em 1970, no Teatro Arthur Azevedo, o mais importante teatro de São Luís. Pode-se considerar que, pela primeira vez, um espetáculo abordando temática popular, ambientado na problemática dos palafitados, foi levado a esse teatro. A peça *Uma Meia para um Par de Homens* (Figura 17), montada pelo TEFEMA, abordou também questões emergentes da época, como o avanço do consumo de drogas.

Figura 17 - Cenas da peça teatral *Uma Meia para Um Par de Homens*

²² Atualmente é professor Adjunto do Departamento de Artes da UFMA e Diretor Artístico da Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO).

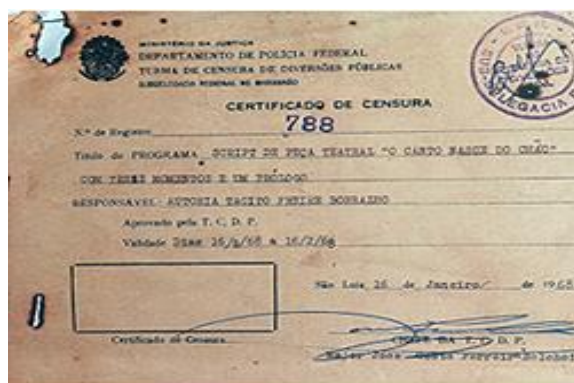


Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Segundo Borralho, o TEFEMA foi um “órgão da comunidade de jovens católicos de São Pantaleão, da qual faziam parte a cantora e musicista Alcione Nazareth, Ivone Nazareth, Tácito Borralho, dentre outros” (Borralho, 2005, p. 32).

Certificado de censura do espetáculo “O Canto Nasce do Chão”, assinado por um Major (Figura 18).

Figura 18 - Certificado de Censura de “O Canto Nasce do Chão”



Fonte: Acervo Tácito Borralho.

O TEFEMA, desde a sua criação, já esboçava uma forma de fazer teatro voltado para as questões locais e sociais. O primeiro espetáculo montado pelo grupo foi um musical intitulado *O Canto Nasce do Chão*, com músicas de João Carlos Nazareth²³ e poemas de José Nascimento de Moraes Filho²⁴. Dentre outros, “um arremedo do show *Opinião* que foi apresentado apenas no Salão Paroquial de São Pantaleão” (Borralho, 2005, p. 33).

O TEFEMA era formado em sua maioria por jovens artistas ainda finalizando o ensino médio, mas, que já transitavam em diversas áreas, não apenas das artes cênicas. Alguns eram ligados à literatura e à poesia, outros, à dança, alguns à música, como também à fotografia. No horizonte de práticas de linguagens ao alcance dos jovens artistas locais, da época, o

²³ Pai de Alcione e Ivone Nazareth, à época, integrantes do grupo.

²⁴ Poeta e escritor que em 1973, pesquisando na Biblioteca Pública Benedito Leite, redescobriu Maria Firmina dos Reis.

cinema ainda não figurava como uma possibilidade de expressão.

O Teatro de Férias do Maranhão ganhou esse nome porque o seu coordenador, Tácito Borralho, cursava teologia em Recife-PE e sua presença, em São Luís, dava-se durante os períodos de férias, quando os espetáculos eram apresentados. A experiência de Borralho, em Recife, no ambiente da Igreja Católica inserida no Cristianismo da Libertação, o contato com Dom Helder Câmara, foi decisivo para o desenvolvimento de um teatro engajado, no âmbito do TEFEMA, em São Luís.

Naquele momento de ditadura civil-militar o ambiente de repressão política vivenciado por Borralho em Recife pode ser exemplificado pelo sequestro, tortura e assassinado do seu colega, o professor e assessor arquidiocesano da Pastoral da Juventude, auxiliar direto de Dom Helder Câmara, Antônio Henrique Pereira da Silva Neto, mais conhecido como Padre Henrique.

Os crimes ao sacerdote foram praticados pela organização paramilitar Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e por agentes da polícia civil de Pernambuco. O sequestro ocorreu na noite de 26 maio de 1969, sendo executado na madrugada do dia 27, após ser torturado.

Antes de se ordenar padre, Henrique era professor de uma escola estadual, mas logo que se ordenou precisou assumir uma paróquia no interior. Ele mesmo indicou o nome de Tácito Borralho à Diocese para substituí-lo na escola. O sequestro do padre Henrique ocorreu uma noite antes da data de sua viagem para o interior. Nesse dia, às 6 horas da manhã, seu corpo foi encontrado ao lado de uma cerca de arame farpado em uma avenida da Cidade Universitária, em Recife, com um tiro na cabeça e visíveis sinais de tortura. Um veículo Rural Willys foi visto ao amanhecer nas imediações do local em que o corpo foi jogado.



Fonte: Jornal A Verdade. Disponível em: <https://averdade.org.br/2020/06/padre-henrique-heroi-dos-trabalhadores-brasileiros/>.

Legenda: O pequeno quadrado no alto da foto assinala a presença de Tácito Borralho, carregando o caixão. No quadro maior, abaixo da foto, está Dom Helder Câmara.

Na segunda noite após o enterro do Padre Henrique (Figura 19), a casa onde residia Borralho e alguns seminaristas, na Rua do Amparo em Olinda, foi invadida por quatro homens altos e fortes. Todos usavam paletó, porém aberto para exhibir as armas que traziam na cintura. Permaneceram por 4 horas, revistando tudo na casa. Tácito acredita que ele e outros tenham sido marcados pela exposição nos jornais das fotografias que evidenciavam quem carregava o caixão.

Pouco antes do amanhecer eles retornaram. No intervalo, um vizinho que percebeu a movimentação e que compreendia a situação em jogo, por solidariedade foi avisar os jovens que no momento da invasão viu, a pouca distância da casa, uma caminhonete Rural Willys muito parecida com a que foi vista nas proximidades do local em que o corpo do padre Henrique foi encontrado.

Tácito Borralho não chegou a se ordenar, pois optara por fazer teatro profissional em Recife e em 1971 retorna definitivamente para São Luís.

Segundo o jornalista e crítico de arte, Ubiratan Teixeira (São Luís, 14 de outubro de 1931 - 15 de junho de 2014):

Diferente do tradicional, onde os grupos se reuniam em volta de textos comerciais e populares ou, como fazia o Teatro Experimental do Maranhão, TEMA, criado por Reynaldo Faray e que seguia o Teatro Brasileiro de Comédia, TBC, Tácito começou a criar seus próprios textos, a partir de questões sociais vividas pelas comunidades carentes do Maranhão (*apud* Borralho, 2005, p. 12).

A proposta do TEFEMA, a partir do espetáculo *Uma Meia Para Um Par de Homens*, era a de romper com formas teatrais vigentes no cenário das artes cênicas do estado,

tal como assinala Ubiratan Teixeira, abordando temáticas populares extraídas dos contextos sociais. Com este propósito, foram privilegiados temas como as questões das áreas palafitadas caracterizadas pela vulnerabilidade das moradias à mercê inclusive de incêndios; o processo de retirada de famílias de seus locais e transladadas pelo governo Sarney para a construção do Aterro do Bacanga muito embora, este processo de transferência das famílias para o Anjo da Guarda não fosse a a temática da peça. A região do Bairro do Goiabal onde ocorreu o sinistro incêndio passou a ser chamada, depois do aterro, de Areinha.

A temática das palafitas voltaria a ser dramatizada, cenicamente, por Tácito Borralho, pouco tempo depois, em 1974, na montagem da peça *Maré Memória*, escrita pelo diretor, com base no poema homônimo do poeta José Chagas. O espetáculo foi uma produção do Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE.

O LABORARTE, grupo que em 2022, completou 50 anos, até pouco mais que sua primeira década de existência mantinha a ideia original que era se estruturar por departamentos/laboratórios das diversas expressões artísticas, dentre as quais o teatro, cinema, fotografia, artes plásticas, música e outras. Começamos a apresentação do grupo nesta sessão de teatro, pois a expressão cênica foi determinante na experiência de integração das artes no LABORARTE. Ao tratarmos ao longo do texto das demais expressões de arte, voltaremos a abordar o grupo no que concerne a produção desse grupo na linguagem abordada.

3 A CRIAÇÃO DO LABORART, PROPOSTA DE INTEGRAÇÃO DAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS E A SUA INFLUÊNCIA EM OUTROS GRUPOS

ARTÍSTICOS

A experiência do TEFEMA fomentou a ideia da formação de um grupo reunindo artistas de várias áreas a vir a ser chamado de Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE, com propostas estéticas socialmente engajas, para além das artes cênicas e reunidos em um mesmo espaço físico.

A ideia, que teve a contribuição de integrantes do grupo Teatro Popular do Maranhão e de um grupo de jovens da área da literatura chamado Movimento Antroponáutica, foi capitaneada pelo diretor de teatro Tácito Borralho que propôs a sua organização numa estrutura física e criativa baseada em departamentos/laboratórios artísticos conforme abaixo apresentados (Borralho, 2005, p. 41).

A proposta foi aceita e mantida nas duas primeiras décadas de vida do LABORARTE.

O LABORARTE, “nasceu de fato no dia 20 de fevereiro de 1972, e começou a existir, juridicamente, a 11 de outubro do mesmo ano” (Borralho, 2005, p. 41), instalado em um casarão de arquitetura luso-brasileira situado na Rua Jansen Müller, nº 42, na região central de São Luís, inicialmente, ocupado por meio de aluguel a partir de recursos oriundos “das quotas de sócios efetivos e dos sócios especiais, sendo que, num período de 6 meses, recebeu ajuda financeira de 50% do valor do aluguel, da Fundação Cultural do Maranhão” (Borralho, 2005, p. 42).

Para melhor compreensão da estrutura do grupo e perfil dos coordenadores do LABORARTE nos primeiros anos de sua existência, segue o quadro abaixo:

Quadro 2 - Estrutura do grupo e perfil dos coordenadores do LABORARTE
(Coordenadores dos Departamentos/Laboratórios na Formação do LABORARTE)
 Coordenador Geral – Tácito Borralho.

Departamentos	Função: coordenador	Arte e função no grupo	Escolaridade na época
De Artes Cênicas	Tácito Freire Borralho	Ator, Dramaturgo, diretor teatral	Superior /Filosofia. Ensino médio em escola pública
Departamento Som	Sérgio Roberto Uchôa Habibe.	Cantor e compositor / temas terreiros, cultura popular	Universitário. Ensino médio em escola pública
Departamento de Artes Plásticas	Tarciso Sá (pernambucano)	Artista plástico popular e ator	Ensino médio. Escola pública
Propaganda e Divulgação	Maria Regina Telles	Atriz, Bailarina e coreógrafa voltada para manifestações da cultura popular maranhense	Universitária. Ensino médio em escola pública
Departamento de Imprensa	Wilson Martins	Escritor, jornalista ator e teatrólogo.	Ensino Médio. Escola pública.
Departamento de Fotografia e Cinema.	Murilo Santos	Fotografia e cinema voltados para a cultura popular/ questões sociais.	Ensino médio em escola pública. Universitário / Artes.
Administração/	José Antônio	/ assessor para interlocução	Ensino Médio

assistente de produção de espetáculos.	Bröer	para projetos junto a igreja católica progressista, ministrante de cursos sobre o método Paulo Freire para padres e freiras.	

Fonte: O autor.

Como forma de continuidade do grupo, o LABORARTE adotava a inclusão de novos integrantes por meio de uma etapa inicial chamada de Ciclo Básico. Dentre os iniciantes que figuram na foto abaixo estão alguns do bairro da Liberdade, não muito distante da sede do LABORARTE, hoje chamado de Quilombo Urbano.

Figura 20 - Integrantes do LABORARTE recém-chegados ao grupo



Foto: Murilo Santos - 1975.

Fonte: Acervo LABORARTE.

Legenda: Na sala do Departamento/Laboratório de Artes Cênicas, reunidos para participárem de discussões com os coordenadores dos diversos departamentos.

Os novos membros do grupo (Figura 20) passavam por um rodízio entre os diversos departamentos, sendo que o Departamento/Laboratório de Artes Plásticas, por ser responsável pelos cenários e adereços cênicos dos espetáculos, recebia homens e mulheres integrantes do grupo com maior frequência.

A partir dessa metodologia na formação de artistas no grupo surgiu, por exemplo, o artista visual, ator, teatrólogo e roteirista João Ewerton, integrante do LABORARTE a partir de 1973 e a partir de 1980 destaco duas mulheres: Silvana Cartágenis, atriz, bonequeira, contadora de histórias, escritora, dramaturga infantil e Telma Lopes, artista visual e ativista (Figura 21). Ingressou no LABORARTE em 1980, logo que chegou em São Luís, vindo do município do litoral maranhense Humberto de Campos. Autodidata, expandiu a sua arte no grupo onde, assim como outros artistas que vieram do interior maranhense, contribuiu com o seu saber nativo de família ligada a pesca.

tornar a cultura popular como objeto de estudos e de apreensão de seus elementos expressivos. Mas, o propósito era, também, ir além da fruição estética, ou seja, de tirar prazer dos elementos artísticos e expressivos das manifestações da cultura popular, visuais, sonoros, gestuais, dentre outros, mas tomar esses elementos de maneira a fomentar novas formas estéticas no grupo, contudo, mantendo a autonomia necessária para que cada uma das expressões específicas de cada departamento se desenvolvesse em seus campos, com vistas a operar transformações no cenário artístico maranhense daquele momento, visto pelo grupo fundador do LABORARTE como arte sem um viés estético político-partidário, sem trazer para as diversas formas de expressões artísticas, teatro, música, cinema e outras linguagens já estabelecidas por que o foco era o saber estético da arte produzida pelos subalternizados.

Podemos hoje identificar na proposta do LABORARTE, além da arte engajada, uma arte decolonial, no sentido de que estavam em jogo não matrizes europeias, mas a opção de construção de linguagens artísticas a partir de matrizes reconhecidamente valorosas para o grupo, do universo popular local. Os artistas buscaram em suas formações a erudição dos produtores da cultura popular, como as caixeiros do Divino, cânticos de festejos populares da Festa de São Benedito, instrumentos musicais e sonoridade do Tambor de Crioula e Bumba Meu Boi, cânticos fúnebres populares como as “Incelênças”, mitos e lendas, dentre outras expressões.

Não é demais sublinhar que o cenário das artes predominantes em São Luís, no final da década de 1960 e início de 1970, era elitista e sem propostas ou articulação com a arte popular, engajada social e politicamente. Tais transformações não significava que o grupo LABORARTE capitanearia um processo hegemônico, mas, que acrescentaria a esse cenário uma nova tendência artística que se sustentaria a partir da integração das diversas expressões.

O exercício do engajamento no LABORARTE foi sempre acompanhado da preocupação em não produzir uma arte meramente panfletária, conforme sublinha Tácito Borralho ao afirmar que “o estético em princípio predominou sobre o político engajado, sem que ficasse acordado quem teria o privilégio sobre quem” (Borralho, 2005, p. 38).

A esta perspectiva e as práticas dela decorrente, além da expressão teatro, mas, também, a música, cinema, fotografia, dança, imprensa e artes plásticas, chamou-se de arte engajada, uma vez que essas expressões, subordinadas a um conceito geral do grupo, reproduziam processos criativos semelhantes e propostas de apresentação dos resultados seguindo basicamente os mesmos caminhos. Esses caminhos passavam, por exemplo, ao largo da produção de “arte pela arte”, da produção para fins comerciais, ou seja, havia uma preocupação em não transformar a arte feita pelo grupo como mercadoria. A arte, enquanto

engajada, propõe um diálogo, uma proposta de transformação, inclusive na forma de fazer a própria arte, na forma de montagem teatral, por exemplo.

Em relação ao sentido de cultura popular como fonte de elementos estéticos do ponto de vista visual-plástico, mas também narrativo textual, das letras de músicas e toadas populares, esclarece-se que para os articuladores da arte engajada significava uma representação do trabalhador, que na experiência do LABORARTE se deu especialmente com olhares direcionados aos camponeses, ainda que refletido nas manifestações da cultura popular como alguns grupos de Bumba Meu Boi ou Tambor de Crioula, originárias de regiões do interior maranhense, mas que migraram para a capital, São Luís, na primeira metade do século XX.

Com a fundação do LABORARTE, inicia-se de maneira formal a produção do cinema maranhense, por meio de seu Departamento/Laboratório de Fotografia e Cinema. Poucos meses depois de sua fundação, essa entidade promoveu o curso “Visão Técnica do Cinema”, ministrado pelo maranhense que trabalhava no sul do país como engenheiro de som de cinema, Stenio Gandra. O curso teve a duração de 20 horas que, como expressa o título, se concentrou nas técnicas de enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera, praticado pelos alunos integrantes do curso.

Essas ações no LABORARTE implicavam em pesquisa para as produções artísticas do grupo nas então denominadas “expressões de arte e cultura do povo do Maranhão”. Não somente as expressões da cultura popular, “mas todos os aspectos da vida do povo, deveriam sinalizar trilhas a percorrer” (Borralho; Sobrinho, 1993, p. 15).

Tal conceito fora trazido para o LABORARTE por Tácito Borralho, a partir de suas experiências como militante da Juventude Estudantil Católica (JEC), integrante da Ação Católica Brasileira, movimento internacional da chamada Igreja Progressista, cujo método de atuação dos cristãos em movimentos sociais era o “ver-julgar-agir”, proposto pela encíclica *Mater et Magistra*, do Papa João XXIII, direcionada aos cristãos em movimentos sociais.

A Ação Católica se dividia em cinco segmentos: Juventude Agrária Católica – JAC, Juventude Estudantil Católica – JEC, Juventude Independente Católica – JIC, Juventude Operária Católica – JOC, Juventude Universitária Católica – JUC.

A experiência de Borralho relacionada às questões populares se consolidara em Recife/PE quando, no final dos anos 1960, foi seminarista do Instituto de Filosofia e Teologia – ITER, principalmente a partir da experiência ao cursar a disciplina Sociologia da Religião ministrada pelo padre francês Abbé Guerre. Na disciplina, o padre francês levou os alunos às comunidades rurais pesquisar e registrar aspectos da religiosidade popular do Nordeste.

Inclui-se nesse processo de formação ter sido aluno do padre belga naturalizado brasileiro José Comblin (Bruxelas, 22 de março de 1923 – Simões Filho, 27 de março de 2011), também professor do ITER, teólogo da Teologia da Libertação. Nesse universo de experiências de Borralho em Recife inclui-se o contato com o Arcebispo de Olinda e Recife Dom Hélder Câmara (1909-1999), “foi o mentor e criador do Seminário Regional do Nordeste - SERENE. Eram seminaristas, normais, que tentaram uma experiência para a formação de padres casados que foi frustrada pelo Concílio Vaticano II.” (entrevista. 20/07/2024). Foi um aprendizado que Borralho trouxe para a construção conceitual do LABORARTE.

A Ação Católica era pautada em três etapas, “ver-julgar-agir” e esse modelo inspirou Borralho ao pensar o processo de criação artística do grupo LABORARTE que também se dava em três etapas. O “ver” seria a percepção da situação concreta. No caso do LABORARTE, consistia na observação direta do evento popular e registro com instrumental existente (anotações dos seus diferentes aspectos, percepção de coreografias, registros em fotografias, filmes Super-8 e gravação sonora).

O “julgar”, que na Ação Católica consistia na apreciação da situação concreta à luz de princípios cristãos. O LABORARTE se caracterizava pela “laboratorização” do material registrado, consistindo na apreciação desse material com base nos conhecimentos de cada linguagem artística, porém mesclando a esse conhecimento o saber popular. Assim, eram experimentadas técnicas no campo das artes cênicas, música, artes plásticas, fotografia e cinema.

A terceira etapa, o “agir”, consistia na concretização do processo em forma de exposições, projeções, espetáculos musicais e cênicos, buscando sempre que possível a integração entre os diferentes departamentos do LABORARTE.

A proposta de Borralho era que as produções artísticas do LABORARTE, em qualquer área de expressão, “*não se moldassem em modelos estrangeiros, embora se estudasse técnicas de encenação que incluíam, por exemplo, procedimentos de teatro de circo mambembe, teatro de rua. Reflexão sobre o teatro pobre de Grotowski*” (Borralho, 2024)²⁵.

A primeira experiência de aplicar o processo criativo de laboratório de elementos da cultura popular – visto como expressivos para as práticas artísticas do LABORARTE – ocorreu em 1973, quando o grupo com os integrantes dos diversos departamentos atravessaram a Baía de São Marcos e foram até a histórica cidade de Alcântara - MA

²⁵ Fala de entrevista realizada com Tácito Borralho em 20/07/2024.

conhecer a festa do Divino Espírito Santo. O conjunto arquitetônico e urbanístico de Alcântara foi tombado pelo IPHAN, em 1948.

Embora as ruínas se destaquem no cenário do perímetro urbano da cidade fomentando impressões externas de “cidade que parou no tempo” ou de “cidade morta”, o grupo LABORARTE foi em busca de uma outra cidade, a cidade “viva”, em sua estrutura social, em sua cultura. Em tempo, no ano de 1968, o diretor de cinema Sérgio Sanz realizou o curta-metragem “Alcântara Cidade Morta” em que as tomadas da cidade são desérticas e não revelam nenhum morador.

Vale ressaltar que o documentário tem na equipe técnica Fernando Duarte, diretor de fotografia que esteve com Gláuber Rocha no Maranhão dois anos antes, em 1966, filmando a posse do então governador José Sarney Costa. Fernando Duarte voltaria a São Luís em 1976 para ministrar um curso técnico de cinema.

A hospedagem nessa cidade se tornou possível graças a um entendimento entre a direção do LABORARTE e a igreja atuante em Alcântara, na época, pertencente a Prelazia de Pinheiro, município da Baixada Maranhense, que cedeu um casarão de Alcântara chamado “Cavalo de Tróia” (Figura 23), que estava desocupado e sob o domínio da Prelazia. A Igreja Católica de então, na região, era conduzida por padres canadenses, congregação da qual pertencia o padre Cabron, como já referido.

Figura 23 – “Cavalo de Tróia”, o mais alto solar da cidade de Alcântara



Fonte: Acervo do autor (2023).

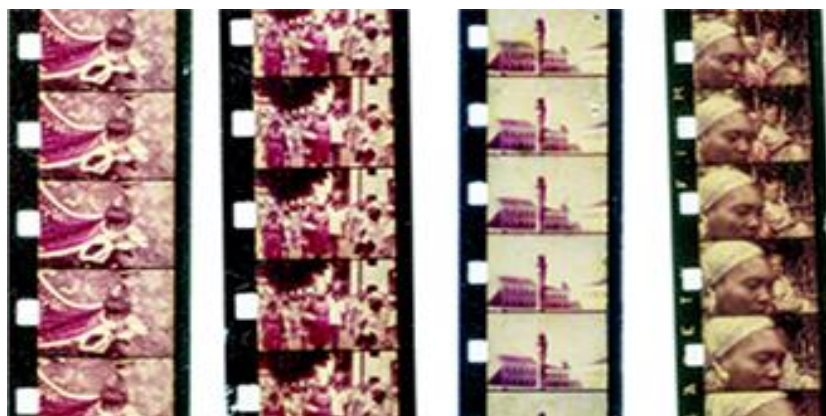
Em maio de 1975, alguns integrantes do LABORARTE retornaram à Alcântara para dar continuidade à pesquisa iniciada em 1973 (Figura 24 e Figura 25).

Figura 24 - Festa do Divino Espírito Santo de Alcântara – MA (1975)



Fonte: Acervo do autor.

Figura 25 - Fragmentos de película Super - 8 de filmes realizados em Alcântara



Fonte: Acervo do autor.

Ao contrário do que ocorre com as Festas do Divino, em São Luís, em geral, realizadas por terreiros de cultos afro-brasileiros e em diferentes datas durante o ano, em Alcântara, a festa é realizada pela comunidade por vários dias, seguindo um calendário anual que tem como referência o Domingo de Pentecostes.

Ressalte-se que durante as duas últimas semanas de festa ocorrem missas na Igreja, com a participação dos devotos do Divino, porém, não se trata de uma manifestação oficial da igreja católica. A festa em Alcântara é uma expressão do catolicismo popular. As fotografias e filmes realizados pelo Departamento/Laboratório de Fotografia e Cinema do LABORARTE nos anos 70 revelam a forte presença de homens e mulheres pretas.

Além de fotografias e filme Super - 8 da cidade e da festa dessa viagem, também rendeu a canção “Cavalo Cansado”, composta pelo cantor e compositor Sérgio Habibe, coordenador do Departamento/Laboratório de Som do LABORARTE, a respeito do qual teceremos comentários referentes à letra da música.

Antes de analisarmos a letra da música, cabem aqui mais algumas considerações acerca da cidade de Alcântara, pois, apesar da ida do grupo LABORARTE em maio de 1973, tenha se dado sob o foco na manifestação do catolicismo popular, a música Cavalo Cansado fala em colonização, porém não diretamente relacionado à Festa do Divino.

A respeito da fundação desta cidade, o portal do IPHAN (s/d), sublinha o seguinte:

Não se pode precisar a data de fundação de Alcântara, mas o certo é que em 1612 havia um aglomerado de aldeias das quais ela fazia parte com o nome de Tapuitapera (terra dos índios). Com a vinda da expedição de Daniel de La Touche, senhor de La Lavadière, e a constante infiltração de franceses nas tribos indígenas, estabeleceram-se relações amistosas entre índios e franceses. Estes últimos construíram uma capela no local. Após a expulsão dos franceses, firmou-se o domínio português, e a importância da aldeia não foi diminuída. Entre 1616 e 1618, começou a colonização portuguesa no local com um pequeno presídio que os índios destruíram, anos depois. Toda a área - inclusive os índios que ali viviam - passou a pertencer a Matias de Albuquerque. No local, foi instalada uma guarnição destruída durante uma revolta indígena e, em 1621, devido à importância econômica e estratégica da região maranhense, a Coroa Portuguesa criou o Estado Colonial do Maranhão, composto pelas capitanias independentes do Maranhão e Grão-Pará (IPHAN, s/d).

A canção “Cavalo Cansado” faz alusão ao Cavalo de Tróia, solar que abrigou o cantor compositor e demais membros do LABORARTE simbolizando, na música, a velha cidade de Alcântara. Poeticamente, a canção faz uma nuance histórica do período colonial relacionado à cidade de Alcântara. Um evento que se tornou mítico na cidade que foi a não realização da prometida visita de Dom Pedro II à cidade no século XVII. Duas das mais abastadas famílias de Alcântara desejavam receber o Imperador e hospedá-lo. Por serem rivais, cada uma iniciou a construção de um palácio para hospedar o Imperador, mas, a prometida visita jamais aconteceu (Figura 26).

A população de Alcântara atribui o cancelamento à suposta cautela de Dom Pedro II em não adentrar em conflitos. Em Alcântara, a cada ano a Festa do Divino Espírito Santo se realiza com uma só personagem máxima na representação do império. Nos anos pares a festa é de Imperatriz e nos anos ímpares é de Imperador. Os moradores de Alcântara atribuem essa divisão a duas personagens, Dom Pedro II, associado ao Imperador na festa e a figura da Imperatriz na festa associada a Rainha D. Isabel de Portugal que nas primeiras décadas do século XIV ergueu o santuário do Espírito Santo em Alenquer, Portugal, berço das Festas do Divino Espírito Santo.

Figura 26 - Ruínas do Palácio do Barão de Pindaré e do seu rival, Palácio do Barão de Mearim (Alcântara - MA)



Fonte: Acervo do autor.

A canção de Sérgio Habibe se refere, portanto, ao imperador e ao seu compromisso não cumprido de visitar Alcântara. Diz a letra:

Esperar não precisas mais / Promessas que eu te fiz / Foi de dedo cruzado/ Tenho mesmo os olhos no mundo/ Na rabeira de qualquer vapor/ Que saiu de tuas águas/ Navegou em outras terras/ Quem foi que me colonizou no peito/ Este sonho que não tem fim?/ Que não tem fim... Que não tem fim/ A vida toda, um cavalo cansado/ Batalhas que nem foram minhas/ E fiquei nas tuas noites/ Vigiando tuas portas e ruínas/ Só ruínas, de um rei que nunca nem chegou (Habibe, 2023)²⁶.

A análise de uma poesia da forma que faremos é, em princípio, impossível. Mas, tentaremos pinçar alguns trechos buscando traduzi-los a partir de suas formas conotativas para uma interpretação denotativa. A música evoca o quão é desnecessário esperar pela vinda do colonizador que prometeu em forma de juramento de “dedo cruzado”. A letra da música ressalta que o olhar não está preso a um confinamento ao dizer “tenho mesmo os olhos no mundo”, na liberdade. Faz alusão Às navegações, a um colonizador “que saiu de suas águas e navegou em outras terras”. O trocadilho “águas” e “terras” remete a terras, continentes invadidos, conexões Atlânticas. Ao mesmo tempo, questiona o colonialismo latente no colonizado, quando diz “quem foi que me colonizou no peito este sonho que não tem fim? E sugere a existência do sonho da espera do Imperador, Rei, na palavra da música, como algo ad eternum: “que não tem fim... Que não tem fim”. Em seguida a esses versos a letra diz “A vida toda, um cavalo cansado/ Batalhas que não foram minhas”.

Neste momento, o compositor faz uma espécie de trocadilho desse verso, a partir da expressão “cavalo-de-batalha” para enfatizar o cansaço da espera, uma espécie de messianismo em relação a vinda do Imperador, no caso, para uma cidade que a esse tempo vivia a opulência das elites escravocratas, das fazendas de algodão e dos engenhos de cana-de-açúcar.

²⁶ Transcrição da letra feita pelo autor, a partir da música disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=IuvWVnuf4Y4>.

Ao dizer “batalhas que não foram minhas”, a música explicita que os propósitos do colonizador, traduzidos para o termo “batalhas”, não sendo os mesmos do território colonizado, a cidade em ruínas. Portanto, resta a vigília “de suas portas e ruínas, só ruínas”, ruínas dos palácios construídos no séc. XIX pela aristocracia alcantareense para um “Rei” que não veio, reforçando esse fato com duas palavras do mesmo sentido, usada na literatura culta, mas, também, popularizada no linguajar maranhense como, “nunca nem”.

3.1. O catolicismo popular nas abordagens artísticas do LABORARTE

No período da ditadura civil-militar, no Brasil, o segmento progressista da Igreja Católica atuou como um canal importante de luta popular contra o sistema estabelecido e como abrigo para protagonistas de Movimentos Sociais e artísticos. Nesse contexto, O LABORARTE montou durante a década de 1970 montou espetáculos e produziu filmes Super 8. Desse conjunto, recortamos produções que se inseriram na perspectiva do catolicismo popular, iniciando com as montagens teatrais.

O LABORARTE, desde a sua fundação, em 1972, e por toda a década de 1970 e início de 1980, manteve a postura de desenvolver grande parte suas propostas artísticas dedicando-se ao processo de “laboratorização” de elementos apreendidos da cultura popular maranhense, ou seja, transformando esses elementos em linguagens e integrando às produções artísticas de cada departamento recortando, além das danças e folguedos populares, as práticas culturais do catolicismo popular, tais como a Festa do Divino Espírito Santo, a Festa de São Benedito, entendido pelo grupo, à época, como um campo rico de possibilidades estéticas, na medida em que o entendimento de arte no LABORARTE incluía o seu engajamento ao universo popular, o que, em última instância, se configura também como uma forma de engajamento poético. Tal engajamento permitia utilizar o hino de São Benedito entoado nas festas populares, incelências dos rituais fúnebres do universo tradicional camponês, doutrinas de terreiro, cânticos e toques de caixeiras do Divino Espírito Santo e outros elementos.

Não podemos, entretanto, considerar esse processo como simples folclorização na arte maranhense, o que jamais foi a proposta do grupo. Ao inaugurar no cenário artístico nos anos 70, um trabalho de laboratorização desses elementos com vistas a extrair deles seus conceitos e expressar esteticamente na arte, o LABORARTE foi muito além de suas propostas.

A sociabilidade naquele espaço implicava também em eventos de confraternização no período natalino entre os artistas e administradores do grupo (sócios efetivos), estendendo-se a membros das famílias destes e apoiadores (sócios especiais), tendo como ponto alto um

“presépio vivo”, ou seja, a performance integrada por atores ou qualquer outro participante. A referência a eventos bíblicos, nesses eventos está associada a proximidade que o grupo mantinha com o catolicismo popular. O “presépio vivo”, embora estático, se aproximava dos reisados e pastores, do catolicismo popular.

Outra manifestação que marca concepções estéticas e cênicas relacionadas a formas populares de celebrações religiosas, no caso católicas, foram as apresentações teatrais durante o período da Páscoa, referentes à Paixão de Cristo. Assim, não é demais salientar que tais eventos eram comuns em grupos de teatro populares nos anos 60, 70 e início de 1980, em São Luís, como o espetáculo a céu aberto “Via Sacra”, encenado pelo grupo GRITA, no Bairro do Anjo da Guarda, desde 1981. Mas, no LABORARTE se revestiam, em certa medida, de caráter político. Em algumas dessas experiências levadas aos teatros e as Igrejas Católicas, o grupo desenvolvia releituras do contexto político com vistas à veiculação de mensagens que levassem o público a reflexões relativas às desigualdades sociais, à liberdade, à opressão, às injustiças e às violações de direitos humanos.

Nesse contexto, O LABORARTE montou, durante a década de 1970, cerca de 15 espetáculos. Desse conjunto recortamos três produções cênicas, *Cristo e Cruz*, *Paixão Segundo Nós* e *Mártir do Calvário*, e um filme Super-8 - *Adão e Eva e Uma incelência por nosso senhor!* interagindo com a perspectiva do catolicismo popular. Assim, decorreram dessa postura, os espetáculos montados pelo grupo entre 1972 e 1980, conforme o quadro abaixo apresentado (Quadro 3):

Quadro 3 - Espetáculos do LABORARTE e Catolicismo

Espectáculo	Temporada	Locais de apresentação	Proposta
“Cristo e Cruz”	Páscoa – 1972	Igrejas de bairros (público específico)	Política/protesto
“O Mártir do Calvário”	Páscoa – 1973	Teatro Arthur Azevedo (público em geral)	Experimental texto e montagem de espetáculo de tradição popular. Texto escrito em 1902.
“Um Boêmio no Céu” (Comédia - texto de Catulo da Paixão Cearense)	Livre	Teatro Arthur Azevedo e associação de moradores de bairros de São Luís.	Inserção de elementos populares do período junino. Festa de São Pedro e Bumba Meu Boi.
“Uma Incelença, por Nosso Senhor!”	Páscoa – 1979.	Teatro Arthur Azevedo (público em geral)	Cristo camponês. Denuncia perseguições a trabalhadores padres progressistas.
“Passos” (musical)	Páscoa – 1980.	Igreja do Desterro e também ao Teatro Arthur Azevedo	Inserção de manifestações da cultura e catolicismo popular

Fonte: O autor.

Em 1974, o LABORARTE produziu o curta Super - 8 *Adão e Eva*. Embora não se relacione com a temática do catolicismo popular, trata-se de uma sátira sobre um tema bíblico.

3.1.1 Cristo e Cruz

O espetáculo *Cristo e Cruz*, produzido para o período de Páscoa, foi uma experiência realizada, em 1972, quase que concomitantemente com a fundação do LABORARTE. O seu enredo foi escrito por Marli Dias e Tácito Borralho, e dirigido por este último. A sua encenação era feita em igrejas católicas de bairros de São Luís, para um público que se caracterizava como de trabalhadores e trabalhadoras.

A peça teve estreia na Paróquia Nossa Senhora de Fátima, Bairro de Fátima e depois sendo levada em outras paróquias, como a do bairro do Sacavém, São Francisco e Alemanha, coordenados por padres progressistas, na linha do Cristianismo da Libertação. Por vezes, o grupo do LABORARTE era recepcionado por jovens da Juventude Operária Católica (JOC) ou da Juventude Estudantil Católica (JEC) encarregados de fazer a divulgação de forma que o espetáculo não atraísse agentes de órgãos de repressão e censura.

O espetáculo não se colocava na situação palco e plateia. Nas laterais da nave principal da igreja, os atores se posicionavam, silenciosamente, vestidos com um figurino feito com um simples arranjo - os seus próprios lençóis de dormir. Essa era uma condição necessária para que a indumentária tivesse o máximo de interação física e corpórea com os atores. A encenação consistia numa sequência de texto, em forma de monólogo, dramatizando o posicionamento de cada personagem, Pilatos, Maria, João Batista, Judas, a mãe de Judas, Lúcifer, e apóstolos, diante da condenação, tortura e morte de Cristo.

De maneira atemporal em relação à sequência dos acontecimentos narrados na Bíblia e reproduzidos em espetáculos teatrais do gênero Paixão de Cristo, a peça desenvolve um embate de grande intensidade dramática, no qual os atores se movimentam nas laterais da nave principal da igreja e em momento especiais assumem posição à frente da mesa de celebração da Eucaristia, colocando o público dentro do desenrolar da trama. Transgredir as formas convencionais do teatro era também uma prática engajada em si, no sentido de que a experimentação representava uma busca por um novo teatro, instrumento caro à veiculação de mensagens engajadas.

Tal como verificado no processo de criação artística do espetáculo de Páscoa *Cristo e Cruz*, montado em 1974, pelo grupo Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE. Nele, a encenação diferencia-se do modelo tradicional em vários aspectos. Um deles é o momento da morte de Cristo, no qual se ouve um som de rajada de metralhadora numa alusão à morte de um revolucionário político.

Este é um dos aspectos que confere ao espetáculo um engajamento político, porém, o engajamento era também entendido pela postura do grupo LABORARTE no plano da adesão às estéticas populares, ao trazer elementos dessa cultura para as suas obras. Além do proveito estético havia uma questão política, na medida em que essa atitude significou uma ruptura com formas tradicionais de fazer arte que discriminava qualquer inclusão de elementos populares. Em certa medida, o grupo sublinhava assim a existência das camadas populares visibilizadas.

Ainda no espetáculo *Cristo e Cruz*, na Cruz Jesus agoniza cantando um verso do personagem Pai Francisco, do Bumba Meu Boi, recolhido no município de Cajari, região da Baixada Maranhense pelo cantor e compositor Josias Sobrinho, integrante do Departamento/Laboratório de Som do LABORARTE. O canto original ocorre no momento em que o Pai Francisco é preso a mando do fazendeiro após matar um boi e cortar a língua do animal para satisfazer o desejo de sua esposa grávida, Mãe Catirina: Canto de Jesus – Ó minha mãe, que foi que fiz/ Pra ser condenado à morte/ Eu não sei se é meu destino / Ou se isso é minha sorte.

No espetáculo, após a cena da morte de Cristo e o descer do corpo da cruz, era cantada à capela, uma “incelença” - canto fúnebre de origem popular, existente no Maranhão e mais acentuadamente no Nordeste e a canção *Salmo 70*, letra escrita em 1970 pelo poeta maranhense Viriato Gaspar e musicada por César Teixeira, ex-integrante do LABORARTE. *Salmo 70* é uma música de protesto que havia participado do *II Festival da Canção Popular Brasileira no Maranhão*, em 1971. A música fala de forma crítica e parafraseando Salmo bíblico, com ênfase à emergência da década de 70, o mundo em transformação nesse momento que chegava até o Maranhão por meio de jornais, revistas, rádios e, também, pelos noticiários do único canal de televisão aberta que existia no estado, como se verifica na letra da música, abaixo:

Salve a bomba explodindo na porta!/ Salve os carros que esmagam meu pranto/
contra o asfalto molhado da lua./ Salve o negro que o branco elimina/ pra chegar
mais depressa no espaço/ e o seu sangue escorrendo na rua./ Salve o laboratório
onde eu compro/ o bebê que você não gerou!/ Salve a guerra de 30 e a pílula./ Ave,
você, gratia plena, amor,/ miserere nobis, aleluia,/ dominus tecum, aleluia!/ Salve a
hora de vida que resta/ Para Cristo correndo na praça/ Num foguete de mil
megatons./ Salve o pão de suor e desgosto/ e o Vietnã explodindo em meu rosto,/ e
esse jato que chupa meu sangue!/ Ave, você, gratia plena, amor, miserere nobis,
aleluia,/ dominus tecum, aleluia!/ Salve o hoje que eu tenho em meus dedos pra
encher de futuro e de amor/ e fazer o amanhã que virá./ Salve o lindo pendão doteu
corpo desfraldado de noite em meus braços,/ e esse amor que me rói como um
câncer!/ Ave, você, gratia plena, amor,/ miserere nobis, aleluia,/ dominus tecum,
aleluia! (Alencar, 2006, n.p).

A seguir, uma análise de elementos (Quadro 4) que se destacam na letra da música, ressaltando que sempre haverá limitações ao se analisar de um texto poético pelo que denotam as palavras, a partir das impressões a que somos submetidos diante da obra:

Quadro 4- Análise da letra da música “Salmo 70”

Letra do Salmo 70	Análise possível
Salve a bomba explodindo na porta	Guerra Fria - Conflitos no cenário mundial que afetam a América Latina.
Salve os carros que esmagam meu pranto	Opressão do homem ante a modernidade capitalista.
Salve o negro que o branco elimina/Pra chegar mais depressa no espaço.	Racismo; necessidade de emancipação social dada as desigualdades. Chegada do homem norte americano à lua e em contrapartida, custos sociais em países do terceiro mundo.
O bebê que você não gerou	Amor por métodos artificiais; Avanços nos estudos da fertilização In Vitro. (O que ocasionaria mais tarde, em 1978, o nascimento do primeiro “bebê de proveta”)
Salve o pão de suor e desgosto	Contradições dos mundos do trabalho.
E o Vietnã explodindo em meu rosto	Horrores da guerra do Vietnã expostos na mídia (Em 1974 o filme documentário Corações e Mentes, de Peter Daves, uma denúncia do militarismo, e do racismo na cultura dos Estados Unidos, enfocando a guerra do Vietnã era lançado)
Salve o hoje que eu tenho em meus dedos/ Pra encher de futuro e de amor/E fazer o amanhã que virá.	Possibilidades para fazer a revolução socialista e o fim da ditadura no Brasil.

Fonte: O autor.

Uma característica das produções artísticas do LABORARTE era a prática de estabelecer nas expressões artísticas interconexões com a cultura popular local, porém, nessa peça, a inserção de *Salmo 70* representa um momento de mensagem mais ampla ao referenciar o contexto social e político mundial daquele momento histórico. A adoção da música foi a de reforçar o engajamento exposto a um público popular, não de elite.

O espetáculo incluía canções compostas pelos integrantes do Departamento/Laboratório de Som do LABORARTE, alusivas à morte e ressurreição de Cristo, porém insertadas de estrofes típicas de músicas de protesto expressas, por exemplo, numa composição de César Teixeira e Sérgio Habibe, Departamento/Laboratório de Som, da qual extraímos o seguinte trecho:

A alegria / vem do crucificado, / vem do ressuscitado / vem do glorificado, / do proletariado, nosso Cristo! / Alegria! Alegria! / Abram, / abram as portas da Igreja, / abram as portas rasgadas / do coração. / Nossa rizada / é sempre nossa rizada /e vive em nós como a bomba vive em Cristo/. Alegria! Alegria! Surgiu, um novo Cristo surgiu. Da fome do pão e do vinho, um novo cristo surgiu. Venham! / todos

armadosde Glória! / Cantem que nós somos cristos, / todos ação! (Teixeira; Habibe, 1975)²⁷.

A inserção dos termos “proletariado”, “armados”, e a parte que diz “cantem que nós somos cristos, todos ação”, denota o aspecto político de caráter revolucionário, permeado no espetáculo. “Todos ação” é uma convocação para uma mudança tanto pelo aspecto político como também pelo aspecto da própria forma de fazer arte. Ao mesmo tempo em que diz “Abram, abram as portas da Igreja”, o sentido é de que a igreja católica conservadora precisa abrir a sua visão para o mundo real, o mundo do oprimido, tal como já vinha fazendo a Igreja progressista.

Quando diz “A alegria vem do crucificado, do glorificado, do proletariado, nosso Cristo”. Aqui, a canção destaca os indivíduos que não possuíam os meios de produção, apenas se inserem no mercado com sua força de trabalho. O mundo camponês também estava presente na peça quando, após a morte de Cristo, numa cena escura, uma mulher entoa a cantiga fúnebre chamada incelência, tendo apenas o seu rosto iluminado por uma única vela. Em todas as montagens dessa peça, a atriz e cantora escolhida para essa cena foi Maria Raimunda Araújo (Mundinha Araújo), mulher negra que participou no final dos anos 60 do grupo Teatro de Férias do Maranhão – TEFEMA, uma das fundadoras do LABORARTE, em 1972, e que em 1979 fundou o Centro de Cultura Negra do Maranhão (CCN-MA), uma referência nacional.

Em 1974, esse espetáculo foi reapresentado, mas, com reformulações, embora mantendo elementos de ênfase política. Nesse espetáculo, basicamente no formato palco e plateia, as cenas também se passavam em forma de debate, porém em torno de um praticável em forma de mesa, projetado para a cena da ceia, que embora em um determinado momento se formasse com os atores e atrizes a representação da Última Ceia, em performance silenciosa.

Desde o início da peça é Pilatos que se posiciona no cento da mesa, de frente para a plateia. A abertura da peça se dá com Pilatos lavando as mãos, enquanto diz o seu texto em forma de monólogo. Na peça, a trama gira em torno de Pilatos, estabelecendo-se uma espécie de julgamento deste, enquanto Cristo segue o seu calvário, cena que não é apresentada apenas aludida nas falas dos atores. Na peça, o figurino é uma túnica de visual pesado, em tom de cimento. Trata-se de uma transgressão ao figurino de cores variadas, usual em espetáculos convencionais do gênero. Tal opção reforça a palavra, o texto, a mensagem que ao se

²⁷ Composição de César Teixeira e Sérgio Habibe (1974) para o espetáculo Cristo e Cruz.

desenvolver discutindo nuances no plano da moral humana, “o que é a verdade”, na fala de Pilatos, busca alcançar o político.

Ao discutir a atitude de Pilatos, busca-se levar o espectador a reflexões quanto à isenção em relação a alguém que está sobre ameaça e perseguição política, o expondo à tortura e à morte. Na primeira metade da década de 1970, transcorreu-se o período mais arbitrário dos anos de ditadura civil militar. A censura sobre as artes cênicas era bastante forte. No entanto, a conotação política inscrita em partes cruciais do texto foi de forma muito velada, a ponto de escapar à repressão.

Desde a sua primeira versão, a peça *Cristo e Cruz* não se enquadrava nas representações tradicionais populares da Paixão de Cristo. Entretanto, o espetáculo sempre incluiu a cena da Última Ceia que nesse momento se configura como uma performance cênica, sem diálogos, iniciando com todos os atores e atrizes que compõe o elenco de 12 personagens, além do Pilatos que também fazia o Cristo assumindo posições na mesa tal qual a obra *Santa Ceia* de Leonardo Da Vinci. Embora esta cena não quebrasse a tradição, nessa forma de espetáculo, nesta montagem de *Cristo e Cruz*, em 1974, a cena trazia importantes simbolismos. Logo que o elenco se posicionava do outro lado da mesa, de frente para a plateia, todos retiravam o manto que lhes cobria a cabeça e a meia cuia feita da fruta da cujubeira que servia de taça para o ato de beber o vinho, sangue de Cristo, que no espetáculo era representado em mímica.

A cena da ceia, no contexto da peça cuja montagem transgredia o estabelecido cênico que por si já era uma forma de engajamento à arte esteticamente transgressora, nos remete à interpretação de que a distribuição simbólica do corpo de Cristo, aludindo ao partilhamento do pão, nos instiga hoje a interpretações de que o gestual se configurava como metáfora crítica às desigualdades geradas pela estrutura e dinâmica do mundo capitalista expressas na concentração de riqueza provocando a fome. Por outro lado, do ponto de vista teatral, esse era um momento de comunhão entre as personagens.

Vale destacar no elenco, todavia que, naturalmente, os seus integrantes tinham formação política diferenciada devido a diferentes acessos à informação, leitura, relação ou não com o meio universitário e outros fatores, embora o diretor Tácito Borralho desenvolvesse um trabalho de tentar equalizar as visões menos profundas em relação às mais aprofundadas, no que diz respeito ao entendimento da conjuntura política naquele momento, desde as primeiras leituras do texto. No período da estadia de Borralho, em Recife, incluiu em suas leituras Camilo Torres, um sacerdote católico colombiano, membro do grupo guerrilheiro Exército de Libertação Nacional (ELN) e pioneiro da Teologia da Libertação.

Ressalte-se que no ano em que o espetáculo *Cristo e Cruz* foi montado, o Brasil vivia o último ano da Guerrilha do Araguaia, movimento armado com o propósito de dar início a uma revolução socialista, empreendido pelo Partido Comunista do Brasil – PC do B, inspirado na Revolução Cubana e na Revolução Chinesa. A censura aos meios de comunicação cerceava a qualquer divulgação dessa luta. Por outro lado, era do conhecimento dos jovens artistas, especialmente os que assumiam postura progressista ou engajada, a ocorrência da Revolução Cubana.

Este fato foi aludido no espetáculo da seguinte forma: além do cristo bíblico, havia outro cristo caracterizado no momento de sua morte por um som do instrumento musical tarol, da bateria da pequena banda que ao vivo executava a trilha musical instrumental do espetáculo. O som rompia de maneira brutal um instante de silêncio. Apesar do som significar uma execução, muitos de nós o tínhamos como uma reversão, ou seja, como o som de uma arma, instrumento de luta de um guerrilheiro. Mais que isto, o percebíamos como uma referência reversa da “Irene”, nome dado por Che Guevara à sua metralhadora. Em nossa percepção, o som representava também a “rizada” da “Irene”, incorporando como verdadeira a suposta situação de que Caetano Veloso teria feito a canção “Irene”, referindo-se à metralhadora de Che Guevara.

Um dos versos da canção diz “Quero ver Irene dar sua risada”. Segundo o blog Camarrilha dos Quatro, uma revista de crítica musical, a leitura nunca parece ter sido reconhecida por Caetano, que mantém apenas a versão de que a canção remete a sua irmã e à sua capacidade de desanuviar seus pensamentos na prisão com a lembrança de sua risada juvenil.

Em *Cristo e Cruz*, o diretor Tácito Borralho propôs ao grupo a nudez total de Cristo, o que foi plenamente aceito. O espetáculo, levado à noite na Igreja de São José do Desterro, propiciava uma luz de pino, ou seja, totalmente de cima para baixo, sobre o corpo do ator que fazia o papel de Cristo. Esse recurso tornava a cena fúnebre, solene. Não foi registrado qualquer incômodo da plateia. Podemos analisar tal situação como um abandono de qualquer elemento de vestuário que pudesse roubar a ênfase no corpo de Cristo, o “cordeiro imolado”.

O espetáculo também foi apresentado na histórica Igreja do São José do Desterro, edificada no século XVII, São Luís do Maranhão. Ao final da peça, todos os atores com suas vestes iam para a porta da igreja celebrar a ressurreição de Cristo, cantando, enquanto a plateia deixava o interior da igreja. A apresentação da peça, transgressora no que se refere à encenação teatral bem como ao conteúdo da mensagem verbal e musical, numa igreja que se

constitui em um espaço de memória do colonizador português, reforça a ousadia do espetáculo.

Na década de 1970, o principal cinema da cidade, Cine Éden, exibia o filme norte americano *Godspell*, no Brasil, *Godspell – A Esperança* (Figura 27), dirigido por David Greene, lançado em 1973, portanto depois da estreia da peça Cristo e Cruz. Trata-se de uma adaptação de uma peça de teatro, assim como *Jesus Christ Superstar*, também exibido nessa década em São Luís. Me detenho em *Godspell – A Esperança* por encontrar nesse filme o ambiente, por assim dizer, em que vivíamos nos anos 1970 e buscar similaridades entre o filme e o espetáculo Cristo e Cruz, montado pelo LABORARTE em 1972, do qual participei como ator, embora o filme norteamericano seja um musical Pop de traços Hippie, porém bebendo na fonte do teatro Clown.

Sobre o filme, diz a sinopse retirada do site Adoro Cinema (s.d):

Em Nova York acontece uma moderna versão do Evangelho Segundo São Mateus. Na cena inicial alguns moradores param seus afazeres, ao serem chamados para prepararem o caminho do Senhor. Através de parábolas, canções e danças são narrados os últimos dias da vida de Jesus.

Figura 27 - Cena do filme *Godspell – A Esperança* – 1970. Direção: David Greene



Fonte: Disponível em: <https://www.diariodolitoral.com.br/cinema/godspell-a-esperanca-tem-sessao-gratuita-no-miss-nesta-sexta-feira/87869/>.

No filme *Godspell – A Esperança*, o Cristo não é crucificado em uma cruz. Em Cristo e Cruz, a crucificação também não é apresentada em uma cruz e após a morte, Cristo é conduzido pelo atores passando pelo centro da igreja ou o espaço em que a peça é apresentada. No filme, na ressurreição de Cristo, há uma explosão de alegria em que os atores cantam a música tema do filme. Em Cristo e Cruz, após a ressurreição, também há uma explosão de alegria com a música libertária. A peça do LABORARTE não surge inspirada no filme. O citei aqui apenas para tentar reproduzir um cenário da década de 1970.

Nesse momento, vivia-se o auge do grupo musical Novos Baianos, surgido na Bahia

no final dos anos 1960. Em 1974, o grupo se apresentou em São Luís, no Teatro Arthur Azevedo. O grupo ficou na cidade por uma semana e durante esse tempo se hospedou no LABORARTE.

3.1.2 O Mártir do Calvário

Uma outra experiência foi a peça de caráter popular, *O Mártir do Calvário*, texto do dramaturgo português Eduardo Garrido, escrito em 1902, levada a público em 1974, no Teatro Arthur Azevedo. A montagem da peça, de formato bastante aceito pela preferência popular, era tradicionalmente montada e dirigida pelo teatrólogo negro Cecílio Sá (nascido em Alcântara, em 01 de fevereiro de 1913 e falecido em São Luís em 10 de março de 2005), em um teatro de bairro, o Teatro São Pantaleão, contíguo à Igreja consagrada a esse santo. Este local sediou o grupo Teatro de Férias do Maranhão – TEFEMA, entre os anos de 1968 e 1970.

A peça foi dirigida por Tácito Borralho, com acompanhamento do próprio Cecílio Sá. O texto, em formato de versos rimados, foi escolhido não porque havia nele algo de mensagem revolucionária. Neste caso, a montagem do espetáculo atendeu às experiências desenvolvidas pelo LABORARTE no que se referia a percepção de formas populares de arte, mais que isso, vivenciando-as cenicamente. Práticas como esta, no LABORARTE, significava descobrir novas formas de encenação, condição básica para que novas formas de engajamento do ponto de vista das mensagens fluíram.

Além disso, o propósito do LABORARTE foi experimentar uma peça de teatro que se popularizou em São Luís desde as primeiras décadas do século XX, convencional para a dramaturgia dos anos 70, porém incrementando inovações cênicas, cenotécnicas e o abandono da ênfase das rimas no texto. As falas dos atores e atrizes burlavam cadência e a rima, porém sem alterar o texto. Vivenciar o popular no fazer artístico do LABORARTE, à época, pode ser visto como processos de decolonialidade.

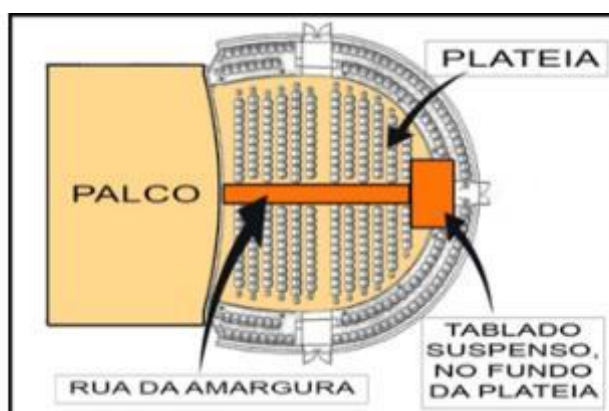
A montagem da peça pelo LABORARTE, uma recriação do ponto de vista da encenação, em alguns aspectos, representou “uma homenagem aos 40 anos de encenação ininterruptos dessa peça sacra” (Borralho, 2005, p. 51), pelo teatrólogo Cecílio Sá. Um dos aspectos inusitados da montagem foi Cristo ser representado por um ator do LABORARTE de aparência indígena, o que contrastava com o usual Cristo de pele branca e de olhos claros, típico das montagens populares desse texto e de outros semelhantes. Esta alternativa na peça

se constitui em mais uma forma de que, em nosso entendimento, hoje, que já estava presente uma prática decolonial em relação ao que era praticado no teatro até então.

A montagem da peça, típica de teatro de bairro, no grandioso e imponente Teatro Arthur Azevedo, propiciou ao LABORARTE experimentações arrojadas para época, como por exemplo, a quebra da “quarta parede” em determinadas cenas. Diferente das montagens tradicionais do texto *O Martir do Calvário*, nesta, o LABORARTE experimentou envolver o público nas cenas, assim como na montagem sacra anterior *Cristo e Cruz*.

O momento em que Cristo é levado a Pilatos, acusado e açoitado, a cena não ocorre no palco (Figura 28). Na entrada principal de acesso do público à plateia, ao fundo desta, foi montado um tablado, a cerca de 3 metros de altura do piso da plateia, para servir de piso da sacada da casa de Pilatos, a cerca de 3 m de altura, de tamanho suficiente para comportar Pôncio Pilatos, dois soldados romanos, o carrasco um menino que segura a bacia com água e toalha para Pilatos lavar as mãos, e o personagem Jesus. Exceto esses personagens, o restante do elenco desce para a plateia e de lá gritam Pilatos clamando pelo açoite e a crucificação.

Figura 28 - Croqui de planta baixa dos espaços no Teatro Arthur Azevedo utilizado na peça O Mártir do Calvário



Fonte: Elaborado pelo autor a partir das descrições coletadas com o diretor da peça Tácito Borralho.

3.1.3 Uma Incelença, Por Nosso Senhor!

Em março e abril de 1979, o LABORARTE voltou a apresentar um espetáculo de Páscoa chamado *Uma Incelença, por Nosso Senhor!* Um espetáculo de bonecos e atores. O personagem central da peça, Genésio, simbolizando Cristo, interpretado pelo compositor e cantor Chico Maranhão, é um camponês que traído por outro camponês, sofre tortura e é assassinado. Situação é ambientada nos conflitos agrários no campo maranhense.

Nesse espetáculo, o LABORARTE deu um passo na direção de ampliar a ênfase do engajamento assumindo não apenas a Paixão de Cristo como metáfora das violações de

direitos, mas uma inversão onde o título da peça remete a teatro sacro, mas o conteúdo, agora, é explícito. A representação da problemática camponesa decorrente de um estado eminentemente agrário, cujos conflitos se agravaram após a chamada Lei Sarney de Terras, de 1969 que abriu o campo maranhense ao capitalismo consolidando um mercado de terras a toque de violências e assassinatos de camponeses, em ambiente de franca violação dos direitos humanos.

Figura 29 - João Palmeiras (1975), ex-presidente do STF de Imperatriz e Firmino Guerreiro (1979), trabalhador rural do município de Bom Jardim



Fonte: “Autonomia e Mobilização Política dos Camponeses no Maranhão” (Almeida - CPT – 1981); “Passamento” (Almeida; Santos – SMDH – 1982).

Dentre os conflitos com assassinatos ocorridos durante a década de 1970, no interior maranhense, destacamos dois. O primeiro, ocorrido 1975 no município de Imperatriz MA, resultou na morte do ex-presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Imperatriz, João Palmeiras e mais outros dois trabalhadores. Esses camponeses estavam no roçado de João Palmeiras, juntamente com este, “quando foram atacados por doze homens armados de revólveres, peixeiras e facões” (Almeida, 1981, p. 70).

O segundo caso ocorreu no ano da montagem da peça *Uma Incelença, por Nosso Senhor!*, 1979. Segundo registra o livro “Passamento”, editado em 1982, pela Sociedade Maranhense de Direitos Humanos:

Há mais de 15 anos, 285 famílias moram no povoado de São João do Carú, às margens do Rio Carú, município de Bom Jardim. Em 1977, o Sr. Antônio Abreu, proprietário de uma usina de beneficiamento de arroz e temido na região por causa de 8 crimes que teria cometido e ficado impune, adquiriu as benfeitorias de um trabalhador no povoado São João. Ao iniciar a demarcação de suas terras, Antonio Abreu tentou invadir as posses dos trabalhadores de São João (Almeida; Santos, 1982, p. 17).

Tomando como suas, as terras do povoado São João, o grileiro Antonio Abreu passou a exigir o pagamento de renda; porém, as famílias reagiram e tiveram apoio do presidente do Sindicato. O conflito se arrastou até o ano de 1979 com perseguições e ameaças de morte por parte do grileiro Antonio Abreu e capangas culminando no assassinato de Firmino Guerreiro em 6 de agosto de 1979. Embora o espetáculo *Uma Incelença, por Nosso Senhor!* tenha acontecido no período de Páscoa, do referido ano, portanto, antes da montagem da peça, o conflito apresenta características peculiares aos conflitos agrários no campo maranhense.

A grilagem, a partir da compra de uma pequena posse de terra, a cobrança da renda, uma forma de subjugar as famílias camponesas no processo, ameaças por meio de pistoleiros e assassinatos. A peça *Uma Incelença, por Nosso Senhor!* espelhada na paixão de Cristo, inclui na trama a figura do Judas, o traidor. Este, porém, não pode ser identificado, necessariamente, como aquele que vende sua posse ao grileiro. Embora a ocorrência desse fato propicie o início do processo de grilagem, a má fé estava no grileiro. A peça não faz alusão a esse processo. A traição do personagem Judas, um trabalhador rural companheiro do camponês Genésio é a acusação que este faz aos poderosos de que Genésio é o autor da morte do grileiro Boa Ventura. Note-se que em situações de ataques contra famílias camponesas em raríssimos casos ocorreram revide armado dos trabalhadores com mortes dos agressores.

Em 1980, portanto, um ano após a montagem do espetáculo, os trabalhadores do povoado Floresta no município de Santa Luzia do Tide, área da então chamada Pré-Amazônia Maranhense, emboscaram o grileiro Classídio Soares Pires que trafegava com o seu veículo pelo povoado, juntamente com seu capataz e um pistoleiro. Todos foram mortos a tiros de espingarda. Após o ocorrido, seguiram-se ataques de 60 policiais, prisões e torturas às lideranças camponesas locais.

Voltando ao espetáculo, pela primeira vez foi exposta no teatro maranhense uma cena de tortura em pau de arara, método utilizado pela ditadura no Brasil e em outros países, inclusive durante a Segunda Guerra no Campo de Concentração de Auschwitz, para tentar extrair da vítima informações. Montado em 1979, portanto, no período do regime de exceção, no Brasil imposto pela ditadura civil militar, ainda sob vigência da censura, a montagem do espetáculo em que o pau-de-arara na peça substitua a cruz foi uma ousadia.

Figura 30 - Cena do pau de arara no espetáculo *Uma Incelença, por Nosso Senhor*, de Tácio Borralho (LABORARTE)



Fonte: Acervo do autor (1979).

O espetáculo foi o resultado de uma criação coletiva, tendo o texto sido concluído pelo diretor da peça Tácio Borralho e Aldo Leite, ator e diretor de teatro. O espetáculo foi apresentado no Teatro Arthur Azevedo. Segundo Borralho, a montagem foi “mais teatro denúncia que uma peça sacra, utilizando uma linguagem mista de bonecos e atores, o espetáculo refletia um momento de grande violência contra camponeses e padres no Maranhão” (Borralho, 2005, p. 55).

Destacamos um trecho do texto da peça alusiva ao açoite de Cristo, em que Genésio é interrogado sob tortura. O interrogatório é feito por bonecos enormes, identificados no texto teatral com as “Figuras”: F.1, F.2, F.3 e F.4 e F.5:

F.3 - Quem matou Boa Ventura? F.2 – Foi você? G – Não sei, eu penso... F.3 – Cale a boca. Responde apenas ao que perguntamos. F.4 – Foi você quem matou? G. – Não. F.1 – Como não foi?! G. – Já estava aqui. Não sabia de sua morte. F.5 – Você mandou matá-lo? G. – Não. F.4 – Confesse! G. – Não. F.2 – Você é o responsável. G. – Não.

Genésio era interrogado para que confessasse a autoria do assassinato. A pergunta “Você mandou matá-lo” revela o reconhecimento por parte dos torturadores de que ele era uma liderança, portanto, precisava ser eliminado.

Podemos constatar que na evolução das montagens dos espetáculos da Páscoa, desde *Cristo e Cruz*, em 1972 até 1979 com *Uma Incelença, por Nosso Senhor!*, os espetáculos se estendem por um período político-histórico por se tratar da ditadura civil-militar que foi do Presidente da República, general Emílio Garrastazu Médici (30 de outubro de 1969 – 15 de março de 1974), passando pela gestão do presidente militar Ernesto Geisel (15 de março de 1974 a 15 de março de 1979), até a o início do mandato presidencial do militar João Baptista

Figueiredo (15 de março de 1979 – 15 de março de 1985), uma vez que a peça foi levada durante a semana de Páscoa de 1979 em meados do mês de abril.

No ano da estreia de *Uma Incelença, por Nosso Senhor!* 1979, em nível nacional estreava no teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, a peça *Macunaíma* (Figura 31), adaptação do romance homônimo de Mário de Andrade, dirigida por Antunes Filho. Considerado um dos mais importantes momentos na história do teatro no Brasil, *Macunaíma* foi levada ao palco do Teatro Arthur Azevedo no ano seguinte, em 1980.

Figura 31 - Cenas de Macunaíma



Fonte: Jornal O Imparcial - 26/03/1980.

A produção do LABORARTE dialogava com o catolicismo oficial, mas, com criticidade, e o catolicismo popular se colocava, quase sempre, com uma forma de releitura dos elementos bíblicos atribuindo um caráter político alusivo à conjuntura nacional vigente ou por vezes como forma de transgressão, por assim dizer, pelo viés da comédia, a esse catolicismo tradicional.

3.1.4 Um Boêmio no Céu

Nesse formato, destaca-se o espetáculo *Um Boêmio no Céu*, (Figura 32 e Figura 33) peça escrita, em 1945, por Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), montada pelo grupo, em 1975, e dirigida por Tácio Borralho. A peça trata do encontro de um boêmio que sonhava ter morrido na noite de São Pedro estabelecia um intenso diálogo com este santo na entrada do céu. A montagem do LABORARTE, inédita até então, deu bastante ênfase ao viés comédia do texto, tanto nas falas quanto na encenação dos atores e caracterização teatral destes.

Figura 32 – Cenas do espetáculo *Um Boêmio no Céu*



Fonte: Acervo Departamento/Laboratório de Fotografia e Cinema – LABORARTE. Foto: Murilo Santos.

Figura 33 – Cena de *Um Boêmio no Céu*



Fonte: Acervo Departamento/Laboratório de Fotografia e Cinema – LABORARTE.
Foto: Murilo Santos.

A peça foi apresentada no Teatro Arthur Azevedo, em paróquias de São Luís, associações comunitárias, na capital e no interior do Estado. Ressalte-se que São Pedro é comemorado, no período junino, ao lado de Santo Antônio, São João e São Marçal, santos cultuados no catolicismo popular em estreita ligação com o Bumba Meu Boi no Maranhão.

O Dia de São Pedro, 29 de junho, dado à sua importância relacionada ao Bumba Meu Boi, é feriado municipal em São Luís, com grande afluência de devotos, grupos de Bumba meu boi e turistas no largo de São Pedro localizado no Bairro da Madre Deus (Figura 34). A burrinha, personagem do Bumba meu boi maranhense, está presente na peça como alusão ao culto a São Pedro.

Figura 34 - Largo da Capela de São Pedro no dia de festejo



Fonte: Disponível em: <https://cultura.ma.gov.br/noticias/festas-para-sao-pedro-e-sao-marcas>.

A montagem do espetáculo implicou na busca de elementos regionais na maquiagem, figurino, cenário e adereços cênicos, e em outros elementos, baseados na estética popular local e regional. Em relação aos parâmetros a partir dos quais o espetáculo foi realizado, Borralho sublinha o seguinte:

Com a montagem dessa peça, o LABORARTE dava a arrancada para o estudo da caracterização (maquiagem e figurinos) a partir das cores e formas do teatro produzido pelos artistas populares: bumba meu boi, brincadeiras de carnaval, comédias, pastores etc. Com o deslocamento do espetáculo para locais de afluência de público popular, o grupo pretendia testar a linguagem cênica e visual do espetáculo (Borralho, 2005, p. 53).

Assim, a peça se constituiu em um dos momentos sobre o qual podemos avaliar aos olhos de hoje, que o LABORARTE experimentou um processo de colonialidade, mesmo sem ainda ter, aparentemente, uma noção clara desse processo.

3.1.5 Cinema Super-8 no LABORARTE e as temáticas do catolicismo popular

Entre 1973 e 1980, o Departamento/Laboratório de Fotografia e Cinema, assim como os demais departamentos do LABORARTE, inseriu-se na temática do catolicismo popular (Quadro 5), uma das manifestações da cultura popular maranhense sobre a qual os processos criativos do grupo buscavam dialogar.

Quadro 5 - Cinema no LABORARTE: catolicismo popular

Filmes	Local de realização	Proposta
1973 - “Festa do Divino” (Documentário de Murilo Santos)	Alcântara – MA - 1973	Produção artística audiovisual e registro do festejo

1974 – “Festa do Divino de Alcântara” (Documentário de Murilo Santos)	Alcântara – MA - 1974	Produção artística audiovisual e registro do festejo
1974 - “Um Boêmio no Céu” (Ficção, comédia - texto de Catulo da Paixão Cearense. Direção: Murilo Santos)	Campos da Baixada Maranhense, Cajari - MA	Adaptação do texto para cinema. Alusão a festas de São Pedro do período junino. (abordagem de dramaturgia e visualidade decolonial)
1980 - “Uma Incelença, por Nosso Senhor!” (filmagem da Peça de teatro. Direção: Euclides Moreira)	Tetro Arthur Azevedo	Registro do espetáculo de semana santa.

Fonte: O autor.

Na filmografia do LABORARTE dos anos 1970 se inclui o filme de ficção Adão e Eva (Quadro 6), que embora aborde um tema bíblico, trata-se de uma sátira às representações tradicionais sobre o pecado original.

Quadro 6 – Filmografia do LABORARTE dos anos 1970

Filmes	Local de realização	Proposta
1974 - “Adão e Eva” (Ficção, Direção: Murilo Santos)	sede do LABORARTE (foi inscrito em festival fora do Maranhão)	Sátira com elementos da cultura popular local, nuances de decolonialidade.

Fonte: O autor.

O primeiro filme realizado pelo LABORARTE, “Festa do Divino”, foi realizado como forma de registro para as pesquisas sobre a cultura popular no LABORARTE, mas, o material, também foi montado e sonorizado como um filme de cinema - o primeiro produzido pelo LABORARTE. Esse filme foi exibido em uma das aulas da TV Educativa, canal 2, a segunda emissora a ser instalada no Maranhão.

“Um Boêmio no Céu”, curta de 1975, dirigido por Murilo Santos (Departamento/Laboratório de Fotografia e Cinema - LABORARTE) é uma adaptação para cinema do texto de mesmo nome de Catulo da Paixão Cearense, aproveitando atores e figurinos da peça homônima, anteriormente montada pelo LABORARTE, porém no mesmo ano.

O segundo dos três filmes, também realizado no ano de 1975, foi a comédia de apenas três minutos intitulada “Adão e Eva” dirigido por Murilo Santos (Departamento/Laboratório de Fotografia e Cinema - LABORARTE). O quinto filme, “Uma Incelença, por Nosso Senhor!”, curta de 1979, dirigido por Euclides Moreira Neto (Departamento/Laboratório de

Fotografia e Cinema - LABORARTE) é basicamente um registro documental da peça de mesmo nome.

Não é demais sublinhar que as temáticas destas produções, de inspiração popular, também podiam ser verificadas, entre os anos 60 e 70, em outras instâncias da produção artística nacional indicando que ocorria uma circulação de ideias, no país, em diálogo com contextos internacionais, naquela conjuntura de opressão criadas pelos diversos golpes de estados verificados na América Latina, como desdobramentos políticos e ideológicos do pós-guerra e da instauração da Guerra Fria.

A poesia religiosa, “Hino ao Senhor do Bonfim”, de autoria de Artur de Sales, musicada pelo maestro João Antonio Wanderley em 1923, integra o long play (LP) “Tropicália ou Panis et Circencis” (Selo Philips, 1968) que acabou se tornando disco-manifesto do Tropicalismo. A música, com arranjos e regência de Rogério Duprat, ocupa a 6ª faixa do lado B do disco original em vinil e é cantada por Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e o grupo Os Mutantes.

Outra música do cenário nacional que se insere em nosso argumento de que existia naquele momento histórico um ambiente de referências ao catolicismo popular é a canção de protesto “Cálice”, composta em 1973 por Chico Buarque e Gilberto Gil, na qual eles denunciavam a repressão e a tortura praticadas no regime militar, com metáforas intertextualizadas com o que está escrito em Mateus (26: 39), “Pai, afasta de mim esse cálice”²⁸, são indicações dessa interface do Maranhão com outras práticas artísticas no país.

O filme *Adão e Eva*, com características de comédia, expõe uma visão por assim dizer, transgressora da interpretação bíblica da criação do homem nas obras de arte ao longo dos séculos. Já o espetáculo *Cristo e Cruz* traz na sua montagem uma forma inusitada de representação da Paixão de Cristo, inserindo elementos populares e alusões às transformações sociais e políticas daquele momento na virada dos anos 60 para 70. O espetáculo é permeado por influências que o autor e diretor Tácito Borralho adquiriu em grupos de jovens da Igreja Católica em São Luís, na segunda metade da década de 60 e mais, acentuadamente, quando seminarista em Recife, no final da década, pelas ideias da Teologia da Libertação.

Em seguida ao espetáculo *Um Boêmio no Céu* (Figura 35), o Departamento/Laboratório de Cinema e Fotografia do Laborarte fez uma adaptação do texto para um curta em Super-8, utilizando os principais atores da peça e a mesma caracterização

²⁸ A canção foi composta em 1973, por Chico Buarque e Gilberto Gil, originalmente interpretada pelos dois compositores. Tendo sido censurada, só foi lançada cinco anos depois, em 1978 e regravação na voz de Chico Buarque e Milton Nascimento.

teatral, evidentemente, bastante pesada para o cinema; mas, a intenção foi explorar o grotesco que havia nessa forma de abordagem estética. O cenário feito para palco foi dispensado porque a intenção era buscar um cenário real na região dos Campos da Baixada maranhense, mais, precisamente, na cidade de Cajari, lugar de origem de Josias sobrinho, cantor e compositor, na época integrante do departamento de som do LABORARTE. A ideia foi buscar um cenário surreal ao invés do céu de cor azul, passando este a ser um céu verde. Nessa abordagem cinematográfica, foram explorados diferentes ângulos e movimentos de câmera.

Figura 35 – Cenas do filme em Super-8 *Um Boêmio no Céu* (1975)



Fonte: Acervo do autor.

A outra produção do LABORARTE, na expressão cinema, que dialoga com tema bíblico é o curta de apenas dois minutos intitulado *Adão e Eva* (Figura 36). O filme é uma releitura relativa a criação do homem que se situa entre a sátira e a paródia; porém, com o propósito de ser uma forma de comédia contida que traduz, em seus elementos, conceitos vividos na época pelo LABORARTE. O filme, exibindo uma certa ingenuidade, transita pela nudez e metáforas acerca de relações sexuais em um período de grande repressão política e aos costumes.

Figura 36 - Os atores Nete Braga e Miguel Veiga em cena do filme em Super-8 *Adão e Eva* (1974)



Fonte: Acervo do autor.

Argumento: Tácito Borralho. Direção: Murilo Santos.

Os personagens Adão e Eva aparecem nus da cintura para cima, em frente a um arbusto, entreolhando-se. Os seios da Eva estão cobertos com folhas de parreira. Eva oferece banana ao Adão, os dois comem um pedaço da fruta e em seguida se beijam. Na sequência, Adão despe Eva retirando as folhas de parreira que lhes cobrem os seios. Volta-se para o arbusto, afastam as folhas deixando aparecer uma cuia feita com a casca do fruto da cujubeira e dentro desse recipiente estão ovos de galinha, concluindo-se assim o filme.

A banana que no filme representa o fruto proibido, porém traduzido em símbolo fálico, é uma referência tropicalista que diz muito do ambiente da época. Era comum naquele momento dizer-se, ao confrontar retoricamente o imperialismo norte americano, a frase “Yes, nós temos bananas”, uma forma de dizer que nós temos a nossa arte, a nossa cultura e as valorizamos em detrimento da invasão estrangeira. A frase é retirada da música carnavalesca de 1938 do compositor João de Barro ou “Braguinha” que a fez em resposta a composição “Yes, We have no bananas” (Sim, não temos bananas”, tradução nossa), dos compositores norte-americanos Frank Silver e Irving Cohn.

A música de Braguinha foi composta às vésperas da Segunda Guerra Mundial, pois a música norte-americana que provocou a sua composição surge no início da invasão da cultura norte-americana nas Américas e em meio a política de boa vizinhança na América Latina (Good Neighbor Policy) criada em dezembro de 1933 pelo então presidente dos Estados Unidos Franklin D. Roosevelt, durante a Conferência Panamericana de Montevideú.

Nos anos 60 e 70, embora distante do contexto histórico que propiciou a música de Braguinha, a frase como bordão ganhou ênfase devido a reação cultural anti-imperialista.

Em 1967 Caetano Veloso grava “Yes! Nós temos Banana” e a música “acabou sendo incluída na encenação da peça *O Rei da Vela* (de Oswald de Andrade) pelo grupo Oficina.”

A banana é uma referência tropicalista que diz muito do ambiente da época. A cuia em que estão os ovos simboliza a cultura popular, elemento caro às abordagens do LABORARTE.

A cuia é usada popularmente no Maranhão, bem como em outras regiões do país, como utensílio doméstico na utilização de água para banho, lavagem de roupas, louças, bem como para uso no trato com a farinha servir alimentos e outras utilidades na cozinha. Nas peças de teatro do LABORARTE, que tratam da Paixão de Cristo, a cuia sempre foi usada no momento da ceia, na distribuição do vinho.

Os ovos, no filme, simbolizam a gênese da vida; no contexto da cena com a cuia também representa a sobrevivência popular, o alimento básico. A nudez, circunstância onde ocorre o beijo, pertinente ao tema do filme Adão e Eva, possui no extraquadro, digamos

assim, ou seja, fora do filme, com a aceitação dos jovens atores em interpretá-la, uma quebra de barreira, uma ousadia para aquele momento em que vários jovens em fase de descobertas da vida, do sexo, passaram a integrar um grupo de artistas visto pelos olhares puritanos como transgressores das convenções, principalmente, para as mulheres.

O LABORARTE também desenvolveu trabalhos cênicos abordando as transformações econômicas e sociais pelas quais passava o Maranhão durante a década de 1970, tais como os impactos da implantação dos empreendimentos minero-metalúrgicos que na década seguinte se constituiu no Programa Grande Carajás (PGC), instituído pelo Decreto do Poder Executivo nº 85.387, de 24 de novembro de 1980.

3.2 Maré Memória

Quatro anos após a montagem da peça *Uma Meia Para Um Par de Homens*, pelo TEFEMA, escrita e dirigida por Tácito Borralho, em 1974, este diretor retornou à temática das palafitas, desta vez pelo LABORARTE, com montagem do espetáculo *Maré Memória*. Este espetáculo, escrito pelo diretor, é baseado no poema homônimo de José Chagas (Santana dos Garrotes-PB, 29 de outubro de 1924 – São Luís, MA, 13 de maio de 2014) e foi apresentado no Teatro Arthur Azevedo. A montagem representou para o grupo a culminância da experiência de integração das suas diversas expressões artísticas, pois desse espetáculo participaram todos os seus departamentos, de Cênicas, Som, Artes Plásticas, Cinema e Fotografia, além do Departamento de Imprensa e de Propaganda, estes, em textos para a divulgação da peça.

Como cenário da peça foi montada uma edificação em madeira e palha de babaçu, representando uma palafita em tamanho real, tendo à frente um mastro votivo, insígnia importante nas festas do catolicismo popular. O cenário extrapola a forma realista e assume caráter construtivista. O mastro representava uma Festa de São Benedito. Em determinado momento, os atores formavam uma procissão que girava em torno do mastro, entoando o hino de São Benedito: “Que santo é aquele que vem acolá? / é São Benedito que vai pro altar/ Meu São Benedito vosso manto cheira/ Cheira a cravo e rosa, flor de laranjeira”.

Como todas as peças teatrais do LABORARTE, em *Maré Memória* (Figura 37) não havia pano de boca. Uma hora antes de começar o espetáculo o teatro era aberto ao público, ao mesmo tempo em que a palafita era coberta de palha, de forma a representar o trabalho chamado mutirão que na edificação das moradias de paredes de taipa, madeira ou palha, nos bairros e comunidades do interior envolvendo parentes e amigos na etapa final que é a cobertura

de palha. O mutirão, na coberta das casas, é um trabalho masculino. A cena acontece com falas espontâneas dos atores decorrentes do processo natural do trabalho real da construção cenográfica. Na medida em que a coberta da palafita ia se concluindo iniciavam-se as falas da parte escrita do texto da peça, com o poema *Maré Memória* de José Chagas:

Olha ai a palafita/ Crescendo sobre a maré/ O homem que nela habita/ Caranguejo, peixe é/ Caranguejo que se emana/ Os bichos dos lamaçais/ Na condição desumana/ De sempre andar pra trás/ E sempre que ele deixe/ De ser tudo que ele é/ Vai de caranguejo a peixe/ Na enchente da maré/ De voltar à pré-história,/ - vergonhosa marcha à ré - / E afogar sua memória/ No ir e vir da maré (Celestino; Nascimento; Carreira, 2015, p. 141).

Figura 37 - Cenário de *Maré Memória* (LABORARTE - 1974)



Fonte: Acervo do autor.
Foto: Murilo Santos (1974).

No cenário, ao lado da palafita, foi montado um varal cenográfico representando a secagem de roupas. Neste, um lençol serviu de tela de cinema para a projeção de um curta *Super - 8*. A ideia do varal foi uma opção dos artistas para que as cenas do filme se integrassem, organicamente, ao espetáculo evitando-se a utilização de uma tela de projeção.

A exibição do filme também chamado *Maré Memória*, dá-se quando o casal morador da palafita se recolhe à noite para dormir. O filme sugere uma relação sexual do casal, por meio de cenas que se alternam entre panorâmicas verticais em close de estacas de palafitas, com buracos de caranguejo na lama sendo alcançados pelo vai e vem da marola da maré. Ao final do curta, sugerindo o clímax da relação, mostra-se apenas a parte do punho de uma rede em movimento, sugerindo que nela está o casal copulando.

Figura 38 - Murilo Santos filmando no manguezal do bairro da Liberdade



Fonte: Acervo do autor.

No desenrolar da dramaturgia da peça, ao final, o homem palafitado morre. A cena remete à encenação da morte de Cristo no espetáculo *Cristo e Cruz* montado, em 1972, bem como, aos espetáculos de quaresma montados posteriormente, tal como o *Uma Incelença por Nosso Senhor!* Seu corpo é velado com uma canção composta pelo compositor César Teixeira, então integrante do Departamento de Som do LABORARTE, em que ele faz uma espécie de intertextualização, citando entidades da religião Iorubá em sua música “*Olorum, Ô Inaê/O morto é filho de Santa Maria/ Por cima das ondas do mar/ Olorum, ô iará/ A alma é filha de Santa Maria/ Que agorinha acaba de chegar*” (Ewerton, 2023)²⁹.

Olorum é o senhor do céu, um deus único e supremo cultuado na religião Iorubá e afro-brasileiras. A palavra Inaê, também citada na música, é outro nome ao orixá do mar Iemanjá. A tessitura do texto teatral e letras das músicas da peça, com elementos do catolicismo popular como o hino a São Benedito, bem como, com a citação de entidades das religiões de matriz africana decorrem da proposta artística do LABORARTE compreendidas aqui, em nossa abordagem, como expressões do movimento decolonial por deslocar-se da herança colonial europeia no campo das artes.

Na expressão cênica, o LABORARTE desenvolveu um trabalho engajado basicamente original, segundo o conceito do grupo e a maioria das montagens teatrais entre os anos 1970 e 1980, seguiam o conceito do grupo, do ponto de vista das referências estéticas de som e imagem da cultura popular e da integração dos departamentos. Outros grupos, entretanto, fizeram teatro engajado, porém sem o estabelecimento de relação com outras expressões, de maneira metodológica, até porque eram grupos exclusivamente de teatro.

O Teatro Experimental Anilense (TEA), do bairro do Anil, antigo bairro operário, montou famosos textos de repercussão nacional, ao lado dos textos originais do grupo. Nesse

²⁹ Informação verbal João Ewerton, ator da peça em entrevista concedida ao autor em 5/02/2023.

rol está a montagem de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, espetáculo dirigido por Domingos Elias “Tourinho”. Quando as *Maquinas Param*, de Plínio Marcos – 1984. O TEA também montou os seguintes espetáculos de Semana Santa: 1973 – *Paixão de Cristo* de Criação Coletiva; 1974 – *Via Sacra*, de Nonato Pudim; 1975 – *Paixão de Cristo* de Nonato Pudim; 1976 – *Cristus et Crux* de Marly Dias e Tácito Borralho; 1977 – *Judas Iscariotes* de Nonato Pudim; 1978 – *O Filho do Homem* de Criação Coletiva – texto final de Augusto Rosa; 1979 – *Cristificação do Universo* de Autor Anônimo; 1980 – *Crucificação* de Criação Coletiva; Atores desse grupo também integravam o Departamento/Laboratório de Artes Cênicas do LABORARTE.

Sob influência do LABORARTE, em 1975 surge o Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA. A forte presença dos espetáculos de Semana Santa dos anos 1970, com o viés de arte de protesto ou engajada, passou a ser o principal espetáculo do GRITA montado até os dias atuais, constituindo-se em um grandioso espetáculo a céu aberto, tal como a *Paixão de Cristo* em Nova Jerusalém, Pernambuco, só que inserido nas ruas e praças do bairro do Anjo da Guarda, área Itaqui/Bacanga.

Interessante notar as características da arte, neste caso, cênicas, nos anos 1970 com temáticas católicas, porém considerando-se as mensagens revolucionárias embutidas nas peças, revela-se o Cristianismo de Libertação. A percepção desse viés torna-se mais visível quando é possível aferir a arte das décadas em questão com as características atuais, cujas temáticas são as questões das “dissidências sexuais, raciais e de gênero no Brasil” como expõe o livro *A Arte da Resistência* (Cooling, 2022).

Cabe a observação que desde 1968 quando surgem os grupos de teatro engajados e com os demais que se desenvolveram por toda a década de 1970, temáticas de gênero ou étnico-racial não se colocavam como bandeiras de luta no tetro maranhense, a ponto de ter surgido grupos que se caracterizavam como teatro negro, no sentido do Teatro Experimental do Negro (TEN), companhia de teatro carioca que atuou entre 1944 e 1961, fundada por Abdias do Nascimento.

No entanto, em 1968, o ator, dramaturgo, apresentador de TV e diretor de teatro negro, Ubirajara Fidalgo (1949 – 1986), iniciou sua carreira no teatro em São Luís como ator, logo após a sua chegada a esta cidade, vindo de Caxias, sua terra natal. Em 1970, mudou-se para o Rio de Janeiro onde fundou o Teatro Profissional do Negro, ao lado de sua companheira, Alzira Fidalgo, que aliou a montagem de textos teatrais tradicionais às questões relativas ao racismo no Brasil, num período de ditadura.

No teatro maranhense, além de Cecílio Sá, houve entre 1968 e durante a década de 1970, diretores e teatrólogos negros, tais como Cecílio Sá que passou a montar peças de teatro a partir do início da década de 1930. Em 1968, com a criação do grupo Teatro Popular do Maranhão, Wilson Martins, também ator, que na década seguinte integrou o grupo LABORARTE, escreveu e dirigiu peças de teatro engajadas como “Pedro Ninguém”.

Wilson Martins, quando criança, participou de Festa do Divino de um terreiro no bairro do Monte Castelo, tendo sido Mordomo Régio e Imperador. As crianças representam, no trono, os adultos festeiros. No Monte Castelo, o terreiro ficava próximo a casa de uma autoridade policial. A intolerância desse agente da polícia fez com que o terreiro fosse expulso do local e a festa do Divino foi transferida para outro bairro, coincidentemente, para a casa ao lado da então residência de Mãe Dudu (Vitorina Tobias Santos), matriarca da Casa de Nagô. A partir de então, a família de Wilson Martins estabeleceu amizade com a Mãe-de-Santo. Mãe Dudu nasceu no dia 2 de novembro de 1886, na cidade de Viana. Faleceu em São Luís no dia 28 de janeiro de 1988, aos 101 anos.

A casa da outra localidade do Bairro do Monte Castelo para onde o festejo do Divino foi transferido, coincidentemente, ficava ao lado da então residência da filha de Mãe Dudu (Vitorina Tobias Santos), matriarca da Casa de Nagô³⁰. A partir de então, a família de Wilson Martins estabeleceu amizade com a Mãe de Santo. Mãe Dudu nasceu no dia 2 de novembro de 1886, na cidade de Viana. Faleceu em São Luís no dia 28 de janeiro de 1988, aos 101 anos. Em 1974, fotografei Mãe Dudu (Figura 39), na Casa de Nagô, quando Tácito Borralho gravou em fita cassete uma entrevista com ela para pesquisa do LABORARTE. Infelizmente a fita se perdeu.

Figura 39 - Mãe Dudu durante entrevista concedida a Tácito Borralho - Casa de Nagô -

1974



Fonte: Acervo do autor.

³⁰ O terreiro Casa de Nagô, localizado na Rua Candido Ribeiro (antiga Rua das Crioulas), 799 – Centro, foi fundado um pouco depois da Casa das Minas (por volta de 1840), pela africana Josefa, oriunda possivelmente de Abeokutá, que foi consagrada ao orixá Xangô. A Casa foi tombada em 1986 por seu valor histórico para o Estado do Maranhão, através da Superintendência de Proteção ao Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Maranhão - SPPHAP através do Decreto Estadual de nº 10.029. Fonte: Disponível em: <https://museuafro.ufma.br/?p=5779>.

Outro diretor de teatro e ator negro de grande importância é Domingos Tourinho. Nos anos 1970, Tourinho dirigiu diversas peças de teatro engajado produzidas pelo grupo Teatro Experimental Anilense - TEA. Ligado a esse grupo, na década de 1970, o cordelista (Sabiá da Mata), ator e teatrólogo Nonato Pudim, neto da codoense Joana Pudim, da Casa das Minas. Nonato Pudim escreveu e atuou em diversos do grupo, como “Arrocha Negra” (Nonato Pudim, TPM - 1979) (Figura 40).

Figura 40 - Wilson Martins; Domingos Tourinho interpretando Chico Rei, Nonato Pudim e Cláudio Silva, dirigente do grupo GRITA, criado em 1975



Fonte: Acervo Murilo Santos e disponível em: <http://historiadoteatromaranhense.blogspot.com/2011/10/teatro-experimental-anilense.html>.

Legenda: Da esquerda para a direita: Cecílio Sá (foto: Murilo Santos – 1992); Wilson Martins (foto: Murilo Santos -1972); Domingos Tourinho interpretando Chico Rei (acervo TEA – 1981); Nonato Pudim (foto: Solange Bayma) e Cláudio Silva – 2012 (foto: Murilo Santos).

No início da década de 1970 surge no ambiente de teatro voltado as temáticas de cunho popular, o ator e diretor negro Ivagner Araújo. O grupo por ele criado, formado por jovens estudantes da cidade de São José de Ribamar, chamava-se “Filosarte”, uma junção das palavras filosofia e arte. Seu trabalho foi principalmente apresentações de enquetes, algumas das quais de tema natalino, em escolas e outros espaços, como o Serviço Social do Comércio (SESC) e Serviço Social da Indústria (SESI). Ivagner chegou a manter contato com o LABORARTE, na época de sua fundação, quando tentou filiar o seu grupo de teatro.

Figura 41 - Imagens de Ubirajara Fidalgo (1982) e com Zira Fidalgo (1978)



Fonte: Disponível em: <https://www.geledes.org.br/> e <https://www.geledes.org.br/ubirajara-e-alzira-fidalgo-e-a-experiencia-politica-do-teatro-profissional-do-negro/>.

Em sua militância, Ubirajara Fidalgo (Figura 41) fundação do Instituto de Pesquisa da Cultura Negra (IPCN) e da Associação Cultural de Apoio as Artes Negras (ACAAN), junto ao historiador e escritor negro Joel Rufino dos Santos.

3.3 O LABORARTE e as comunidades atingidas pelos grandes projetos minero-metalúrgicos

No contexto da Guerra Fria, o deputado federal, José Sarney Costa, foi eleito governador do Maranhão, em 1965, pelo partido da União Democrática Nacional - UDN. A sua posse foi registrada em um curta-metragem intitulado *Maranhão 66*, realizado por cineasta Glauber Rocha e equipe, a pedido do próprio governador eleito. O filme, além do ritual da posse, ainda expõe imagens de um Maranhão caracterizado pelo abandono, na capital e no interior, por parte dos poderes públicos, tendo como sonorização de fundo o discurso de possado Governador, no qual ele denunciava os fundamentos da prática política e administrativa, bem como os prejuízos gerados para o Maranhão decorrente do mandonismo local de Vitorino Freire, até então o chefe político local³¹.

Foram 17 anos conhecidos como período “vitorinista”. Mas, a realidade criticada se manteve durante o governo Sarney e nas quase cinco décadas seguintes de seu domínio político sobre o Maranhão. Entretanto, as transformações ocorridas no Maranhão entre o final dos anos 60 e ao longo dos anos 70 e seguintes geraram, no campo, o agravamento de conflitos agrários tradicionais, sobretudo a partir da edição da chamada Lei Sarney de Terras.

³¹ Vitorino Brito Freire nasceu em Pedra, Pernambuco. Em 1945 foi eleito deputado federal a Constituinte. No Maranhão, angariou forte poder político, em 1947, ao renunciar ao cargo de deputado federal e se eleger Senador e eleger o seu candidato Sebastião Archer, ao cargo de governador do Maranhão iniciando, assim, o período conhecido como “vitorinismo” que durou até 1964, marcado por violência aos opositores, fraudes nas eleições.

Na cidade de São Luís, em seu perímetro urbano e, depois, estendendo-se para a zona rural da Ilha com a implantação dos projetos minero-metarlúrgicos por meio do Projeto Grande Carajás/PGC.

O Projeto Grande Carajás (PGC) seguiu como ato contínuo às transformações implementadas pelo governo Sarney provocando violentos conflitos de terra, especialmente, na região conhecida como Pré-Amazônia Maranhense. No livro *Amazônia/Carajás - Na Trilha do Saque*, o agrônomo Marcos Kowarick assim descreve a genealogia do PGC:

O conselho de desenvolvimento econômico aprovou o Projeto Ferro Carajás em outubro de 1978, apesar de as obras terem iniciados somente em fevereiro, a um custo de US\$ 2,8 bilhões, dos quais 64% na ferrovia, 19% na mina, 9,5%, no porto e 7,5% na infraestrutura. Caberia à CVRD 41% dos recursos, e o restante deveria ser obtido de empréstimo externo e interno (*apud* Gistelinck, 1988, p. 39).

O Programa Grande Carajás sucedeu o Projeto Ferro Carajás mantendo como principal empresa na liderança desse empreendimento a então Companhia Vale do Rio Doce - CVRD, a qual, após a sua privatização passou a ser chamada de, apenas, por Vale. A privatização se deu no governo Fernando Henrique Cardoso, em 6 de maio de 1997.

O impacto dos grandes projetos minero-metalúrgicos sobre São Luís se deu, inicialmente, pela implantação da fábrica de alumínio e alumina norte- americana Alcoa, no início da década de 1970.

No entanto, não é demais salientar que a população de São Luís pouco ou nada sabia a respeito do processo de implantação dos grandes projetos, mas a Congregação das Irmãs de Notre Dame e a dos Padres Redentoristas da Amazônia, sediados na região da Paróquia do Tirirical, São Luís, onde desenvolviam trabalhos na forma de Comunidades Eclesiais de Base, tinham conhecimento do que estava por vir.

No início dessa década, a proposta era combater a remoção de comunidades inteiras para a implantação da Alcoa e, também, da área na qual, posteriormente, viria a ser construída a estrada de ferro da companhia Vale do Rio Doce. Em São Luís, os territórios de comunidades tradicionais da zona rural e da região portuária da área Itaqui Bacanga. Na apresentação do livro *Carajás Usinas e Favelas*, o seu autor, o ex-padre Frans Gistelinck, assim descreve como tomou conhecimento da problemática Carajás:

O primeiro contato com a problemática de Carajás aconteceu em 1974 no bairro do Anjo da Guarda, situado na área do porto do Itaqui. A empresa Amazônia mineração S/A (ANZA) fazia levantamentos topográficos na área da praia do Boqueirão e nas áreas próximas ao Anjo da Guarda (Gistelinck, 1988, p. 07).

O referido autor ressalta que as famílias, à época, cerca de duas mil, haviam chegado à área, cinco anos antes, transferidas pelo governo estadual, em condições precárias e, novamente, enfrentavam uma nova ameaça de expulsão. A transferência, prevista pelo governo Sarney, no final dos anos 60, foi iniciada por um infortúnio - o incêndio que ocorreu no bairro palafitado do Goiabal, às margens do Rio Bacanga, do lado oposto ao que dá acesso ao então novo bairro do Anjo da Guarda na BR-135.

O incêndio ocorreu em novembro de 1968. Poucos dias depois, 35 famílias foram transferidas para casas construídas precariamente pelo governo no novo bairro do Anjo da Guarda. Este sinistro evento foi tema da peça de teatro *Uma Meia Para Um Par de Homens*, escrita e dirigida pelo dramaturgo Tácito Borralho e montada em 1969 e 1970 pelo Teatro de Férias do Maranhão.

A luta contra Alcoa, que teve expressão apenas nas comunidades da Paróquia do Tirirical, principalmente, pela ação pastoral e pedagógica das Irmãs de Notre Dame, no final da década e início dos anos 80 – ganhou ampla repercussão motivando a criação de um grupo de oposição à implantação da indústria chamado Comitê de Defesa da Ilha, liderado pelo intelectual e escritor negro Nascimento de Moraes Filho³².

No seio das lutas contra a ALCOA, além de passeatas, manifestações em praça pública e seminários, em 8/06/1981, um grupo de ativistas do movimento entrou com uma Ação Popular contra a Alcoa, requerida por Nascimento de Moraes Filho, Gervasio Protásio dos Santos, Eyder Paes da Silva, Pedro Novaes Lima, Benedito Beto de Carvalho Lago, Cesso Veras da Costa e José Murilo Moraes dos Santos.

A ALCOA foi construída, em São Luís, desrespeitando normas internacionais, por se tratar de uma ilha, naturalmente, com muitos lençóis freáticos à mercê da contaminação de rejeitos da fábrica e exigindo um alto consumo de água; o qual foi atendido pelo Governo do Estado com a construção do sistema Italuís para a captação de água do Rio Itapecuru, no município de Itapecuru, localizado acerca de 60 quilômetros de São Luís. Este projeto, embora atenda, em parte, a população de São Luís, ele foi construído, principalmente, para atender o consumo de água pelo complexo industrial ALCOA.

Outra grande necessidade da Alcoa era energia elétrica. Por isso, conforme Kowarick “ainda no governo Médici (1973) dar-se-iam os primeiros passos para a construção da hidrelétrica de Tucuruí, uma obra a ser executada pela Eletronorte”. Ele ressalta que “Tucuruí

³² Em 1973, o escritor Nascimento de Moraes Filho descobre em pesquisas na Biblioteca pública Benedito Leite obra de Maria Firmina dos Reis. A partir de então, se empenhou em colocá-la no panteão de figuras da literatura maranhense.

foi concebida para atender aos Grandes projetos Metalúrgicos, notadamente os complexos para a produção de alumínio e alumínio, no sistema Albrás-Alunorte, no Pará e no Maranhão, através da Alcoa” (Kowarick *apud* Gistelinck, 1988, p. 54).

Para tratar acerca de desdobramentos sociais no contexto da área, em São Luís, onde a modernização industrial foi implantada, o teatrólogo Tácito Borralho, Josias Sobrinho escreveram o texto da peça João Paneiro. A respeito desta, Frans Gistelinck, salienta que:

Ainda em dezembro de 1974, houve um encontro no centro paroquial Cristo Redentor. O assunto era: o dragão de Carajás. Uma peça de teatro que ensinava como essa fera ia acabar com a vida feliz de Igarau, Coqueiro, Jacamim, Maracanã, Boqueirão e muitas outras comunidades rurais da Ilha de São Luís (Gistelinck, 1988, p. 47).

A peça, em sua encenação, foi dirigida por Tácito Borralho. A sua temática foi encenada como metáfora da lenda da serpente encantada da Ilha de São Luís. Assim, no espetáculo, havia três serpentes, sendo que a última a aparecer era uma serpente de metal, aluminizada assumindo o aspecto de dragão sobrepujando, inclusive, as serpentes anteriores - uma das quais, a lenda da cultura popular maranhense. Uma alternativa abordada na dramaturgia da peça foi a de preservar o lugar mítico da serpente encantada no imaginário popular. As transformações econômicas e sociais ocorridas no Maranhão refletiam os efeitos do II Plano Nacional de Desenvolvimento/PND (1975-1979), proposto pela Ditadura Civil-Militar, para o logo após, a fase do chamado “Milagre Econômico” (1968-1973). A respeito deste II PND, Vanessa Boarati sublinha que:

Tanto os Defensores da Estratégia do II PND como aqueles que a criticaram, concordam que o crescimento alcançado entre os anos de 1968-73 havia se esgotado. Além disso, concordam que o crescimento daqueles anos não foi capaz de atenuar os problemas de desigualdade social existentes no país (Boarati, 2003, p. 109).

A modernização urbana da cidade de São Luís, empreendida a partir do governo Sarney, nos anos de 1960, está relacionada com os efeitos da descoberta, a época, da maior província mineral da Amazônia, mais precisamente na Serra dos Carajás, no sudeste do Pará. Para o escoamento do minério de ferro por meio do Porto de Itaqui, localizado na região do Bacanga, era necessária a criação de logística e infraestrutura, ou seja, estradas, pontes e moradias para os que iriam trabalhar nesse empreendimento.

Para tanto, foi feita a melhoria do Porto do Itaqui, a expansão da BR 135 por meio da Avenida dos Portugueses, na área do Itaqui-Bacanga; ligando-a com a cidade de São Luís

com a Barragem do Bacanga; a construção da Ponte São Francisco para promover o povoamento da área do São Francisco por meio de Conjuntos habitacionais sob o título de Renascença, uma alusão aos tempos áureos do ciclo do algodão no século XIX; mas, também, a transferência de milhares de famílias das áreas aterradas, no entorno da cidade, para a região portuária Itaqui Bacanga, uma vez que era necessário criar uma anel viário que integrasse a área do Itaqui-Bacanga com a cidade com um dinâmico fluxo de transportes.

A exploração do minério de ferro na Serra dos Carajás era feita pelo consórcio Amazônia Mineração S/A – AMZA, da qual participavam a então empresa estatal Companhia Vale do Rio Doce – CVRD e a americana *US Steel Corporation*.

Até pelo menos a primeira metade dos anos 70, as comunidades do então chamado Interior da Ilha, a serem removidas, jamais tiveram informações a respeito esse fato, quer seja por parte de instituições do governo ou das empresas. A professora Alaide Viégas Ribeiro que desenvolvia trabalhos de educação popular com as Irmãs de Notre Dame, na área de atuação dessa congregação que coincidia com grande parte dos povoados a serem expulsos relata: “as primeiras notícias que tivemos que iriam chegar as primeiras indústrias para São Luís, principalmente, nós tivemos nos nossos encontros de Comunidades Eclesiais de Base, liderados pelos Padres Redentoristas e a Irmãs de Notre Dame.” (exerto de depoimento extraído do documentário “Peleja do Povo contra o Dragão de Ferro – Seminário Internacional Carajás 30 Anos”, 2014, Murilo Santos, produção Rede Justiça nos Trilhos). Tais notícias a que a professora se refere, as primeiras que chagaram às comunidades, em que se deram por volta de 1973. O advento desses grandes empreendimentos foram divulgados pela mídia local, pelo menos até meados dos anos 70.

3.3.1 João Paneiro

Os efeitos da descoberta de Carajás aparecem na zona rural da Ilha de São Luís a partir de meados da década de 1970, ainda na forma de ameaça de desapropriações de milhares de famílias, de início, para a implantação da *Aluminum Company of America* Empresa de Alumínio da América (Alcoa), fábrica - estadunidense de produção de alumínio e alumina. Esta realidade se constituiu como o cenário para uma das mais importantes experiências do teatro engajado dos anos 1970, pois, a partir de 1974, artistas do grupo LABORARTE experimentaram forma de fazer teatro imerso em uma luta das camadas populares rurais de São Luís, em articulação com a Congregação das Irmãs de Notre Dame, cuja área de atuação

eram as Comunidades Eclesiais de Base – CEB's, no então chamado interior da Ilha, cujos moradores estavam sofrendo em decorrência da política perversa de desapropriação.

Nesse contexto, o grupo LABORARTE recebeu a proposta para desenvolver um trabalho por meio de seu Departamento/Laboratório de Artes Cênicas, mas, na prática, os demais departamentos foram envolvidos. A este respeito, Tácito Borralho, um dos criadores do LABORARTE e então coordenador do Departamento/Laboratório de Cênicas, assim se recorda que:

A irmã Bárbara trouxe-nos uma proposta tentadora, que vinha a calhar com a proposta básica do LABORARTE: preparar um espetáculo que servisse como ilustração de um grande debate sobre a implantação de um monumental projeto que implicava na construção de uma usina siderúrgica para a produção de alumínio, de uma extensa Ferrovia e de outras instalações de grandes proporções, o que resultaria na desapropriação de povoados inteiros (Borralho; Sobrinho, 1983, p. 17).

Daí surgiu a ideia do espetáculo *João Paneiro* (Figura 42) que teve como ponto de partida para a escrita do texto a metodologia inspirada em Paulo Freire, por se tratar de um processo dialógico, na medida em que as discussões do espetáculo se iniciaram a partir de um encontro do grupo LABORARTE com representantes das comunidades a serem alcançadas pela peça, promovido pelas Irmãs de Notre Dame de Namur, no salão paroquial da Paróquia do Tirirical (São Cristóvão), onde ocorreu uma dinâmica dirigida pelo teatrólogo Tácito Borralho no sentido de construir elementos narrativos com base naquilo que o grupo pode perceber a partir da dinâmica, na cosmogonia dos moradores da região, mitos, lendas, aves agorentas e outros elementos. Nessas reuniões estavam presentes, além de integrantes do Departamento/Laboratório de Cênicas, membros dos departamentos de Som, de Artes Plásticas, de Literatura e de Cinema e Fotografia do LABORARTE.

Figura 42 - LABORARTE em diálogo com líderes comunitários da Zona Rural de São Luís, construindo a ideia da peça João Paneiro, a ser levada às comunidades



Fonte: (Borralho; Sobrinho, 1993, p. 35). Foto: Murilo Santos.

Ao Departamento/Laboratório de Fotografias e Cinema cabia registrar, fotograficamente, os eventos artísticos produzidos pelo grupo e fazer a luz dos espetáculos. Para este espetáculo, os refletores foram criados e executados artesanalmente à base de gás de cozinha, uma vez que nem todos os povoados eram providos de luz elétrica.

A peça *João Paneiro*, dirigida e escrita por Tácito Borralho e o compositor e cantor do Departamento/Laboratório de Som, Josias Sobrinho, consistia em Teatro de Bonecos que interagiam com um ator em cena, o João Paneiro, interpretado pelo próprio diretor Borralho. Como experiência de linguagem popular, o espetáculo se inseriu em uma forma de circo sem a empanada completa, o qual recebeu o nome de Circo-Teatro Cujubeira. Como forma de chamar a população para o espetáculo, um ator do grupo caracterizado de palhaço saía pelas ruas e veredas da comunidade gritando as típicas cantigas chamadas chulas-de-palhaço, acompanhado por crianças que espontaneamente aderiam à brincadeira.

Nas apresentações, após a função circense (malabares, mágicas, palhaços, faquir), iniciava-se o drama, sistemática comum em tradicionais circos populares. Nesse caso, a parte do drama consistia na peça de bonecos *João Paneiro*, anunciando um futuro trágico e a necessidade de resistência.

A trama da peça se desenvolve em torno desse personagem, frente a uma grande ameaça que estava para acontecer em sua comunidade e região. A peça utiliza na sua narrativa elementos do imaginário popular, com o objetivo de promover discussões iniciais relativas à implantação do Projeto Carajás; assim, chamado na época, uma vez que as comunidades naquele momento ainda não haviam incorporado de fato a realidade que estava por vir.

Muitos trabalhos desenvolvidos pelo Departamento/Laboratório de Artes Cênicas no LABORARTE, do início ao final da década de 1970, tiveram também como inspiração ideias do educador Paulo Freire. Note-se que apesar do grupo de artistas buscar na cultura popular e no catolicismo elementos para as produções artísticas com o objetivo de compreender a importância e função desses elementos na produção popular e ressignificar ao inserir-se nos trabalhos artísticos do grupo não aderiram, a esse tempo, a formação de grupos folclóricos no LABORARTE, porque consideravam que se tratava de uma contradição para uma arte popular que se pretendia engajada produzindo leituras do tempo com mensagens políticas no plano da dramaturgia, gestualidade, músicas, sonoridades e elementos plásticos.

Por isso, nesse contexto, as ideias freirianas se encaixavam, uma vez que os trabalhos feitos voltados a grupos sociais impactados por ações capitalistas externas (como por exemplo, os grandes projetos Minero-Metalúrgicos) conduziam no caso exemplar da peça

teatral *João Paneiro* a recorrer à forma de educação popular, sem, no entanto, baixar a guarda para eventuais processos artísticos que poderiam se caracterizar como panfletários.

O espetáculo *João Paneiro* lança mão da lenda da serpente de São Luís fazendo uma analogia com a estrada de ferro, a então companhia Vale do Rio Doce, que na época já havia indicativos de sua instalação no Estado do Pará, a partir da Serra dos Carajás, conduzindo o minério de ferro até o porto situado em São Luís, ocupando território das comunidades tradicionais da zona rural. A lenda da serpente de São Luís, bastante popular, é traduzida de forma sucinta no livro *O rei touro e outras lendas maranhenses* do escritor e pesquisador Jomar Moraes:

Em torno da Ilha de São Luís há uma imensa serpente que jamais deixará de crescer, até que um dia a cauda toque a cabeça. quando tal acontecer, o monstro concentrará sua força, comprimindo a porção de terra por ela envolvida. São Luís, então, desaparecerá, tragada pelas águas do Oceano (Moraes, 1980, p. 37).

No decorrer da década de 1970 e, principalmente, a partir do seu final, outros atores sociais e entidades ambientalistas passaram a fazer parte intensificando a luta contra a implantação da forma com que ocorreram os grandes projetos de minérios metalúrgicos em São Luís, tendo como ponta de lança a fábrica de alumínio e alumina norte-americana chamada Alcoa, a qual, posteriormente, nos anos 1980, mudou o nome para Consórcio Alumar, uma referência ao Maranhão no nome.

No livro *O palco do Imaginário Popular Maranhense*, de Tácito Borralho e Josias Sobrinho, publicado em 1993, os autores fazem uma reflexão acerca da influência da utilização da lenda da serpente na dramaturgia da peça, uma abordagem pioneira com os seus desdobramentos nas ações de divulgação e “conscientização”, direcionadas às comunidades envolvidas e ao público, em geral, por articuladores de partidos políticos de oposição ou de esquerda, grupos ambientalistas bem como setores da Igreja Progressista:

A partir da pesquisa de campo, da divulgação dos resultados e da própria amostra do Circo-teatro Cujubeira, com seu “grande” espetáculo de segunda parte, podemos notar a primeira positiva contribuição do movimento desencadeado pelo LABORARTE, na produção da folheteria, livros e outros impressos de cunho informativo de instituições, partidos políticos, entidades populares: todos continham clara referência sobre a SERPENTE que rodeia a ilha (elemento nucleador das estórias). E essa releitura de um muito presente na cultura maranhense foi uma aproximação feliz feita pelo LABORARTE, entre o universo lendário e a realidade (Borralho; Sobrinho, 1993, p. 35).

A forma como o mito da serpente é tratado no espetáculo do LABORARTE demonstra uma preocupação do grupo em não desmistificar o universo lendário popular. O texto

dramático da peça *João Paneiro* é estruturado em três momentos da serpente, em que o protagonista João, ao expor situações do seu cotidiano, se vincula a cada um desses três momentos nos quais a serpente mitológica é tomada como base pelos autores da dramaturgia em questão, para, de forma ficcional, inventarem duas outras serpentes. Tal exercício com exitoso resultado no espetáculo se constitui uma forma de escapar de uma leitura transgressora e autoritária da serpente original mitológica. Os autores do texto da peça assim a explicam:

A primeira aparição da serpente (a primeira referência à primeira forma) como se registra no Imaginário popular: a serpente-guardiã (a mitológica), a serpente encantada, aquela que existe na poesia popular, que povoa os sonhos de crianças e adultos. A segunda: a referência religiosa, apocalíptica, o arquétipo do mal, a besta fera. A terceira: a serpente de metal (de alumínio), que foi a interpretação oportuna do grupo, sem transgredir o mito nem os valores religiosos (Borralho; Sobrinho, 1993, p. 35).

O espetáculo *João Paneiro* traduz a proposta do grupo LABORARTE em produzir uma arte engajada – e, nesse caso, especificamente, no campo das artes cênicas –, buscando elementos endógenos à cultura local e que, de certa forma, ainda que nem todos os integrantes do LABORARTE se inserissem na mesma condição socioeconômica das comunidades alcançadas pelo espetáculo, comunidades rurais no caso, muitos elementos tratados de forma cênica povoavam o universo imaginário dos integrantes do grupo.

O próprio diretor da peça, Tácito Borralho, é natural do município de Primeira Cruz, na região dos Lençóis Maranhenses, que, embora filho de um comerciante local, conviveu na sua infância com a cultura de pescadores e com o lendário popular maranhense. Josias Sobrinho, que também dirigiu o espetáculo, é natural do município de Cajari, na região conhecida como Baixada Maranhense, também com uma formação ligada a elementos culturais do interior maranhense.

Por isso, a metodologia utilizada na concepção do espetáculo considerando a realidade cultural dos moradores das comunidades do interior da Ilha envolvidas, não soou, totalmente, estranha às memórias que dos autores relativas às suas histórias de vida. O Departamento/Laboratório de Cênicas do LABORARTE, embora transitasse em suas metodologias por dramaturgos como Jerzy Marian Grotowski ou Bertholt Brecht, direcionava o olhar para outras dramaturgias como figuras de sátiros das manifestações ou folguedos populares, pois como salienta Borralho:

Outros bichos completam o simbolismo necessário ao arremate da trama. O papagaio relativiza a tragédia. Funciona como um cazumbá (ou palhaço). Faz piadas com o sagrado. O “bicho-que-fala”, elemento que estabelece o diálogo

entre os bonecos e o ator, reinventando, transformando. Os urubus – os que chegam para comer o que sobra, “limpam”, são os anunciantes da tragédia em seu sobrevoar (Borrvalho; Sobrinho, 1993, p. 35).

Algumas apresentações do Circo Teatro Cujubeira foram registradas em fotografias, sendo que na Ilha do Jacamim (Figura 43) o registro também incluiu filmagens de 6 minutos em película 16mm branco e preto. Infelizmente o negativo do filme se extraviou.

Figura 43 - Ilha do Jacamim - 1974



Fonte: Arquivo do autor.

Legenda: Murilo Santos com bolsa da câmera fotográfica dependurada no pescoço, carregando na mão direita o estojo com a câmera 16 mm.

3.3.2 “Era Uma Vez Uma Ilha ou O Chocalho da Cascavel”

Em 1980, após a montagem de vários espetáculos, o LABORARTE voltou à temática de Carajás inserindo a questão no espetáculo “Era Uma Vez Uma Ilha ou O Chocalho da Cascavel” (Figura 44). Este faz uma síntese histórica de São Luís, desde a sua fundação até aquele momento, em 1980, ressaltando os impactos da expansão capitalista na Ilha de São Luís com a industrialização advinda do Programa Grande Carajás.

A peça era composta e encenada por atores do LABORARTE, incluindo um narrador feito por um dos atores e bonecos manipulados por atores porque eram do tamanho convencional usado em teatro de bonecos, do tipo que são manipulados com uma mão, ao estilo popular conhecido como “Casemiro Coco”, conforme aparece na foto a seguir – um pequeno boneco deitado na pequena rede.

Figura 44 - Cena da peça *Era Uma Vez Uma Ilha, ou o Chocalho da Cascavel* (1980)



Fonte: Acervo LABORARTE.

Além desse tipo de boneco, o espetáculo utilizou também um tipo de boneco de grandes dimensões, criado no LABORARTE, o qual foi conceituado pelo diretor Tácito Borralho como “boneco de vestir”, apresentado na foto a seguir (Figura 45).

Figura 45 - Personagens: norte americano Tio Sam, japonês e a Assistente social das empresas (*Era Uma Vez*)



Fonte: Acervo LABORARTE.

A imagem acima registra o momento do espetáculo em que acontece uma espécie de dança dos três bonecos gigantes. Os dois enfocados pela foto, em primeiro plano, representam um engenheiro japonês das empresas japonesas presentes no consórcio de exploração mineral e o personagem Tio Sam, representando as empresas norte-americanas ALCOA. Ao fundo, participando da dança, o boneco é uma personagem feminina, “uma brasileira” a Assistente Social, funcionária da empresa que fazia a mediação com as famílias a serem expropriadas de suas terras, no caso, a AMSA. Os três bonecos foram utilizados pelo cineasta superoitista Euclides Moreira Neto, no ano seguinte, em seu filme chamado *Pesadelo* abordando, em formato de ficção, porém em cenários externos reais a mesma temática da peça. O superoitista fez parte do LABORARTE entre 1978 a 1980.

Na Cena I, um boneco representando uma criança que após ouvir o dono de um pequeno comércio, o personagem quitandeiro, falar de coisas estranhas que estavam para acontecer na região, “O bonequinho acomoda-se na rede e tenta dormir. É incomodado por um pesadelo terrível. Mãos brancas repetem no sonho tudo o que o quitandeiro falara. Desperta assustado” (Borrvalho, 1980, p. 14).

Como recurso narrativo, o texto apresenta o pesadelo de uma criança como um prenúncio de coisas piores que estavam por vir. Note-se que em 1980, ano da montagem da peça, a AMZA já estava em franca atuação na área Itaqui-Bacanga, zona portuária de São Luís, promovendo despejos a troco de indenizações irrisórias. No entanto, as desapropriações na região chamada de Interior da Ilha, enfocada na encenação teatral, embora estando em curso, ainda não havia atingido todos os povoados previstos e as empresas enfrentavam forte resistência, principalmente dos povoados trabalhados desde a primeira metade da década de 70 pelas Irmãs de Notre Dame e que a partir de 1980 se associou ao Comitê de Defesa da Ilha, criado em função do enfrentamento à instalação em São Luís da ALCOA, inaugurada em 1984.

O tom da expectativa do que ainda está por vir e o pesadelo da personagem criança presente no texto teatral se explicam pelas transformações rápidas e recentes naquele momento, bem como, pelos questionamentos na dramaturgia da peça, tais como:

BONECA 1 – E que tipo de emprego? BONECO 2 – De operário, de ajudante de pedreiro, de carpinteiro... BONECO 3 – E por quanto tempo?
BONECO 2 – Pelo menos enquanto constroem a coisa. BONECO 1- Beleza de emprego. Serviço de peão tem em todo lugar. E sem que a gente tenha que deixar nossa terrinha. BONECA 4 – Isso mesmo. Dão emprego agora. Quando acabarem com a construção da coisa, vamos fazer o que? BONECO 1 – É. Dão o emprego, mas tiram a gente daqui. Constroem tudo aqui em cima do nosso chão. Daí acaba o serviço, a gente vai ter terra pra plantar? Vai? (Borrvalho, 1980, p. 15).

No trecho acima se evidencia, na peça, a transformação de quem detinha os meios de produção - “terra pra plantar”, em assalariado das empresas em serviços de baixa remuneração e por tempo limitado ao término das obras. Na última parte do espetáculo em que a peça se refere às transformações da Ilha em decorrência do Programa Grande Carajás, é descrito um trágico cenário conforme se percebe em uma das falas do narrador, desmembrada a seguir para melhor análise: “NARRADOR – O desemprego aumenta, a fome grita mais e começa a onda de roubo, de assalto, de crimes. E mais gente chegando, a cidade inchando” (Borrvalho, 1980, p. 13).

Nesse trecho, a peça enfoca o entorno do objeto de conflito, a instalação física dos empreendimentos e alerta para o inchaço da cidade que passou a receber imigrantes de outras localidades do Maranhão e até outros estados, na expectativa de emprego e vida melhor, e a violência em consequência da fome.

Em outro trecho da fala do narrador a questão é a urbanização conservadora da cidade: “Abrem-se estradas, avenidas, multiplicam-se os conjuntos residenciais, para quem pode pagar, claro. Aterram-se os mangues, expulsa-se o povo. Constroem-se pontes e desmata-se a ilha” (Borrvalho, 1980, p. 13).

No trecho a seguir, a peça se refere ao fato de que o processo se deu de forma vertical sem transparência nas negociações das empresas com o Estado e que não houve discussão com a população de São Luís, principalmente, os atingidos, a respeito dos impactos causados pelo violento processo capitalista industrial - “Até que um dia, depois de muito sussurro abafado, explode a notícia já das celebrações de convênios e implantação definitiva de um grande milagre. Solução para todos os problemas de desemprego” (Borrvalho, 1980, p. 13).

Em 1984, o LABORARTE monta o espetáculo “A Canga”, espetáculo teatral com atores e bonecos. O espetáculo foi proposto pela Cáritas Brasileira - Regional Maranhão e pela Comissão Pastoral da Terra – CPT / MA, contratantes do espetáculo. O espetáculo adota o nome de uma cartilha chamada A Canga, utilizada pelas duas entidades que integram as pastorais sociais da CNBB – NE 5. O texto é centrado em Rita, uma quebradeira de coco babaçu. Note-se que a partir do início da década de 1980, Dona Teté, caixeira, passou a participar de espetáculos do LABORARTE como personagem real, inserindo-se na cena com cânticos e toques de caixa da manifestação popular do Divino Espírito Santo e Cacuriá.

No espetáculo A Canga, segundo a atriz, bonequeira e arte educadora Silvana Raposo Cartágenes, à época integrante do LABORARTE ressalta: “compostas exclusivamente para o espetáculo, as músicas tiveram a assinatura da senhora Almerice da Silva Santos, seu nome de batismo, mais conhecida pelo nome artístico Dona Teté [...]” O espetáculo parece encerrar um ciclo de relação do LABORARTE com setores da igreja no Maranhão praticantes do Cristianismo da Libertação que teve importância do ponto de vista da influência na criação do grupo, bem como a parceria na contratação de espetáculo como a que ocorreu em 1974 com a peça João Paneiro. Note-se que em 1986 surge no LABORARTE o Cacuriá de Dona Teté que dentre outras produções e oficinas do grupo, o Cacuriá de Dona Teté foi se tornando o seu espetáculo mais emblemático.

O LABORARTE influenciou direta ou indiretamente setores da então chamada Artes Plásticas no Maranhão, bem como o cinema Super - 8. Dentre os filmes encontra-se *Pesadelo*,

realizado por um coletivo de artistas, conforme consta nos créditos, porém, como ocorre em outros filmes Super - 8, a direção de fato foi do Euclides Moreira Neto. Este filme não é uma produção do LABORARTE, mas foi realizado em 1981 por Moreira Neto, recém-saído do grupo de artistas. Além disso, *Pesadelo* tem elementos na narrativa análogos ao espetáculo *Era Uma Vez Uma Ilha ou O Chocalho da Cascavel*, montado pelo LABORARTE e utiliza aos três bonecos gigantes (“bonecos de vestir”) da peça. Mais adiante abordarei o cinema maranhense e este poderia estar incluído, porém, os filmes que serão realizados nesse tópico mais à frente são aqueles que estabeleceram diálogo com o Cristianismo da Libertação. Sendo assim, insiro aqui a análise de *Pesadelo*.

3.3.3 Filme *Pesadelo*, Super - 8

Elegemos este filme realizado em Super - 8, em 1981, para integrar o elenco das obras engajadas por dois motivos. Um é que ele aborda a problemática de Carajás na Ilha de São Luís e o outro é que ele apresenta similitudes com a peça de teatro do LABORARTE *Era Uma Vez Uma Ilha*, de 1980. O filme foi realizado por Euclides Moreira Neto, integrando um coletivo de superoitistas. O filme aborda a chegada das empresas do Programa Grande Carajás, a violência do desmatamento na zona rural da Ilha de São Luís, área em que tais empreendimentos se instalaram, a poluição e extinção dos recursos naturais. É mais um filme da produção maranhense em Super - 8 de ficção, mas que transita por fatos e cenários reais.

No ano da realização do filme, as transformações urbanas na cidade de São Luís, tais como os despejos nas áreas de palafitas, a abertura de avenidas que direta ou indiretamente se deram por influências do Projeto Grande Carajás, já estavam consolidadas. Estas, portanto, passaram ao largo do roteiro do filme. *Pesadelo* que surge ante aos impactos na implantação dos grandes projetos no seu momento de produção. Também não há alusão aos antecedentes, como por exemplo, as ameaças e despejos ocorridos a partir de 1974, quando o LABORARTE, a pedido da congregação Irmãs de Notre Dame, montou o espetáculo *João Paneiro*.

O filme, em linhas gerais, traduz a atmosfera do início dos anos 80 quando a cidade passou de fato a perceber a presença dos grandes empreendimentos minero metalúrgicos que foram relativamente pouco falados pela mídia local ou em documentos oficiais, no decorrer da década de 1970. No plano diretor da cidade de São Luís, publicado em 1977, por exemplo, não há referências a Carajás.

A trama do filme *Pesadelo* (Figura 46) é conduzida pelo personagem que aparece no início lendo um jornal que, em determinado momento do filme, próximo ao seu final, se torna um operário das indústrias. O filme exhibe várias situações de muita inventividade. Esta transformação é mostrada quando este personagem caminha totalmente sem roupas, de costas, no ambiente desertificado e em dado momento aparece vestido de operário, macacão, capacete e botas minero metalúrgica estrangeira. Esse personagem, no entanto, é caracterizado no filme como um trabalhador rural que se transforma em “peão” de indústria, pois, como mostram as cenas iniciais, ele é um homem urbano, morador do Centro Histórico de São Luís, alfabetizado e que lê jornais.

Figura 46 - Cenas iniciais do filme *Pesadelo*



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: 01 - Centro Histórico da cidade de São Luís; 02 – Protagonista lê jornal antes de adormecer na rede.

Nas cenas iniciais são mostrados sobrados do Centro Histórico de São Luís, situando a cidade ameaçada e, também, o local de moradia do protagonista, um jovem, mostrado na cena seguinte deitado numa rede lendo um jornal em que a manchete diz “O Brasil Importa Nova Poluição”. Em seguida, o jovem começa a adormecer, quando, por meio de efeitos de cortes e fusões que a nosso ver se assemelham mais a um adormecer envolto em uma alucinação do que uma cena típica de filme de terror. A partir desse momento, as cenas que se sucedem, em forma de ficção, porém pautadas na problemática real, refletindo o pesadelo do personagem protagonista. A sequência seguinte mostra tratores derrubando várias palmeiras de babaçu (Figura 47).

Figura 47 - Cenas iniciais do filme *Pesadelo*

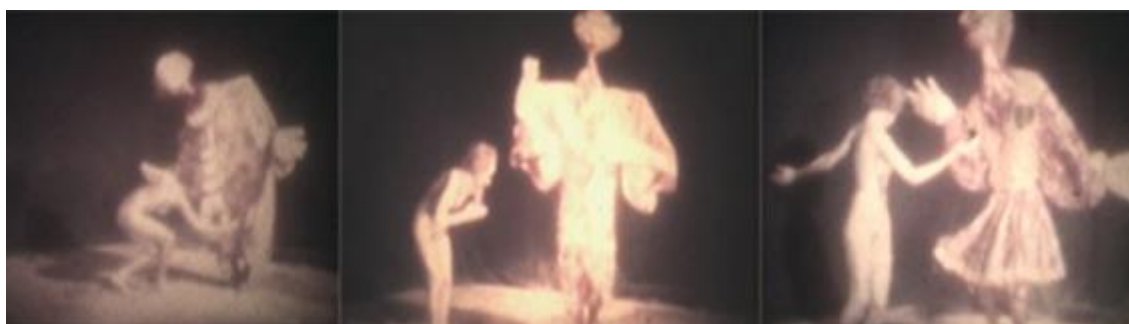


Fonte: Acervo do autor.

Legenda: Tratores derrubando palmeiral de babaçu.

Nas cenas que sucedem às iniciais, surge em cena, uma mulher completamente nua, tendo seu corpo inteiramente maquiado com tinta prateada e glitter reluzente, com contornos dos olhos e boca acentuados (Figura 48), simbolizando a cidade de São Luís tomada pelo alumínio. A atriz é Dileidejane Costa, a mesma de *Coco Amargo*, na época integrante do grupo LABORARTE. Em um determinado momento, a mulher aluminizada contracenava com três bonecos gigantes (bonecos de vestir), os mesmos originalmente feitos pelo Departamento/Laboratório de Artes Plásticas do LABORARTE, para a peça de teatro *Era Uma Vez Uma Ilha, ou o Chocalho da Cascavel*, encenada em 1980 pelo grupo.

Figura 48 - Mulher aluminizada dança com os bonecos gigantes em atitude de subserviência



Fonte: Acervo do autor.

Os bonecos foram tomados por empréstimo ao Departamento/Laboratório de Cênicas do LABORARTE. É interessante notar que os bonecos representam no filme os mesmos personagens da peça de teatro: *um norte americano, Tio Sam; um engenheiro japonês; uma brasileira, “tipo assistente social”*, segundo o texto da peça, representando a mediação que de fato existiu, entre as empresas e as famílias despejadas, na negociação das irrisórias indenizações.

No filme, a entrada em cena de cada um dos três bonecos é acompanhada de música característica. A trilha musical da entrada em cena da mulher aluminizada se estende até a entrada do boneco O Tio Sam. Trata-se da 5ª Sinfonia de Beethoven em ritmo de discoteca, muito tocada nas emissoras de rádio na segunda metade dos anos 70. Apesar de ser uma música de origem europeia, o ritmo e instrumental executados nessa versão remete a invasão norte americana na cultura brasileira. O segundo boneco, o japonês, entra em cena ao som de uma música oriental.

Note-se que o Euclides Moreira fazia parte do Departamento/Laboratório de Fotografia e Cinema do LABORARTE até o ano 1979, portanto, mantinha relações com o grupo. O filme exhibe similaridades com a peça *Era Uma Vez Uma Ilha ou O Chocalho da Cascavel*, pois, como vimos anteriormente ao abordarmos esse espetáculo, o tema Carajás nele está inserido. Outra similaridade do filme com a peça que lhe é antecedida é que na peça a cena é um boneco representando uma criança que, após ouvir o dono de um pequeno comércio falar de coisas estranhas que estão para acontecer na região, “acomoda-se na rede e tenta dormir. É incomodado por um pesadelo terrível” (Borrvalho, 1980, Excerto do texto da peça).

A cena é registrada na fotografia abaixo. Pode ter sido coincidência a questão de o personagem da peça adormecer em uma rede e o do filme também, mas pode ser que a rede no filme não ter tido inspiração no texto da peça e ter um significado de algo bem maranhense, regional, ou mesmo brasileiro, uma vez que o antagonista é estrangeiro e manchete do jornal diz “O Brasil Importa Nova Poluição”.

Outra particularidade entre o filme e a peça é que a atriz principal na peça, a que faz a cena da mãe da criança boneco, era a Dileidejane Costa, porém, impossibilitada de fazer a peça até o final da temporada foi substituída por Bete Cavalcante, a atriz que aparece na foto anterior (informação dada por Tácito Borrvalho em entrevista em 03/01/2024).

O título *Pesadelo*, do filme, pode levar a interpretações de que a obra audiovisual se enquadre no gênero “filme de terror” (Figura 49), porém, não a entendemos assim, o caráter do filme, como um todo, por esse aspecto.

Figura 49 - Fotogramas do filme *Pesadelo*



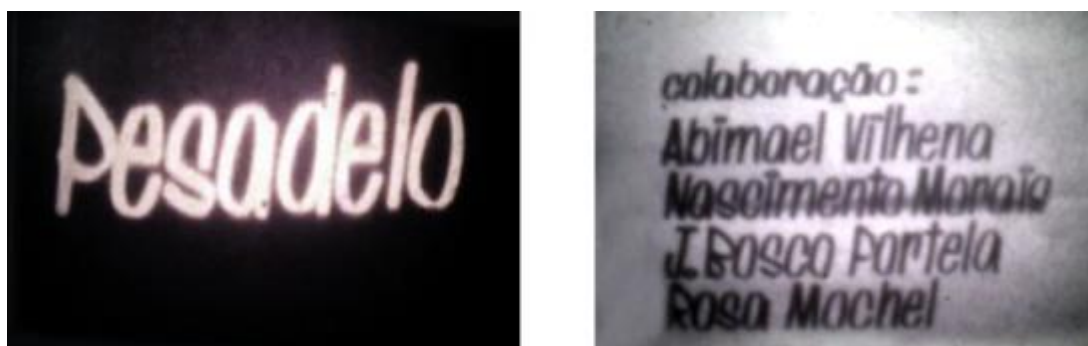
Fonte: Acervo LABORARTE.

Legenda: Close do rosto da mulher aluminizada, seguido de cena de derrubada de palmeira de babaçu.

Apesar de logo após o personagem protagonista adormecer, surge o rosto em close, da mulher aluminizada seja de forma aterrorizante, seguido pela cena em que uma palmeira está sendo derrubada. No filme, a carpintaria do drama, para usar um termo do teatro, atribui ao pesadelo a condição de metáfora, pois não há no decorrer do filme sequências de impacto psicológico a ponto de colocar o espectador em situação de susto, se distanciando do conteúdo de denuncia expresso pela violência social e ambiental.

Por outro lado, qualquer analogia do título do filme *Super – 8 Pesadelo* a outras produções do gênero de terror no cinema nos parece distante da proposta política do filme. Note-se que somente três anos depois, em 1984, seria lançado nos Estados Unidos o primeiro filme da franquia *A Hora do Pesadelo*, de Wes Craven e, somente, em 1986 ocorreu o lançamento deste primeiro filme no Brasil.

Figura 50 - Letreiros do filme *Pesadelo*



Fonte: Acervo LABORARTE.

Legenda: Tipologia de letras cursivas, as mesmas adotadas em letreiros de aulas da TV Educativa do Maranhão.

Os letreiros de *Pesadelo* (Figura 50), por sua vez, não se caracterizam como letreiros típicos de filmes de terror. Não são de estilo gótico, por exemplo, tampouco em formas se derretendo. Assim como ocorre em outros letreiros de filmes *Super – 8* este, também, foi feito por um desenhista da TV-Educativa do Maranhão, com o mesmo padrão de letras usados nas aulas para os alunos do antigo nível ginásial. Embora o diretor tenha interferido na imagem da cartela do letreiro com o título do filme, usado a lente da câmera de *Super – 8* e operando a

técnica de focar e desfocar alternadamente por alguns instantes, o efeito sugerindo o adormecer do protagonista não transparece exatamente o impacto típico de cenas de terror, mas sim um início hipnótico, o adormecer na rede como entrada em um universo em que a realidade remete a um pesadelo social e ambiental.

Uma curiosidade neste filme é que o autor dos letreiros dos créditos foi o desenhista e compositor Raimundo João Pinheiro *Júnior* (Raimundo Makarra), falecido em 14 de agosto de 2019. Makarra é autor da música *Boi de Lágrimas*, inspirada no *Bumba Meu Boi* maranhense, música gravada pela cantora maranhense Alcione, em 2005.

No filme *Pesadelo* de Euclides Moreira Neto, bem como no filme *Um Boêmio no Céu* (1975), dirigido por Murilo Santos, a ideia de Miguel Veiga foi manter a caracterização teatral, pesada em relação ao recomendável no cinema, propositadamente, para ressaltar o grotesco na proximidade da câmera. O propósito foi o teatro estar presente, mesmo na cena de cinema. Veiga, entretanto, declara que as expressões cênicas no LABORARTE e até mesmo as expressões no campo das artes plásticas foram, nessa década de 70, marcadamente expressionistas; porém, não sob inspiração de movimentos cinematográficos, mas, sim, como consequência do viés circense, do teatro de bonecos e dos diálogos estéticos que o LABORARTE procurava manter em seus processos de criação artística com as manifestações da cultura popular.

O filme *Pesadelo* foi abordado pela historiadora Leide Ana Oliveira Caldas em sua dissertação de mestrado *Superoitismo no Maranhão: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistências (1970/80)*. A historiadora desenvolve análises detalhadas sobre diversos aspectos do filme, inclusive sobre os créditos finais (Figura 51), como por exemplo, o letreiro abaixo, a partir do qual conclui que: “Os agradecimentos a instituições como o Cineclube Uirá, LABORARTE e Transaves mostram a intensão de algumas instituições em participar da discussão proposta pelo filme” (Caldas, 2016, p. 200, Grifo nosso).

Figura 51 - Fotograma de uma das cartelas dos créditos finais do filme *Pesadelo*



Fonte: Acervo do autor.

A partir de dados que dispomos e de informações colhidas em entrevista com um dos realizadores do filme, Euclides Moreira Neto (03/09/2022), fizemos uma outra leitura dos motivos que levaram a essa configuração de agraciados pelo agradecimento. O Cineclube Uirá participou em diversas produções de filmes Super – 8 pelo empréstimo da câmera usada nas filmagens.

A Transaves, longe de ser uma entidade ambientalista ou grupo inserido na luta contra as agressões das empresas ligadas ao Programa Grande Carajás, tratava-se de uma empresa de transportes de propriedade da mãe do protagonista do filme que por esse motivo a produção do filme conseguiu obter apoio. Quanto ao LABORARTE, o agradecimento se justifica pela concessão por empréstimo dos bonecos gigantes, a facilitação da escolhida atriz. Em relação a “intensão de algumas instituições em participar da discussão proposta pelo filme” (Caldas, 2016, p. 200).

Antes da existência do filme *Pesadelo* que discute Carajás, em 1981, o LABORARTE já havia iniciado uma discussão sobre esse tema sete anos antes, em 1974, com o espetáculo João Paneiro, tema retomado um ano antes da realização de *Pesadelo* com *Era Uma Vez Uma Ilha ou O Chocalho da Cascavel*, do qual elementos cênicos foram cedidos para o filme. Esse fato, que poderia ser considerado apenas um detalhe, reafirma a nossa proposta de analisar o cinema maranhense e, também, outras expressões artísticas engajadas, não somente pela própria trajetória interna ao desenvolvimento da linguagem ou expressão e, nessa perspectiva, buscar encontrar a razão da concretização das obras por supostas influências estéticas pouco palpáveis.

Assim como ocorreu no filme Super – 8, *Um Boêmio no Céu*, que se fez acontecer no roteiro, na forma e figurino, a partir da peça de teatro homônima, o filme *Pesadelo* guarda uma relação com outra obra de outra linguagem, no caso, mais uma vez, o teatro.

Apesar dos impactos iniciais da implantação do Programa Grande Carajás tenha se dado na zona rural da Ilha de São Luís, como demonstramos anteriormente, inclusive com mapas, o filme *Pesadelo* reflete o ambiente das discussões urbanas em que intelectuais e estudantes participavam.

A cidade antiga de São Luís, com o seu casario colonial, é tratada no filme de forma recorrente sob a expectativa de futuro, com a corrosão dos azulejos coloniais pela chuva ácida causada pela poluição da fábrica de alumínio. Esta previsão é encontrada no filme *Pesadelo*, nas cenas em que a mulher aluminizada, em sua performance, mantém seu corpo como um rastejar nas paredes das faixadas azulejadas dos prédios coloniais do Centro Histórico de São Luís, conforme as imagens abaixo (Figura 52).

Figura 52 - Fotogramas do filme *Pesadelo*



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: Mulher aluminizada percorre as paredes de azulejos coloniais do Centro Histórico de São Luís

O filme *Pesadelo* é, portanto, uma obra cuja proposta de denúncia e linguagem visava se inserir nas lutas contra a ALCOA (Alumar) e os demais empreendimentos, respondendo a uma demanda existente no âmbito urbano abrangendo parcelas de intelectuais, ambientalistas, artistas, estudantes, porém sem o propósito de se inserir no cotidiano de lutas concretas dos atingidos. Essa tarefa coube à congregação das Irmãs de Notre Dame de Namur que, a partir de 1982 obteve parceria com o então fundado Comitê de Defesa da Ilha, coordenado pelo intelectual, escritor, poeta e jornalista negro Nascimento de Moraes Filho.

Na imagem abaixo (Figura 53), capa e contracapa do livro *Clamor da Hora Presente*, de Nascimento de Moraes Filho, percebe-se no desenho a poluição na forma de um dragão, avançando sobre a representação no desenho do Centro Histórico da cidade de São Luís.

Figura 53 - Destaque em vermelho da parte do desenho que representa o Centro Histórico de São Luís, sob a ameaça da poluição



Fonte: Acervo do autor.

O contorno marcante nos olhos da mulher aluminizada (Figura 54), associado ao termo “pesadelo” do título, pode levantar especulações de que, por tratar-se de cinema, os realizadores teriam se inspirado nos filmes de terror de Fritz Lang (1890, Viena, Áustria - 1976, Califórnia, EUA). Entretanto, essa especulação não procede, na medida em que se coloca em jogo, no caso, não uma influência eurocêntrica, mas da cultura popular, diálogo

estético oriundo do LABORARTE. A maquiagem da mulher aluminizada não decorre de qualquer estética do cinema mundial, mas sim das práticas de artes plásticas presentes naquele momento tendo em vista os conceitos estéticos visuais das cenas ficcionais beberem na fonte do LABORARTE.

Figura 54 - Mulher aluminizada



Fonte: Acervo do autor.

Embora o letreiro do filme *Pesadelo* não discrimine com exatidão os membros da equipe do filme, até mesmo o diretor que foi de fato Euclides Moreira Neto, embora nos créditos apareça na direção como sendo criação coletiva, soubemos por meio de entrevista com o ator e artista plástico Miguel Veiga que esse artista foi o autor da maquiagem da mulher aluminizada. Miguel Veiga entrou para o LABORARTE pouco tempo depois de sua fundação, em 1973, após passar pelo Ciclo Básico. A partir daí, construiu o que eu chamo de “assinatura de maquiagem” do grupo, na década de 1970.

Perguntado se ele se inspirou no filme de Fritz Lang, Miguel Veiga declarou que até aquele momento não havia visto esse filme e que a maquiagem teve inspiração, não no cinema expressionista, mas no teatro, particularmente no teatro de bonecos e na cultura popular, a partir de sua vivência no LABORARTE. Sobre o contorno acentuado dos olhos no cinema expressionista, existente na maquiagem da mulher alumínio, Miguel Veiga declarou que uma das primeiras coisas que aprendeu em teatro, foi o cuidado com os olhos das personagens, para que sejam vistos a distância, pela plateia.

Essa experiência que também tem algo de circense, Veiga levou para diversos espetáculos do LABORARTE, inclusive *Um Boêmio no Céu*, de Catulo da Paixão Cearense, dirigida por Tácito Borralho, em 1975, peça que também foi adaptada para filme Super-8 pelo LABORARTE.

Figura 55 - Na primeira imagem, maquiagem de Miguel Veiga da mulher alumínio no filme *Pesadelo* (1981), de Euclides Moreira Neto. Na segunda e terceira imagem, maquiagem de Miguel Veiga na peça *Um Boêmio no Céu* (1975)



Fonte: Acervo do autor.

No filme *Pesadelo* de Euclides Moreira Neto, bem como no filme *Um Boêmio no Céu* (1975), dirigido por Murilo Santos, a ideia de Miguel Veiga foi manter a caracterização teatral, pesada em relação ao recomendável no cinema, propositadamente, para ressaltar o grotesco na proximidade da câmera. O propósito foi o teatro estar presente, mesmo na cena de cinema (Figura 55).

Veiga, entretanto, declara que as expressões cênicas no Laborarte e até mesmo as expressões no campo das artes plásticas foram, nessa década de 70, marcadamente expressionistas; porém, não sobre inspiração de movimentos cinematográficos, mas sim como consequência do viés circense, do teatro de bonecos e dos diálogos estéticos que o LABORARTE procurava manter em seus processos de criação artística com as manifestações da cultura popular.

Não é demais salientar que existiram outras iniciativas audiovisuais na luta contra agressões da Alcoa e outros empreendimentos, no mesmo ano em que foi realizado o filme *Pesadelo*, 1981; dois *audiovisuais* produzidos na mesma época. São produções voltadas para as questões das desapropriações das comunidades atingidas pelos grandes projetos econômicos, com proposta de uma ação direta sobre essas comunidades, ou seja, voltados para um público definido, por conseguinte, menos focados em possíveis danos à cidade de São Luís e o seu Centro Histórico. Aqui, o engajamento de artistas e não artistas se dão de forma direta em relação ao público.

Um desses *audiovisuais* se chama *Temos o Nosso Direito* (1981), produzido pela congregação Irmãs de Notre Dame, realizado pela Irmã Barbara English e pela educadora popular, integrada na condição de leiga nas ações da congregação, Maria Laura Silva Costa,

com a participação dos moradores da comunidade rural de Igarauá. Esta produção foi realizada somente com fotografias e áudio.

O outro, *Peleja do Povo Contra a Besta Fera* (1981), foi montado por Murilo Santos, produzido pela Cáritas Brasileira – MA e Congregação Irmãs de Notre Dame. Neste “audiovisual” foram usadas fotografias em slides de maquetes ilustrativas da Ilha de São Luís com a fábrica Alcoa, bem como fotos de pessoas do momento em que gravaram depoimentos.

As duas produções se constituem num documento real do processo naquele momento. Já o filme *Pesadelo*, embora tenha em seu foco a questão do desmatamento na zona rural, poluição causando morte de peixes e expulsão de moradores, mostrada por meio de cenas de moradias destruídas, faz de forma recorrente alusão sobre a cidade histórica, ao mostrar imagens deprédios coloniais.

3.4. A exposição **Gororoba**: nuances da decolonialidade na arte engajada

Quando, em 1972, o LABORARTE criou os departamentos das diversas expressões artísticas e incluiu nesse elenco um departamento voltado à fotografia e ao cinema, a intenção foi criar um movimento de cinema em São Luís e colocar a expressão fotografia no patamar das artes, pois, tal reconhecimento, na época, não ocorria, pelo menos equiparado às demais formas de arte.

O entendimento no tocante ao senso comum era que a realização de uma foto se dava por meios mecânicos sendo possível, a partir de um negativo original, a reprodução infinita de fotografias em papel destituindo a Fotografia de qualquer aura artística por conta de seu aspecto técnico.

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, o filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin discute a relação da fotografia e a arte, assim:

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de vivo, de extraordinariamente variável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum as duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura (Benjamin, 2012, p. 185).

Em relação à questão da reprodutibilidade técnica que na fotografia logo após o seu invento passa a ser uma arte para ser reproduzida, uma arte que, segundo Walter Benjamin

sublinha, surgiu “contemporânea do início do socialismo”. Sobre a questão da perda ou não de autenticidade em relação à matriz original, Walter Benjamin afirma:

A questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outras práxis: a política (Benjamin, 2012, p. 186).

A discussão acerca da fotografia, no sentido de entendê-la como arte, sempre teve desde a sua invenção, nos anos 30 do século XIX, a pintura como parâmetro. No final do século XIX e início do século XX surgiu na fotografia o movimento estético Pictorialismo (Figura 56).

Figura 56 - El beso de La Paz, 1869



Fonte: Disponível em: <https://citaliarestauro.com/julia-margaret-cameron>.

Legenda: Fotografia de Julia Margaret Cameron.

Tal movimento ocorreu na França, Inglaterra e nos Estados Unidos. Os fotógrafos ligados a ele procuravam produzir suas fotografias com aparência de pintura buscando, assim, alcançar o mesmo reconhecimento e prestígio historicamente atribuídos aos artistas pintores. Curiosamente, até pelo menos os anos 1990, a fotografia realizada com propósitos artísticos, em São Luís do Maranhão, não era de todo reconhecida como arte.

No livro “Arte do Maranhão 1940 a 1990”, editado em 1994 pelo Governo do Estado do Maranhão, não se inclui artistas maranhenses praticantes da Arte Fotográfica, como por exemplo, o vianenese José de Ribamar Alves, um dos mais importantes fotógrafos Maranhenses, que ficou conhecido no Brasil e no exterior como Ribamar Alves, que nasceu na cidade dos Lagos em 1926. Nos anos 60, residindo no Rio de Janeiro, filiou-se à Associação Brasileira de Artes Fotográficas (ABAF). No início dos anos 70, Ribamar Alves conquistou o 1º lugar no concurso promovido pela revista mensal de circulação nacional lançada pela Editora Abril, “Realidade”, sob o tema “Nosso País”, com a foto Simetria à Vela, feita em Viana MA. É detentor de diversos prêmios e medalhas.

Nos anos 1970, de um modo geral, os salões de arte não admitiam obras para além das

formas tradicionais, tais como pintura, em especial na técnica óleo sobre tela, escultura e desenho. Em reação a esses salões restritos a determinadas linguagens, em 1977, um grupo de artistas de São Luís decidiu criar um salão de artes com propósito de abrigar quaisquer linguagens e expressões artísticas. O grupo foi formado por Joaquim Santos (pintura e escultura, instalação, composição e gravação da trilha sonora da exposição), Murilo Santos (fotografia), César Teixeira (pintura), Cyro Falcão (desenho e pintura), João Ewerton (cerâmica).

As obras expostas iam desde objetos de cerâmica, fotografia, pinturas em diversos suportes, instalações, música e até exibição de filmes em Super 8, a partir da segunda edição. O grupo adotou o nome *Gororoba*, uma palavra de origem indígena que significa comida feita com a mistura de diversos ingredientes e de aparência estranha. A utilização do nome, na exposição, foi uma forma irreverente, em tom de protesto contra os salões de arte dita bem-conceituada, principalmente pelo público elitista.

De forma longínqua, há nesse nome atribuído ao salão algo de antropofágico, no sentido de se degustar as novas artes e seus autores que o salão de artistas inaugurava na época. A exposição também ficou conhecida como *Movimento Gororoba*, pois o grupo se propôs a fazer edições anuais da mostra. Mas, apenas quatro ocorreram, de 1977 a 1980. Os artistas tinham propósito de mostrar trabalhos engajados social e politicamente.

À esquerda, imagem base do cartaz das edições da Gororoba, abaixo da qual eram inseridos letreiros assinalando local e data da mostra. À direita, detalhe da obra “Procissão da Fome” (1977), de Joaquim Santos, imagem a partir da qual o cartaz foi elaborado (Figura 57).

Figura 57 - Cartaz Gororoba e detalhe da obra “Procissão dos Famintos” de Joaquim Santos (1977)



Fonte: Acervo do autor.

A imagem do cartaz possui uma composição circular, como uma alusão a prato de comida. Ao mesmo tempo em que dá ideia de unidade, representa mistura (*gororoba*), com ênfase às colheres que simbolizam a fome (Figura 58).

Figura 58 - 1ª Gororoba (1977) Galeria Eney Santana



Fonte: Fotografia do acervo pessoal do pesquisador.

O aspecto político do movimento se dava, principalmente, em duas direções. Uma delas é que a exposição foi pensada em reação aos salões de arte existentes na época em São Luís os quais, em geral, privilegiavam apenas algumas técnicas na esfera das artes plásticas, por assim dizer nobres, tais como escultura acadêmica ou moderna, desenho e óleo sobre tela, de certa forma espelhadas no eurocentrismo. Hoje, podemos enxergar na exposição Gororoba algo de decolonialidade.

A opção pelo nome Gororoba expressa de forma irreverente a mistura de vários elementos, no caso, linguagens e expressões artísticas. Embutido neste termo de origem regional está a ideia de algo que não se coloca num patamar de arte convencional que buscava, unicamente, o reconhecimento como sendo de alto nível. Como alimento tem, também, o sentido de vários elementos misturados resultando em algo disforme e de consumo popular.

Nesse sentido, o salão se colocava como manifesto em reação a uma arte conservadora, bem como à ideia desengajada de arte pela arte. A outra direção foi justamente fazer uma oposição à ideia tida como conservadora de arte pela arte, buscando um engajamento com qualidade artística fugindo daquilo que poderia ser considerado meramente uma arte panfletária. Havia um núcleo constante nas diversas edições do salão Gororoba e nele sempre estivemos presentes, eu e Joaquim Santos (Figura 59), porém a cada ano havia uma alternância natural dos integrantes da mostra.

Figura 59 - A Tela de Joaquim Santos representando a fome foi registrada pela ASI da UFMA



Fonte: Imagem do original do acervo de Joaquim Santos; Arquivo do DOPS – Arquivo Público do Estado do Maranhão.

O poeta, jornalista e compositor Bandeira Tribuzzi como articulista do Jornal O Estado do Maranhão, em 26/06/1977, assim se pronunciou a respeito da Amostra GOROROBA e os seus protagonistas:

Surgem escolhendo também o mais certo caminho que é o compromisso com o seu tempo, seu chão e a realidade social que aqui os cerca. Pois, como está universalmente provado, o compromisso telúrico, o enraizamento da criação artística no meio de que se nutre o artista é a melhor forma de atingir o universal (Jornal O Estado do Maranhão, 26 de junho de 1977, p. 13).

Refletindo-se acerca da ideia de que a arte engajada abordada em nosso recorte para esta tese, como tendo eventos de decolonialidade, ainda que sem o uso desse termo, a época, o comentário de Tribuzzi, remete-nos a essa reflexão quando considera a arte da GOROROBA um evento que se pretendia de caráter universal, mas, nutrindo-se do “enraizamento” no processo de criação artística.

Em geral, os integrantes do Movimento Gororoba eram militantes de Movimentos Sociais voltados à questão da terra, do Movimento Estudantil e de organizações políticas de esquerda que na época viviam na clandestinidade. Da segunda edição participaram os seguintes artistas: Ribamar Cordeiro (cartunista); Euclides Moreira Neto (cineasta superoitista); Joaquim Santos (Artista Plástico e músico); Cruz Neto (escritor); Franco (Artista Plástico); Murilo Santos (fotógrafo); César Teixeira (Artista Plástico, cantor e compositor); Miguel Veiga (artista plástico e ator); Roldão Lima (artista plástico); Paulo César (artista plástico); Carlos Cintra (superoitista); João Ewerton (artista plástico); Edgar Rocha (fotógrafo e artista gráfico); Antonio Carlos Lima “Pipoca” (jornalista e escritor).

O artista plástico, escritor e ator João Ewerton, um dos egressos do LABORARTE participante de todas as edições da GOROROBÁ, estava trabalhando a cerâmica como uma de suas linguagens artísticas. O seu trabalho nesse gênero, desenvolvido por volta de 1976 a 1978, constituiu uma das formas de arte que consolidaram a proposta de integração no salão GOROROBÁ - diversidades em expressões artísticas. A respeito dessa fase, em sua carreira, ele optou por dialogar *in loco* com oleiros da cidade de Rosário - Ma, e sublinhou o seguinte:

Essa fase foi interessante porque eu me desloquei para Rosário que tinha as olarias lá, aquelas fábricas de pote. Aí eu ia lá para dentro da fábrica de pote, comprava os potes moles (ainda não assados) e trabalhava isso. Então, de certa forma, eu virava atração porque todo mundo deixava de fazer pote para ver eu trabalhar. Aí eu construía lá (modelava figuras em barro sobre o pote “mole”), assava e trazia pronto. Eu ia de trem (Ewerton, 2023).

Essa interação com uma estética das peças, sobre a qual Ewerton aplicava a sua modelagem, em relevo, é uma forma física de domínio ancestral e coletivo dos oleiros e oleiras populares e revela uma espécie de intercessão cultural, uma vez que se tratou de uma arte feita a várias mãos, as dos artistas sobre o suporte que é a forma original do pote, modelada pelas mãos de artesãos e artesãs. Portanto, no processo criativo do artista Ewerton aparece de forma mais visível a arte de caráter decolonial de que falamos anteriormente (Figura 60).

Figura 60 - Obra de cerâmica de João Ewerton na GOROROBÁ (sem título – 1977)



Fonte: Acervo do pesquisador.
Foto: Murilo Santos.

A pertinência da utilização do pote como suporte para a aplicação escultórica de cabeças de mulheres feita com o mesmo barro decorre da convivência do artista desde a infância em Bacurituba com cenas em que as mulheres carregavam água em potes na cabeça. Sob outro conceito artístico, a artista visual Marlene Barros, irmã de João Ewerton, tomou como tema as mulheres de Bacurituba, em sua primeira exposição em 1980.

Nas imagens abaixo de trabalhos da artista de sua primeira exposição individual (Figura 61), percebe-se a ênfase no pote presente nas obras, elemento afeto ao universo feminino, com o qual as mulheres transportam água para uso doméstico.

Figura 61 - “Mulheres De Bacurituba” - Pinturas de Marlene Barros



Fonte: Frames do filme “Só entre Nós” de Ione Coelho (2003).

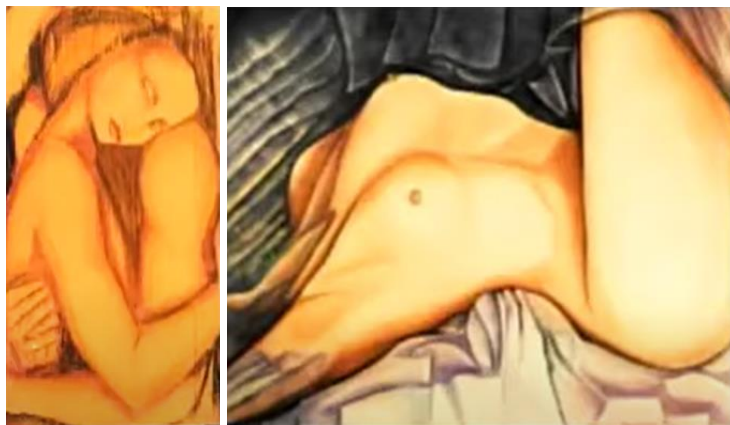
Marlene Barros sempre desenvolveu seu trabalho em carreira solo, não integrando grupos ou movimentos como o seu irmão João Ewerton, não se caracterizando como arte da forma engajada segundo aspectos que elegemos para recortar tal arte nesta tese. No nosso recorte, predomina a luta contra a ditadura e o poder local, as temáticas sobre a fome, por exemplo. Entretanto, ao trabalhar as mulheres como tema, mulheres “simples, singelas”, sua arte assume um engajamento do ponto de vista de gênero, temática incomum nas artes visuais no Maranhão dos anos 1970. Com a exposição *Mulheres de Bacurituba*, em 1980, Marlene Barros torna-se pioneira em produzir uma arte que dialoga com o feminismo.

No documentário *Só Entre Nós*, da cineasta Ione Coelho, Marlene Barros comenta a presença das mulheres nas obras de sua primeira exposição: “eu não as representava, desenhadas em cenas do cotidiano, não. Eu as apresentava.” Ao frisar que “as apresentava”, a artista opta pela ênfase às mulheres, “simples e singelas” mais que a cena que poderia remeter à questões sobre desigualdades sociais, por exemplo, ofuscando, digamos assim, a força do viés feminino nas obras.

Nos desenhos da artista (Figura 62), o pote parece contracenar com as mulheres dando a elas o protagonismo, mais que um simples adereço na cena. Ainda em seu depoimento no filme de Ione Coelho, Marlene Barros declara: “essas mulheres continuaram a serem as mesmas, mas foram se transformando, foram ficando mais sensuais [...] eu comecei a entrar

em contato com os renascentistas, olhar as figuras de Boticelli³³ e isso começou a influenciar meu trabalho”.

Figura 62 - Pinturas de Marlene Barros na década de 1980 e 1990



Fonte: Frames do filme “Só entre Nós” de Ione Coelho (2003).

João Ewerton também participou da GOROROBÁ com pinturas (Figura 63), técnica mais convencional do que as obras de cerâmicas; porém, condizente com o conceito do movimento apresentando em suas telas um trabalho de cunho social e de denúncia social.

Figura 63 - Pintura (sem título) de João Ewerton - 1977



Fonte: Jornal O Estado do Maranhão 26/06/1977.

A situação retratada na pintura é uma família, representada por um casal, vítima de um dos frequentes incêndios de palafitas na região do bairro da Liberdade e Brasília do Matadouro, que busca abrigo nas calçadas de ruas da cidade de São Luís, próximas à região do incêndio, conforme destaca o artista.

³³ Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi ou Sandro Botticelli, pintor italiano, da segunda fase do Renascimento, século XV. Caracterizou-se por obras com temáticas religiosas e mitológicas, sendo O Nascimento de Vênus (1483 – 1485), uma de suas obras mais conhecidas.

Nessa época eu morava na Liberdade, e quando fui tomando consciência sobre o poder de denúncia que a arte tem, me reportei aos grandes incêndios ocorridos na Brasília do Matadouro, que eu vi de longe, mas ali era um dos meus caminhos para o CEMA, e essa pintura retrata uma família após o sinistro, pois, se deu à noite e ninguém deu abrigo para aquela gente, que teve que se valer das calçadas como leito (Ewerton, 2023).

Na tela se destaca uma janela ao estilo colonial, algo que em São Luís se encontra na região central e histórica da cidade, geograficamente bem distante das áreas alagadas e palafitadas dos bairros. A janela ao estilo colonial na pintura é uma referência a que esse drama ocorre em São Luís. *“A ideia é situar o casal dentro do seu sonho. Vir do interior, sonhando com a cidade colonial, rica, de vida farta e fácil, e acabam no pesadelo das palafitas e os incêndios infernais”* (Ewerton, 2023).

Note-se que o próprio artista, seus pais e irmãos, viveu o processo de êxodo do campo para a cidade vivenciando, em parte, a situação vivida pelos personagens retratados na sua pintura. O exemplo da trajetória do João Ewerton denota que nem sempre a arte era feita por artistas da classe média enxergando o “povo”, sem que dele tivesse o mínimo de interseção. Assim sendo, se compreende e defende-se a tese de que a arte engajada que emergiu no final dos anos 60 e foi produzida em São Luís - MA, objeto deste estudo, especialmente o que ocorreu no LABORARTE e na produção de Super-8, tem na sua peculiaridade o fato de não ter sido totalmente produzida por artistas da classe média.

Esta forma com a qual a obra foi construída e as demais que compuseram a GOROROBA justifica a fala do intelectual e jornalista Bandeira Tribuzi, em seu artigo no jornal O Estado do Maranhão, em 26/06/77, quando considera a nova geração de artistas maranhenses ressaltando “o vigor com que a nova geração de artistas maranhenses assume sua presença e dá o seu recado.” Destaca no mesmo artigo que os meios de comunicação seriam os responsáveis por uma maior audiência para com a arte da nova geração, cobrando o compromisso “de quem, por gerir o universo da Educação, pode instalar desde a infância e a juventude não apenas o culto de nossas glórias culturais, mas o hábito da arte que deve começar pelo hábito da arte maranhense”.

Como forma de sublinhar as origens populares do artista João Ewerton e sua irmã Marlene Barros, apresento duas imagens, uma do músico Sebastião Serrão Ewerton, músico de festejos na região da Baixada Maranhense, pai dos artistas e da artesã Maria Mendonça, mãe (Figura 64). A primeira fotografia é de minha autoria e foi feita em 1974, durante a Festa do Divino Espírito Santo de Alcântara, quando o grupo LABORARTE desenvolveu pesquisa sobre esse evento. A fotografia se insere na proposta de registro da cultura popular para as

pesquisas do grupo, mas, como trabalho artístico, participou da minha primeira exposição individual “Divino – A Cidade e a Festa” (LABORARTE – 1975).

O Sr. Sebastião Serrão Ewerton faleceu um ano após a realização da fotografia. A segunda foto mostra a artesã Maria Mendonça com suas bonecas de pano, elemento tomado pela artista Marlene Barros como inspiração para uma de suas abordagens artísticas atuais.

Figura 64 - 1974 - Fotografia do pai João Ewerton (à esquerda, de camisa preta); 2017 – Fotografia de Maria Mendonça



Fonte: Acervo do autor e disponível em: <https://diegoemir.com/2017/10/exposicao-bonecas-de-maria-sera-aberta-nesta-ivel-terca-feira-10/>

A ênfase sobre a compromissada arte local engajada que, como afirma Bandeira Tribuzi, “é a melhor forma de atingir o universal”, por meio dos aspectos estéticos narrativos da pintura de João Ewerton que acabamos de abordar, percebe-se traços de decolonialidade nesta e nas demais obras do movimento GOROROBÁ, dentre as quais algumas veremos a seguir (Figuras 65 e 66).

Figura 65– Pintura (sem título) de Joaquim Santos (1977). Técnica: óleo sobre Eucatex



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador (reprodução fotográfica da pintura).

Figura 66 - “Velha Morta”, Escultura/instalação de Joaquim Santos (1977). Técnica: papel machê e materiais da ambientação



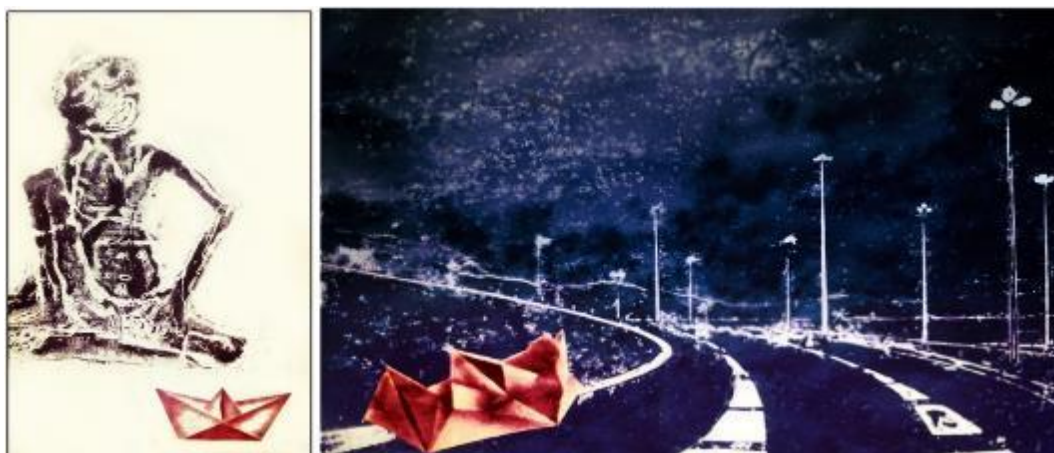
Fonte: Acervo de Joaquim Santos.

No final dos anos 1970, já era forte o movimento contra carestia envolvendo diversas manifestações de rua. O salão, tendo a questão da fome como temática, colocava-se, perfeitamente, inserido no ambiente político dos movimentos sociais daquele período. As duas primeiras edições ocorreram na extinta galeria Eney Santana, contígua ao teatro Arthur Azevedo. Em 1979, a exposição ocorreu na sede da recém- fundada Sociedade Maranhense de Direitos Humanos - uma casa ampla, alugada para entidade pela Congregação dos Padres Combonianos, da qual pertence o Padre Marcos Passarini.

Entre o final da década de 1970 e início da década seguinte houve trabalhos artísticos expostos em salões de arte ou exposições individuais que não estavam inseridos em grupos de arte, é o caso da artista Marlene Barros com sua exposição individual *Mulheres de Bacurituba*, em 1981, citada anteriormente, como também Joaquim Santos com sua exposição individual no ano anterior, 1980.

A exposição do artista reflete a sua trajetória política nos trabalhos de desenhos para *audiovisuais*, a sua experiência nas mostras Gororoba, bem como a sua participação nas questões políticas e culturais da cidade. Sua exposição é composta de quadros em técnica mista, gravuras e intervenção com tinta ecoline, chamada *O Menino e o Barquinho* (Figura 67). O artista faz uma sequência de cerca de vinte quadros em que aparece sempre o menino negro, palafitado e seu barquinho de papel, sendo que no penúltimo quadro o menino morre, desaparece, porém o seu barquinho, um elemento constante, continua no último quadro que representa uma grande avenida.

Figura 67 - Reproduções de quadros da exposição individual de Joaquim Santos O Menino e o Barquinho



Fonte: Joaquim Santos (reprodução fotográfica do autor).

A exposição faz alusão à fome, à população predominantemente negra que mora em palafita e o barquinho que representa o mar, a maré, expõe a fragilidade dessa população que vê sua área de residência sem perspectivas de se transformar em áreas de moradia digna. Ao invés disso, o espaço é tomado por avenidas que, na representação do artista, está vazia, sem automóveis, desoladas, simbolizando que o espaço deixa de ser humanizado.

No 1º Salão Maranhense de Artes Plásticas, em 1978, fui premiado com o trabalho chamado *Taipa* (Figura 68). O termo *taipa* se refere a uma técnica construtiva muito comum no Maranhão e que em outras regiões do Brasil é chamada de pau a pique. O trabalho é um painel representando uma parede, sobre o qual pinte uma imagem a partir de uma fotografia

de minha autoria em que aparece uma mulher trabalhadora e seus filhos, projetada em uma simulação de parede, tal qual as das casas em áreas pobres do entorno da cidade.

Figura 68 - O Painel Taipa (1978) integra o acervo do Museu de Artes Visuais - MAV



Fonte: Museu de Artes Visuais – MAV.

O processo técnico implicou em copiar o negativo da foto em uma película de alto contraste, usada em artes gráficas e, por meio de um projetor de slides projetar a imagem ampliada e procedendo a pintura das partes pretas. Em fotografia, o alto contraste, em branco e preto e em cores, foi um conceito visual muito usado, muitas vezes para atribuir à imagem certa referência Pop, mas no caso de Taipa o sentido foi outro. Tecnicamente facilitava o processo, mas conceitualmente a dureza do alto contraste, em que os meios tons não existem, sublinha no trabalho a dureza da vida dessas mulheres.

A fotografia foi feita na região do então Bairro da Liberdade, hoje Quilombo Liberdade. Numa manhã, em dia de semana, caminhando pela região em busca de um assunto para a obra tendo em vista o lançamento do 1º Salão Maranhense de Artes Plásticas, encontrei a mulher da obra Taipa que me permitiu fotografá-la. Logo depois, em 1980, no governo João Castelo, quando houve um grande despejo na Vila Padre Xavier, no bairro do Angelim, área na época em franca expansão urbana e imobiliária. Fui até lá, juntamente com o Euclides Moreira Neto, fotografar com o propósito de registrar a violência policial.

Enquanto eu fotografava, Moreira Neto gravava a violenta cena. Presente no local estava praticamente só as mulheres moradoras, inclusive uma delas, no interior da casa com o seu bebê recém-nascido sobre a cama, chorava enquanto a sua casa era demolida quase que sobre ela e o bebê. Logo depois, em 1982, houve mais um despejo de grandes proporções na área do Promorar, região do Quilombo Liberdade. Desta vez a polícia retirou de uma das casas uma mulher que havia feito parto por cesariana recentemente, enquanto outras mulheres

cuidavam do bebê. Na foto, dá para perceber o curativo na região da barriga da mulher (Figura 69).

Figura 69 - Mulheres entre policiais no Despejo na Vila Padre Xavier – 1978 e mulher sendo retirada a força de sua casa. Área do Promorar - 1982



Fonte: Acervo do autor.

Situações como essa me fizeram repensar o Taipa, pois na casa em que fotografei, em dia de semana, a mulher e seus filhos estava só, o marido havia saído para o trabalho que poderia ser, naquela época, vendedor ambulante, trabalho na construção civil, na estiva ou outro. As fotos integraram audiovisuais, sendo que sobre o caso do Promorar, especificamente, fiz o *audiovisual* *Não Somos os Invasores*, produzido pela Comissão Justiça e Paz da Arquidiocese de São Luís.

As fotografias que integram *audiovisuais* se inserem no arcabouço da arte fotográfica, porém no caso específico estiveram subordinadas naquele momento a um propósito pedagógico. Hoje, porém, podemos enxergá-las pelo viés da história como indica Boris Kosoy:

Todo ato de obtenção de um registro fotográfico tem seu desenrolar num dado momento histórico e num determinado espaço geográfico, portanto no interior de um contexto social, político, econômico e cultural. Um amplo campo investigativo, analítico e interpretativo se abre para a compreensão social e cultural do objeto fotografado e do seu respectivo registro no passado (Kosoy, 1989, p. 19).

Assim sendo, as fotografias dos despejos, embora registrem uma situação recorrente na cidade de São Luís desde os anos 1960, registra um momento específico que é o período do governo João Castelo, eleito pela ARENA de forma indireta, em 1978, escolhido pelo presidente Ernesto Geisel. O ato de protesto do grupo Oposição Pra Valer nesse mesmo dia da eleição indireta resultou na detenção do grupo pela Polícia Federal. O período foi marcado

pela ação de violência da polícia militar em áreas de ocupação e na repressão aos estudantes durante a Greve da Meia Passagem.

Se nas fotografias acima comentadas se verifica um índice de eventos relativos predominantemente a um plano local, na próxima fotografia que apresento, feita durante o meu trabalho de documentação fotográfica para as Irmãs de Notre Dame de Namur, evidencia-se um dos ícones visuais da ditadura militar brasileira inserido num cenário camponês da realidade local.

Em 1977, corria o mandato do terceiro presidente da ditadura militar, Ernesto Geisel, de 1974 a 1979, período marcado pela tortura e morte de Vladimir Herzog que foi chamado a prestar depoimento no DOI-CODI, em São Paulo, saindo morto de lá. Durante o mandato de Geisel houve a crise internacional do petróleo. Por outro lado, houve um crescimento industrial no Brasil, porém à custa de empréstimos, aumentando a dívida externa.

Figura 70 - Fotografia feita em Igarauá, zona rural de São Luís, em 1977



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: A Senhora da foto é Raimunda Lelis da Silva, mãe da liderança do Sr. Baldez, liderança da comunidade. A parte interna do cata-vento estampado no cartaz é na cor amarelo e a parte externa, dobrada para dentro.

O governo militar busca, por meio de campanhas de publicidades com as campanhas ufanistas como essa “O Brasil é Feito Por Nós” (Figura 70), divulgada em cartazes, jornais e TV, implementar na população um sentimento de participação e de euforia. A fotografia, portanto, contém essa história.

4 TEATRO, ARTES PLÁSTICAS E AUDIOVISUAL NAS AÇÕES DE LUTAS POPULARES E DEMOCRÁTICAS

4.1 Movimento Oposição Pra Valer

Como já referido, a primeira mostra da Arte Gororoba foi idealizada pelos artistas Joaquim Santos, César Teixeira, João Ewerton, Cyro Falcão e Murilo Santos. Os artistas tomaram como base de suas produções uma casa situada na Rua Joaquim Alfredo Fernandes, no Bairro do Monte Castelo, número 15, próximo ao centro de São Luís, residência do casal Maristela de Paula Andrade, antropóloga e Murilo Santos, fotógrafo e cineasta. João Ewerton, entretanto, além de utilizar a casa mencionada como ateliê, desenvolvia trabalhos em cerâmicas construindo esculturas, em alto relevo, sobre potes de barro feitos em olarias artesanais na cidade de Rosário, 70 km distante de São Luís, todos os integrantes da primeira edição da GOROROBA fizeram da casa do Monte Castelo seu ateliê.

Na foto abaixo (Figura 71), a Casa do Monte Castelo, na qual César Teixeira está executando um trabalho para a Gororoba. Ao fundo, menos visível, está Cyro Falcão, de calça listrada, por trás da mureta com vaso.

Figura 71 - Artista do GOROROBA no ateliê da casa do Monte Castelo



Fonte: Fotografia do acervo pessoal do autor.

Entre 1976 e o início de 1979, esta casa tornou-se ponto de reuniões de artistas e militantes políticos, como foi o caso das reuniões iniciais do chamado “Movimento Oposição Pra Valer” a partir de meados de 1978.

As nuances da historicidade da Arte Engajada abordadas nesta tese tiveram relação com o segmento progressista da Igreja Católica de diversas formas, indireta, com a participação de religiosos dessa vertente da igreja católica ou de forma direta, na medida em que produções artísticas engajadas foram produzidas no âmbito de ações pedagógicas de entidades católicas, como a comissão Pastoral da Terra. Em outros momentos, também

citados, anteriormente, neste trabalho, o engajamento se deu por iniciativas próprias de artistas e grupos a partir de suas visões críticas em relação às desigualdades sociais, pobreza, fome.

Essa produção engajada, ao desenvolver uma arte de denúncia, protesto e se inseriu nas lutas por direitos humanos, lidava com um arcabouço de bandeiras de luta que encontrava consonância com ideias de religiosos progressistas. Tendo em vista essas distinções, podemos dizer que a experiência de arte engajada ocorreu de forma direta, também, no período eleitoral de 1978. Trata-se da participação de artistas inseridos no grupo “Oposição Pra Valer”, um amplo grupo de voluntários, trabalhadores de diversas categorias - professores, intelectuais, jornalistas e outros, militantes de uma campanha política partidária que obteve êxito elegendo o economista Haroldo Saboia a deputado estadual.

O grupo foi integrado por pessoas progressistas, bem como de diversas tendências políticas de esquerda. As manifestações artísticas produzidas no seio do “Movimento Oposição Pra Valer” foram baseadas nas linguagens das artes plásticas, da literatura de cordel, do audiovisual e do teatro de rua. A participação de artistas, além de ter ocorrido de forma voluntária, os custos do audiovisual, cartaz, cordel, elementos de cena do teatro e outros, na maioria das vezes foram bancados pelos próprios artistas.

Apesar da existência de material de campanha convencional e necessário, pedindo voto para o candidato, as produções artísticas aqui destacadas buscaram se diferenciar de meros panfletos eleitorais, na medida em que buscaram exercer uma autonomia como arte a serviço da educação política mais ampla. Este era o entendimento da campanha nesse momento, de parte de agentes eclesiais, como Irmã Barbara English e o grupo que, posteriormente, fundou a Sociedade Maranhense de Defesa dos Direitos Humanos e de alguns dos artistas envolvidos na campanha.

No entanto, geralmente, ao final da leitura de cordel ou apresentações da peça de teatro ou do audiovisual, ainda que não citassem o nome e número do candidato, havia uma exposição sobre o “Movimento Oposição Pra Valer” e a importância em votar no seu candidato, feita por um não artista, integrante da equipe que levou a campanha política aos interiores da Ilha de São Luís, como era então chamada. Satisfazia, assim, os artistas ao exercerem as suas propostas de arte engajada no contexto das lutas populares.

Não é demais salientar que, embora sendo o “Movimento Oposição Pra Valer”, uma manifestação política da sociedade civil atrelada a uma atividade de cunho *político-partidário*, agentes progressistas da Igreja Católica exerceram um papel importante nesta campanha, pois, as apresentações artísticas ocorreram, em grande parte, nas Comunidades

Eclesiais de Base, especialmente, no então chamado Interior da Ilha, nas comunidades trabalhadas pela congregação das Irmãs de Notre Dame, as quais intermediaram a itinerância das manifestações artísticas da campanha cobrindo, praticamente, o mesmo circuito percorrido, em 1975, pelo espetáculo do LABORARTE “João Paneiro”.

O êxito das apresentações nesse circuito dependeu da mediação e das condições materiais oferecidas pelas religiosas em cada comunidade percorrida. Segundo Zulene Muniz Barbosa:

1978 foi uma conjuntura de forte reorganização das esquerdas no Brasil. No Maranhão, surgiram lideranças como Haroldo Sabóia, Ananias Neto e Aldionor Salgado (“Oposição pra Valer”), bem como o PDT de Jackson Lago, aos quais se somavam setores da esquerda ligada à Igreja Católica facções saídas da clandestinidade (Barbosa, 2003, p. 04).

Além dos protagonistas que exerceram atividades parlamentares, outros e outras integrantes do Movimento Oposição Pra Valer assumiram lideranças em atividades fora da disputa eleitoral partidária, tal como a antropóloga Maristela de Paula Andrade, uma das coordenadoras desse Movimento e o economista Celso Veras. A primeira, em seguida, assumiu a equipe de pesquisa de Educação Popular da Comissão Pastoral da Terra na gestão dos Padres Victor Asselin e Xavier Gilles, entre 1978 e 1981, período em que foram realizados audiovisuais engajados com temáticas relativas à estrutura agrária daquele momento histórico.

A antropóloga Maristela Andrade participou da discussão e elaboração dos roteiros desses audiovisuais. Em 1979, ela foi uma das articuladoras e fundadoras da Sociedade Maranhense de Defesa dos Direitos Humanos, juntamente com Celso Veras, Murilo Santos, Barbara English e Pedro Aurélio, aos quais se juntou a totalidade daqueles que tinham participado do Movimento Oposição Pra Valer, para além dos distintos entendimentos políticos que tinham daquele movimento.

O economista Celso Veras foi um dos fundadores da Associação de Professores da Universidade Federal do Maranhão (APRUMA), fundada em 1 de dezembro de 1978, a despeito da proibição, pelo governo da ditadura militar, de formação de sindicatos na esfera do serviço público. A APRUMA, posteriormente, se transformou em Seção Sindical do ANDES – Sindicato Nacional. Em 1979, Celso Veras passou a ser também o presidente da Sociedade Maranhense de Direitos Humanos, e Maristela Andrade veio a ser a primeira secretária da entidade. A partir daí, surgiram comissões internas à sociedade, como a Comissão Pró Índio, coordenada pela antropóloga Elisabeth Coelho.

O surgimento da Comissão Pró-Índio do Maranhão e os eventos por ela promovidos, acontece em um período de muita efervescência cultural, artística e política em São Luís. Esse ambiente reflete nos artistas engajados. Joaquim Santos é premiado no 3º Salão de Artes Plásticas de São Luís de 1979, como a obra “Genocídio” (Figura 72).

Figura 72 - Genocídio – Reprodução em preto e branco da pintura de Joaquim Santos



Fonte: Acervo de Joaquim Santos.

A pintura reflete o seu momento, período da ditadura. Além da cena explicitando a violência contra os indígenas, o artista inseriu elementos de significado político, dentre os quais o abajur que remete a tortura, o personagem central, um juiz drácula, o personagem ao lado da mulher burguesa que representa a ditadura, tem o rosto facetado para disfarçar a semelhança proposital com o General Emílio Garrastazu Médici, presidente durante o período de maior repressão da ditadura militar.

Como forma de divulgar a Comissão Pró-Índio do Maranhão no meio universitário, entre artistas e intelectuais, foram produzidos santinhos com a foto de uma criança Guajajara e a frase do poeta maranhense Ferreira Gullar “Os Guerreiros Continuam Vivos” (Figura 73).

Figura 73 - Santinho de divulgação da Comissão Pró-Índio do Maranhão



Fonte: Acervo do autor.

Nesse contexto e ligada a Comissão Pró-Índio, realizei um audiovisual e um curta 16 mm. O trabalho dos integrantes da Comissão era voluntário e tanto o audiovisual quanto o filme foram realizados com recursos próprios, sendo que o filme obteve o apoio da extinta Embrafilme para a finalização que ocorreu no Rio de Janeiro (Figura 74).

Figura 74 - Cartaz do filme 16mm Na Terra de Caboré (1984)



Fonte: Acervo do autor.

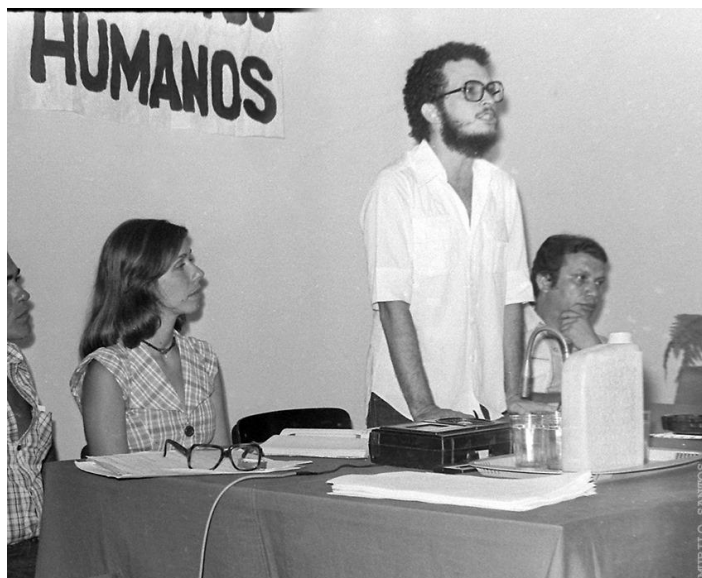
A Sociedade Maranhense de Direitos Humanos surgiu logo após o Movimento Oposição Para Valer obter êxito nas eleições de 1978, em consequência de uma cisão no movimento do grupo Oposição Pra Valer. A este respeito, assim se manifesta Maristela Andrade (Figuras 75 e 76) em entrevista ao autor:

Assim que terminou a contagem dos votos, que acompanhamos de perto, e até a última cédula, na antiga Escola Técnica, ali no Monte Castelo, nos reunimos na casa da Profa. Elisabeth Coelho para fazer uma avaliação de todo o processo do movimento Oposição Pra Valer. Nossa proposta, dos que viemos a fundar depois a Sociedade Maranhense de Direitos Humanos (SMDDH), era dar continuidade aos trabalhos de base, como então chamávamos a atuação nas comunidades. Para tanto, o deputado havia se comprometido a dar parte de seu salário para subsidiar esse trabalho. Não apenas o deputado voltou atrás nesta proposta, como ficou muito clara sua adesão às propostas do PCdoB, na época representadas pelo jornalista Luis Pedro. Como assessores, o deputado declarou não desejar a presença de intelectuais, mas de trabalhadores do bairro da Liberdade, como um alfaiate de quem não lembro o nome e também Aldionor Salgado³⁴, o Porquinho, como o chamávamos. Este foi o motivo de fundarmos a Sociedade de Direitos Humanos no Maranhão, para darmos continuidade à proposta de educação de base, que já vínhamos realizando e que foi aprofundada no período eleitoral (Andrade, 2023)³⁵.

³⁴ Aldionor Salgado se graduou em jornalismo pela Universidade Federal do Maranhão em 1983 e atuou, ao lado de Maria Aragão, no Grupo Pretista, alusivo a Luís Carlos Prestes, na política ludovicense dos anos 70 e 80. Participou também dos movimentos populares de São Luís no fim da década de 70, como a greve pela meia passagem, em 1979. Foi vereador pelo PMDB em 1983 e 1988. Foi também secretário municipal de comunicação no governo de Jackson Lago e foi assessor de imprensa da Secretaria Municipal de Trânsito e Transporte. Fonte: Disponível em: <https://portais.ufma.br/PortalUfma/paginas/noticias/noticia.jsf?id=44002>.

³⁵ Fala de Maristela de Paula Andrade em entrevista concedida ao autor em 14/09/2023.

Figura 75 - Fundação da SMDH – (12/02/1979). Maristela Andrade, Primeira Secretária e Celso Veras, presidente da entidade discursando



Fonte: Acervo do autor.

Figura 76 - Fotografia dos arquivos do DOPS registrando os demais membros da diretoria da SMDH na noite de sua fundação, identificados por números



Fonte: Fonte: Arquivo do DOPS – Arquivo Público do Estado do Maranhão.

No grupo dos envolvidos na campanha, o setor mais alinhado às ações da Igreja Católica e voltado às práticas artísticas e aos trabalhos de base no âmbito da educação popular, mesmo antes do anúncio do resultado nas urnas, percebeu a impossibilidade de desenvolver os trabalhos almejados no interior do Movimento Oposição Pra Valer.

Figura 77 - Foto do grupo da peça “Um Ato Pra Valer”, entres os moradores da Ilha do Jacamim, área de atuação das irmãs de Notre Dame



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: Na foto estão destacados dois dos dirigentes do “Movimento Oposição Pra Valer” e palestrantes, Celso Veras e Maristela Andrade, ambos ao centro. Na extremidade direita da foto está a educadora Lalá, Maria Laura Costa, na época leiga ligada às Irmãs de Notre Dame. Lalá acompanhava o grupo nas comunidades da paróquia.

Com o desenrolar da campanha, a visão de parte do grupo que compunha o Oposição Pra Valer era que candidatura de Haroldo Saboia já passara a ganhar mais contornos de um movimento partidário, com vistas ao êxito nas urnas, do que o movimento que, sem descuidar desse aspecto, projetasse uma ação política mais ampla, que extrapolasse o ambiente restrito ao gabinete de um parlamentar. Por outro lado, a eleição de Haroldo Saboia foi extremamente importante naquele momento por ser um parlamentar comprometido com as causas populares, como a luta por direitos dos estudantes, dos camponeses, incluindo comunidades quilombolas, questões ambientais e outras frentes. Haroldo Saboia figura como um dos sócios fundadores da SMDH, entidade da qual fui presidente entre 1982 a 1984.

A alternativa de uma entidade como a Sociedade Maranhense de Direitos Humanos (SMDH) oferecia, na época, a possibilidade do grupo dissidente dar vazão as suas ideias de ação popular, inclusive por meio de produções artísticas, o que chegou a ocorrer com a confecção de um audiovisual realizado, em 1982, sobre os conflitos decorrentes dos despejos na região do bairro do Anjo da Guarda, como consequência da expropriação de famílias para implantação do terminal ferroviário do Projeto Grande Carajás.

Naquele momento, Haroldo Saboia residia em Brasília. Mas, até o ano anterior, 1977, morava na França entre 1971 a 1977, onde cursou Economia na Universidade de Paris.

As primeiras reuniões do “Movimento Oposição Para Valer” aconteceram na casa do autor e de sua então companheira, Maristela Andrade, a partir da nossa adesão à ideia de formação do “Movimento Oposição Pra Valer”. Diversas decisões como, por exemplo, a elaboração de um Manifesto, a convocação de artistas, alguns dos quais então integrantes do

movimento GOROROBA, a elaboração de faixas e de outros materiais, deram-se antes do primeiro dia de campanha de rua, data em que Haroldo Saboia chegou a São Luís vindo de Brasília. Até então, a campanha se desenrolava sem a presença do candidato, nos mercados, feiras, bairros da periferia, povoados do interior da Ilha, com Celso Veras e outros de nós assumindo os discursos nesses distintos locais.

A ideia inicial da campanha foi aproveitar o momento de relativa flexibilização da repressão em que passaram a ser permitidas campanhas de rua para o grupo expressar suas ideias contrárias ao poder oligárquico local, bem como à ditadura. Note-se que naquele momento, o Brasil vivia o período da Abertura Política Institucional, “lenta, gradual e segura”, segundo as palavras do próprio *general Ernesto Geisel*, o 4º presidente da Ditadura Militar no Brasil. Discutia-se, então o lançamento de um candidato ao cargo de deputado estadual que seria, de certa forma simbólico, pois não havia de início perspectiva de o grupo eleger o candidato escolhido.

Em si, o Movimento e sua mensagem política eram naquele momento, mais importante. Assim, foram propostos dois nomes – primeiro o do economista Celso Veras que proferia belos e contundentes discursos e o segundo, o nome do economista Haroldo Saboia, ex-integrante da Ala Vermelha, uma dissidência do PC do B³⁶.

Celso Veras, no entanto, desistiu da candidatura alegando problemas familiares e Haroldo Saboia passou a assumir esta posição. Apesar da campanha agregar várias agremiações políticas de esquerda, ainda na clandestinidade, foi o PC do B que ganhou destaque, principalmente, na sua fase final, quando a candidatura de Haroldo Saboia crescera e superara as expectativas iniciais de vitória. Note-se que nenhum integrante do PC do B, então na clandestinidade, participara das primeiras reuniões do grupo Oposição Pra Valer, embora delas tenham participado integrantes da ALA. Tampouco chegaram ao grupo a tempo de se envolver com a gênese da discussão das estratégias políticas, bem como dos trabalhos artísticos que aconteceram durante a campanha.

Um fato que alavancou a campanha foi a detenção pela Polícia Federal de integrantes do Movimento, ainda sem a participação de membros do PC do B, logo no primeiro dia em que estava autorizada a campanha de rua. Na tarde do dia primeiro de setembro de 1978, o grupo formado por Haroldo Saboia que havia chegado de Brasília, nessa mesma tarde, José Saboia, irmão de Haroldo e sua esposa Aparecida Saboia “Cida”, Leo Macário, Maristela Andrade, Celso Veras e Murilo Santos distribuíam folheto de protesto contra a nomeação de

³⁶ Organização que surgiu como dissidência do Partido Comunista do Brasil (PC do B). Foi uma organização de esquerda, de orientação marxista, atuante no Brasil entre os anos 1960 e 1980.

João Castelo Ribeiro Gonçalves (ARENA), então aliado de Sarney, para o governo do Maranhão, por eleição indireta, em um colegiado de parlamentares realizado na Assembleia Legislativa do Estado do Maranhão, onde recebeu 260 votos.

No final da tarde, o grupo de integrantes do Movimento Oposição Pra Valer que panfletava na Rua Grande, a principal rua de comércio da cidade, foi abordado com certa violência por agentes da Polícia Federal (Figura 78) e encaminhados a prestar esclarecimento na sede da instituição. Após cerca de duas horas, o grupo foi dispensado com a intervenção do Deputado federal Freitas Diniz da ala dos chamados “autênticos” do então MDB, e do engenheiro Pedro Aurélio Carneiro, integrante do MDB Jovem, sob o argumento de que se tratava do primeiro dia de campanha de rua, portanto liberado para distribuição de material partidário (Figura 78). O panfleto distribuído continha um texto de uma lauda, cujo primeiro parágrafo dizia:

MARANHENSES - Mais um ato de força está sendo cometido neste 1º de setembro de 1978 contra o Povo do Maranhão, pois nesse dia os Senhores Deputados Estaduais da ARENA com os representantes das Câmaras de Vereadores dos 130 Municípios Maranhenses estarão encenando a comédia de uma eleição indireta do novo governador, do vice-governador e do senador biônico (Instituto de Estudos Políticos e Sociais Pedroso Horta, s.d).³⁷

Figura 78 - Haroldo Sabóia concedendo entrevista ao jornal no dia seguinte à detenção pela Polícia Federal



Fonte: Jornal O Imparcial (02/09/1978).

³⁷ Instituto de Estudos Políticos e Sociais Pedroso Horta, s.d (Órgão Colaborador Do Movimento Democrático Brasileiro – MDB, á época).

Figura 79 - Comitê de campanha Oposição Pra Valer



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: Em pé, no canto direito da mesa está Haroldo Saboia. No centro da mesa, de óculos e barba, Celso Veras.

Foi principalmente, a presença e interferência na campanha do então militante do PC do B, Luiz Pedro Oliveira e Silva, que provocou o processo de ruptura entre aqueles que, compartilhando suas ideias viam como objetivo principal do movimento garantir a eleição, relevando propostas e estratégias do grupo mais antigo que se tornou antagonista. Este, em oposição, via que a eleição já se configurava como possível e continuava apostando na sensibilização do eleitorado para a situação grave que o Maranhão vivia sob a égide do grupo Sarney.

O grupo que, imediatamente, após deixar o movimento de “Oposição Pra Valer”, no final de 1978, funda a Sociedade Maranhense de Direitos Humanos, em fevereiro de 1979, era liderado por Celso Veras, Maristela de Paula Andrade, Irmã Bárbara English, dentre outros. Junto com esse grupo, também deixaram o movimento todos os artistas.

Encerrada esta moldura, para que o leitor possa compreender os fatos narrados e a conjuntura vivida naquele momento pelos militantes contra a ditadura, passemos a nos concentrar mais, especificamente, na colaboração dos artistas ao Movimento Oposição Pra Valer.

O trabalho de artistas envolvidos, voluntariamente, na campanha se deu por meio da produção de:

- a) Um cordel escrito por Nonato Pudim. Mas, até o momento, ainda não localizei este importante documento;
- b) Um cartaz artístico com desenho de uma família camponesa maranhense para venda e arrecadação de recursos para a campanha (Figura 79), realizado por Joaquim Santos, cujo desenho cita Os Retirantes, de Portinari. A temática da seca, presente em Os Retirantes, é substituída pela grilagem, representada por uma cerca de arame farpado no desenho;

c) Uma peça teatral de rua, *Um Ato Pra Valer*, escrita por Nonato Pudim, sob argumento e sugestão de Haroldo Saboia, com a participação de Fátima Diniz, integrante do grupo de estudos do Gilvan Rocha (Figura 80).

Figura 80 - O cartaz “Maranhão – É Hora de Mudar”



Fonte: Acervo de Joaquim Santos.

Legenda: Cartaz identitário da campanha (sem todos os letreiros de divulgação) realizado pelo artista Joaquim Santos, livremente inspirado em *Os Retirantes*, de Cândido Portinari.

Figura 81 - Destaque para o cartaz na parede do comitê sede do Oposição Pra Valer, Rua Isaac Martina Nº 94



Fonte: Acervo e fotografia do autor.

Dentre as obras artísticas realizadas destaca-se o espetáculo de rua intitulado “Um Ato Pra Valer”, uma alusão a “ato”, divisão de partes numa peça de teatro e “ato” como “ato público” (Figura 82). A peça foi escrita pelo poeta teatrólogo e cordelista Nonato Pudim, mas o texto dava bastante vazão ao improvisado.

Figura 82 - Apresentação de “Um Ato Pra Valer” na sala de reuniões do comitê de campanha, situado na Rua Isaac Martins N° 94 (1978)



Fonte: Acervo e fotografia do autor.

O espetáculo tinha um tom jocoso, de apelo popular, em que os personagens usavam máscaras com uma estética grotesca e se comportavam de certa forma inspirados na pantomima popular do Pai Francisco nas representações da comédia ou matança do Bumba meu boi maranhense. Os personagens eram: Repressão, Político Oligárquico, Povo, Carestia, Precisão e Chibé. As máscaras ocultando a identificação dos militantes em cena, tanto serviam para eventuais substituições de atores como também para proporcionar reações espontâneas da plateia em forma de xingamento aos personagens que representavam as mazelas vividas pelas camadas populares dos bairros e da zona rural da Ilha de São Luís (Figura 83).

Figura 83 - Apresentação de “Um Ato Pra Valer” em uma das comunidades do Interior da Ilha (1978)



Fonte: Acervo e fotografia do autor.

O audiovisual elaborado pelos artistas integrantes do Movimento Oposição Pra Valer se chama “João Preciso” (Figura 84), Escrito Pedro Lago, morador de Cruzeiro de Santa Bárbara, uma das comunidades rurais em que as irmãs de Notre Dame de Namur desenvolviam ações no âmbito das Comunidades Eclesiais de Base. Pedro Lago era uma

importante liderança, cuja formação se deu com frequência em movimentos da Igreja Progressista.

Figura 84 - Cenas do audiovisual “João Preciso”



Fonte: Acervo e fotografia do autor.

Legenda: Roteiro de Pedro Lago, uma das lideranças das comunidades trabalhadas pelas Irmãs de Notre Dame, com desenhos de Joaquim Santos.

O *audiovisual* não contém nenhuma mensagem de cunho eleitoral. Tão pouco qualquer referência ao candidato. O enredo trata da expulsão de famílias da zona rural de São Luís, tendo como destino áreas dos bairros da cidade precariamente alcançados pelo Estado. Aborda vítimas da grilagem, especulação imobiliária, violência policial e desmatamentos. Nesse *audiovisual* predomina o aspecto cômico, o que logrou muita adesão do público das comunidades ou pontas de rua dos bairros de São Luís. Seguindo o método adotado pelo movimento, após a exibição do audiovisual que tem média 10 minutos, ocorria o debate sobre a realidade apresentada.

4.2 Cajazeiras

Trata-se de um *audiovisual*, no mesmo sistema de projeção das duas produções citadas acima. O “audiovisual” é um dentre outros que foram produzidos por uma equipe de pesquisa e educação popular, da Comissão Pastoral da Terra – CPT MA, criada pelo Padre Vitor Asselin que funcionou entre 1978 a 1981. Consideramos essa produção que se assemelha a cinema reunindo fotógrafo, roteirista, desenhista, atores e atrizes, uma forma de arte engajada. No caso específico dos “audiovisuais” produzidos pela equipe, cujo propósito foi de registrar histórias de conflitos agrários, adaptá-las para *audiovisual* e imediatamente exibir o produto para as comunidades vítimas das agressões, uma forma de engajamento direto.

A criação da equipe pelo Padre Vitor se deu como forma de melhor compreender os fundamentos da questão agrária em diversas regiões do Maranhão. Ao mesmo tempo, parte dos resultados da pesquisa seria devolvido às comunidades sob a forma de ações de educação

popular voltadas, principalmente, para discussões de conflitos e questões de formação sindical.

Como instrumental metodológico, a equipe produziu cartilhas e audiovisuais, sequência de slides, reprodução fotográfica de desenhos projetados numa tela, acompanhados de trilha sonora em fita cassete. Dessa etapa participaram artistas engajados nas lutas sociais do campo e da cidade de São Luís.

Essa experiência está descrita no volume V da coleção *Transformações Econômicas e sociais no Campo Maranhense*, fruto do trabalho dos que integraram a Equipe de Pesquisa da CPT formada por profissionais de antropologia, educação popular e audiovisual. Dela participaram a Irmã Barbara Ann English, Maristela de Paula Andrade, José Murilo Moraes dos Santos, Marcone Zuza, José Antonio Bröer, Ignez Oltromari e ainda, como consultores, Alfredo Wagner Berno de Almeida e Manuel Andrés Matto.

Durante a pesquisa para a minha dissertação de mestrado “Cinema Engajado no Maranhão, interface com educação popular”, em 2017, entrevistamos a antropóloga Maristela Andrade, ex-integrante da Equipe de Pesquisa da CPT e coautora da publicação *A Peleja do Educador* (1981). Apresentamos, aqui, o trecho em que a entrevistada relata o processo de produção dos materiais artísticos/pedagógicos:

Era uma equipe de pesquisa contratada pelo Pe. Victor Asselin (então coordenador da CPT), uma equipe de sociólogos e antropólogos. [...] a ideia era ter uma visão antropológica e sociológica dos problemas do Maranhão. [...] Por isso, a equipe foi dividida em várias regiões onde a CPT desenvolvia trabalhos, mas com questões específicas. Se passava muito tempo no campo pesquisando os problemas que aqueles grupos viviam. Vinham para São Luís discutir como montar instrumentos pedagógicos, instrumentos com os quais pudessem retornar e melhorar a discussão daqueles problemas com aqueles Trabalhadores (Andrade, 2017)³⁸..

Nas práticas educativas da equipe de pesquisa e educação popular, foram introduzidas projeções de slides remontando histórias de luta pela posse da terra ou pela organização sindical, na forma de cinema; porém, com sucessões de imagens fixas acompanhadas por trilha sonora com diálogos entre as personagens apresentadas nos slides e trilha musical. Esta metodologia atraía trabalhadores para as reuniões que ocorriam, normalmente, à noite. Como os pesquisadores diziam à época, “muitos trabalhadores percorriam longas distâncias para ver os chamados filminhos” (Andrade; Santos, 1981, p. 11).

O termo “audiovisual” é genérico para qualquer produção de cinema, TV, videocliques e outras formas semelhantes se aplicando, também, como designação das sequências de slides

³⁸ Fala de Maristela de Paula Andrade em entrevista concedida ao autor em 2017.

projetadas com sonorização, forma audiovisual que teve larga produção nas décadas de 1970 e até o final dos anos 80, de caráter educativo, publicitário, como documentário e como performances artísticas em salões de arte.

Na equipe de pesquisa, a técnica foi usada, exclusivamente, como forma de filme de ficção que reproduzia em desenhos e falas gravadas, também ficcionais, os eventos acontecidos, em geral, os conflitos de terra vividos naquele momento pelas comunidades, ou seja, situações concretas. Nesse aspecto, os “audiovisuais” se diferem dos filmes de cinema, ainda que engajados, como vários Super-8 dos anos 70 e 80, pois estes mostravam realidades populares, mas, com o propósito natural de buscarem plateias amplas, mesmo dentro do seu circuito que era alternativo em relação ao cinema comercial das salas de cinema.

Assim, as sequências *audiovisuais* assumiam forma narrativa dramáticas contando histórias (Quadro 7), e não sendo utilizados como forma de dados numéricos ou de texto, tampouco explicações por infográfico, tal como é hoje utilizado, didaticamente, pelo instrumental digital *Slideshare*, por exemplo. Esses “audiovisuais” por serem produzidos, especialmente, para os trabalhos educativos, passaram a ser chamados pelos membros da equipe de *filmes pedagógicos*, “um trabalho que se pretendia aplicar” (Andrade; Santos, 1981, p. 1).

Quadro 7 – Sinopses dos audiovisuais

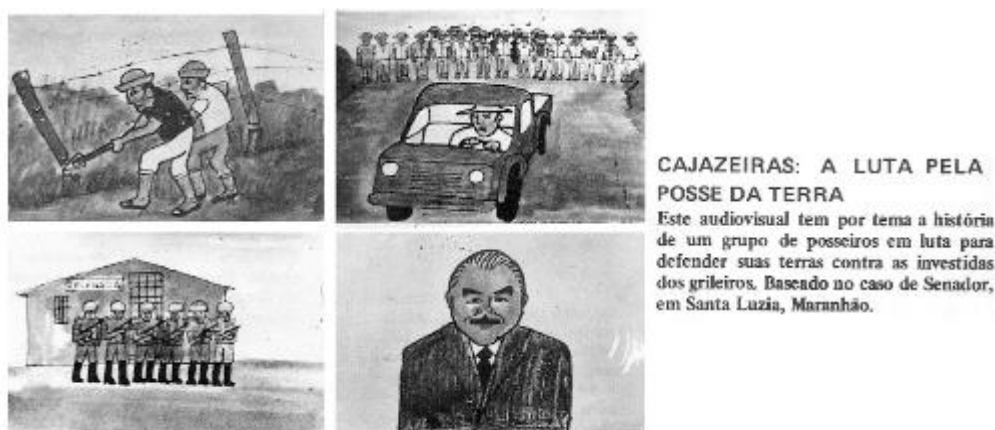
<i>Audiovisual</i>	<i>Sinopse</i>
Barro Branco	<i>Audiovisual</i> com estrutura narrativa baseada na descrição das formas tradicionais de sobrevivência da comunidade, mostrando atividade de caça, pesca, roça, criação de animais e produção de farinha de mandioca. A situação se altera com a chegada de um fazendeiro dizendo ter comprado a área.
Bela Vista	Estruturado a partir de uma narração dos fatos. Aborda uma situação bastante frequente entre as décadas de 1970/1980, quando fazendas tradicionais passaram a se transformar em empresas agropecuárias, bem como em muitas fazendas por todo o Maranhão haviam moradores em situação de <i>agregado</i> . Neste regime, as famílias de <i>agregados</i> se viram obrigadas a pagarem renda pelo uso das terras na <u>implantação dos roçadas</u> .
Sindicato	Inicia mostrando um grupo de trabalhadores rurais conversando embaixo de uma árvore. Um deles faz a pergunta provocadora: “Afiml, para que serve o sindicato?” O diálogo se desenvolve com a participação de um trabalhador que possui conhecimento histórico sobre a formação dos sindicatos, a partir da experiência dos operários nas fábricas. O roteiro aborda as questões sindicais de forma bastante simplificada.
FUNRURAL	Tem como foco as reivindicações do Terceiro Congresso dos Trabalhadores Rurais, ocorrido em Brasília, em 1979. O filme se insere nas discussões sobre formação sindical e inclui depoimento de um personagem dizendo que “só um sindicato forte que seja realmente do lado dos trabalhadores e não do lado dos ricos” é que poderia fazer com que as reivindicações dos trabalhadores em relação ao FUNRURAL fossem atendidas.

Cajazeiras	Com 57 slides, o audiovisual é baseado no caso da Fazenda Maguari, do então senador José Sarney. Por um processo de grilagem, a fazenda expandiu seu domínio para áreas ocupadas por dezenas de famílias. A história se passa em uma das regiões mais conflitivas do interior maranhense, a região de Santa Luzia do Tide, situada na então chamada Pré-Amazônia maranhense, e se estrutura a partir do depoimento de um personagem, gravado pela equipe de pesquisa da CPT que desenvolveu os trabalhos de educação com uma liderança camponesa do povoado.

Fonte: O autor.

Cajazeiras é um nome fictício do povoado Senador, situado no município de Santa Luzia, na região chamada de Pré-Amazônia Maranhense (Figura 85).

Figura 85 - Desenhos do audiovisual *Cajazeiras* (1981)

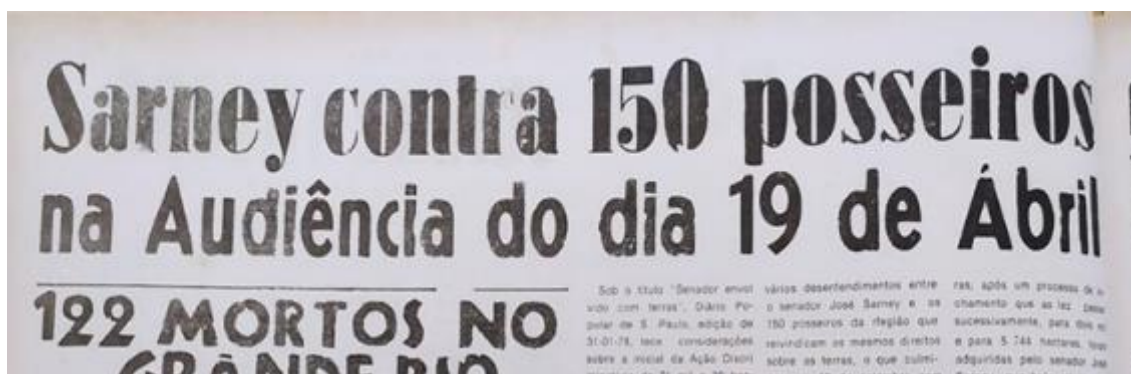


Fonte: A Peleja do Educador (1981).

Este audiovisual reproduz os principais eventos do conflito ocorrido no município de Santa Luzia do Tide no final dos anos 70, envolvendo a Fazenda Maguary do então Senador José Sarney (Figura 86). O roteiro tomou como base um longo depoimento gravado em áudio por meio de gravador e fita cassete, com um camponês que vivenciou os acontecimentos. O dono da fazenda expandiu o seu domínio por meio de um processo de grilagem de áreas onde moravam dezenas de famílias, em Santa Luzia do Tide, local onde se passou o conflito retratado no *filme pedagógico*, nos anos 70 e início de 80, uma das regiões mais conflitivas no campo maranhense.

No *audiovisual*, a ação se desenvolve seguindo a cronologia dos fatos narrados pelo camponês testemunha.

Figura 86 - Manchete de jornal sobre o conflito da Fazenda Maguary



Fonte: Jornal Pequeno - 09/02/1978.

A participação do Estado nesse conflito se fez por meio da repressão. Em diversos momentos da luta, os camponeses se depararam com a polícia defendendo os grileiros. Ações de luta e resistência por parte dos camponeses, tais como derrubada de cerca, abate do gado dos fazendeiros que invadia e destruía as roças das famílias camponesas são mostrados no audiovisual. Outro momento da luta mostrado no audiovisual é quando um grande contingente de homens decide ir até a delegacia de Santa Luzia do Tide quando um deles foi intimado (Figura 87).

Figura 87 - Slides do “audiovisual” Cajazeiras mostrando estratégias de luta



Fonte: O Cinema dos Anos 70 no Maranhão.

Legenda: 01 – Camponeses derrubam 13 km de cerca da área grilada e abatem cabeças degado.
02 – Camponeses usando rojões para avisar da chegada de jagunços.

O filme pedagógico, sempre com base no depoimento gravado, finaliza com a narração citando a frase do camponês testemunha de forma literal ao revelar o verdadeiro dono da Fazenda Maguary que durante o processo de luta, de início, eles não conheciam. Segundo o narrador, o dono da fazenda era “o pesado, o político do estado do Maranhão, José Sarney” (Andrade; Santos, 1981, p. 54). Ao final, os camponeses conquistam a terra.

4.3 Arte Engajada e Direitos Humanos

No primeiro ano de existência da Sociedade Maranhense de Direitos Humanos, as atividades foram marcadas pelo apoio à criação de núcleos como ocorreu na cidade de Caxias e ações de denúncia de violações de direitos humanos, denúncia de violência policial contra famílias que ocupavam áreas vazias e sem função social em bairros da cidade; de conflitos de terra no campo maranhense e demais ações. Porém não se inserindo de forma prática em lutas sociais.

Por volta de 1980, a irmã Barbara English, integrante da sociedade de direitos humanos e a antropóloga Maristela de Paula Andrade, a primeira secretária, passaram a se preocupar em desenvolver um trabalho atuante na comunidade do Bairro do Anjo da Guarda, o qual, naquele período passava por violento processo de desapropriação de famílias promovido pela AMZA, subsidiária da Companhia Vale do Rio Doce. Sendo assim, as duas integrantes da SMDH redigiram um projeto para trabalhar por dois anos com as famílias em processo de desapropriação, discutindo questões de moradia de direitos humanos e, sobretudo, a melhoria na avaliação dos bens e moradia originária da população a fim de reivindicarem indenizações menos injustas.

O projeto implicava em uma pequena equipe de advogados e parceria com sindicato dos engenheiros, na disponibilização de profissionais para a avaliação de sítios e quintais. Essa equipe, depois, ficou assim constituída por: Domingos Dutra, Celecina Salles, Célia Maria Corrêa, sob a coordenação de Maristela Andrade.

A expulsão dos moradores das diversas áreas de interesse da AMZA originou diversas ocupações, chamadas inclusive pelos próprios moradores, de “invasões”, em outras áreas do bairro. Muitas famílias já vinham sendo expropriadas de distintos lugares ao longo da ferrovia Carajás e tentavam se fixar no Anjo da Guarda. Além dessas famílias que possuíam antigos sítios em áreas como Mapaúra e Boqueirão, por exemplo, também vinham sendo expropriadas. Uma dessas chamadas e autodenominadas *invasões*, ocorreu com famílias retiradas da região da Praia do Boqueirão que, sem uma alternativa, desmataram e ocuparam um terreno baldio no bairro do Anjo da Guarda. O terreno, no entanto, pertencia a Prefeitura de São Luís e após as famílias limparem a área e construírem suas precárias casas, aconteceu um despejo que implicou na mobilização dos moradores recém-ocupantes da área na delegacia do Bairro. Essa ocupação foi derrubada mais de dez vezes pela polícia e as famílias voltavam a construir seus barracos.

A equipe da Sociedade Maranhense de Direitos Humanos tomou este evento como elemento de discussão e em caráter de educação popular e desenvolveu um audiovisual roteirizado pela antropóloga Maristela de Paula Andrade, a partir dos acontecimentos reais. O *audiovisual* foi utilizado posteriormente como instrumento de apoio nas discussões da equipe com a comunidade (Figura 88).

Figura 88 - Imagens do audiovisual Despejo no Anjo da Guarda (1982 - 12 minutos)



Fonte: Acervo do autor.

Desenhos: Joaquim Santos. Roteiro: Maristela Andrade. Realização: SMDH.

A este respeito, Maristela Andrade afirma:

Irmã Bárbara e eu tínhamos redigido o projeto para atuar no Anjo da Guarda. Na época, a correspondência da Sociedade chegava no local que havia sido ocupado por Luiz Pedro e outros integrantes do Pcdob, para a elaboração de um jornal do partido. A correspondência da Oxfam, aprovando o projeto, dirigida aos autores do projeto, foi aberta por esse grupo que tentou, então, que havia me afastada do cargo de secretária da entidade, realizar uma modificação nos estatutos, de modo a poder gerenciar os recursos do projeto, pretendendo alterá-lo, já em vias de aprovação, dirigindo os recursos a ações do partido. Para tanto, saíram colhendo assinatura dos sócios, de casa em casa, porém foram impedidos por nós e pelo núcleo fundador da SMDDH, que retomamos o controle sobre a entidade. Alugamos então uma casa no Anjo da Guarda, montamos uma pequena equipe e lá passamos a atuar. Desta forma, tanto o trabalho de produção audiovisual a que você se refere, quanto à presença da Sociedade no Bairro do Anjo da Guarda, correu o risco de não ter existido (Andrade, 2023)³⁹.

A partir daí gerou-se um conflito que acabou prevalecendo na entidade o projeto que de fato foi desenvolvido, bem como seus membros. Do incidente resultou a derrota do grupo do PC do B. Esse incidente é relatado por Jesus Marmanillo Pereira em sua tese “Luta por Direitos: Movimentos Sociais de Direitos Humanos em São Luís durante a década de 1980”. Em seu relato, porém, o conflito é reduzido a uma simples disputa entre o PC do B e o PT. Na verdade, o conflito se deu pela defesa do desenvolvimento do projeto no Bairro do Anjo da Guarda que, embora tivesse a participação de alguns futuros integrantes do Partido dos Trabalhadores, não se tratava de uma ação partidária petista no bairro.

³⁹ Excerto de entrevista realizada em 04/09/2023 com Maristela de Paula Andrade.

Ressalta-se que desde o movimento Oposição Pra Valer o grupo que fundou a Sociedade Maranhense de Direitos Humanos passou a ser aliado do processo, no decorrer da campanha, exatamente por não ser um grupo partidário e entendido como um grupo de origem de igreja, e seus integrantes eram por vezes chamados, de forma pejorativa, de *basistas*, por privilegiarem o processo de transformação do indivíduo por meio da educação popular, da arte engajada, em detrimento de ações meramente doutrinárias.

Na época, o PC do B também estava presente fortemente na Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional (FASE) na época, presença considerada “aparelhamento”. Segundo Jesus Marmanillo Pereira:

Sobre a FASE, vale destacar que nacionalmente essa instituição existe desde 1961 e, em São Luís, desde 1973 com a implementação de uma equipe que contava com oito técnicos que atuavam, inicialmente, no litoral ocidental do Maranhão, na ilha de São Luís e nos subúrbios da capital. A relação entre as CEBS e a FASE era extremamente forte já que esta última foi criada e financiada através da Confederação dos Bispos Norte-Americanos, com o objetivo de ajudar organizações dedicadas à assistência social e educacional, através da prestação de assessoria técnica (Pereira, 2015, p. 158).

Com o tempo, essa relação entre as CEBS e a FASE, de que fala Marmanillo foi se modificando. No final dos anos 70 e início de 80 a FASE e outras entidades passaram a ter forte presença de integrantes do PC do B e a imposição de suas metodologias de ação. No trecho da tese de Marmanillo a seguir, o autor desconsidera a variável presença partidária na FASE nas suas reflexões sobre os conflitos no Bairro do Anjo da Guarda, conflitos estes que se originaram antes da execução do projeto e que teve como antecedente o alijamento que o grupo fundador da SMDH passou no Movimento Oposição Pra Valer:

O fato de ser gestada dentro de uma organização religiosa, com o objetivo de prestar serviços de apoio a projetos desenvolvidos pela mesma, fornece sentido e razão de existência para o trabalho da FASE e garante (hipoteticamente) um trabalho de base junto aos moradores, sempre associado a iniciativas anteriores (Pereira, 2015, p. 158).

4.4 A luta contra a Besta Fera

Na luta contra a ALCOA em diversas situações, a fábrica foi identificada como a *besta fera*. Os cordéis e folhetos de caráter educativo informativo, bem como de protesto, associavam a ALCOA com imagens idealizadas da besta fera, de dragão ou de serpente do mal. O audiovisual foi bastante utilizado nas décadas de 70 e início de 80 por ser uma produção que se assemelha a um filme, porém de baixíssimo custo e bastante simplificado.

São sequências de slides feitas a partir de roteiro que inclui desenhos ou fotografias de situações reais com uma trilha sonora que tanto pode ser uma narração a partir de um texto como também a junção desse tipo de recurso com depoimentos verdadeiros das pessoas envolvidas no conflito.

A Congregação das Irmãs de Notre Dame desenvolveu o trabalho em parceria com o Comitê de Defesa da Ilha no início dos anos 80. Para esse trabalho de base foram desenvolvidos dois audiovisuais. Um deles traz no título *Peleja do Povo da Ilha Contra a Besta Fera* e o outro, *Temos o Nosso Direito* (Figura 89). Este, desenvolvido na comunidade de Igarauá, comunidade que travou forte resistência contra a ALCOA sendo vitoriosa a sua luta, permanecendo no seu lugar de origem.

O *audiovisual* foi dirigido e coordenado pela Irmã Barbara English com a participação da educadora popular Maria Laura Silva Costa (Lalá) e os moradores da comunidade de Igarauá. Este audiovisual traz depoimentos dos moradores frente a situação de conflito e a parte do texto narrado foi lido por uma moradora da própria comunidade. O *audiovisual* é todo construído com 50 fotografias feitas pela própria Irmã Barbara, na comunidade, ressaltando imagens na esfera do trabalho, da cultura e catolicismo popular bem como imagens da luta da comunidade.

Figura 89 - Imagens do audiovisual - Temos o Nosso Direito (1982 - 12 minutos)



Fonte: Acervo do autor.

O audiovisual *Peleja do Povo da Ilha Contra a Besta Fera* (Figuras 90 e 91) composto de texto expondo aspectos da implantação da fábrica Alcoa em uma ilha, o risco da contaminação dos lençóis freáticos e do mar utilizando como recurso visual uma maquete. O audiovisual traz também fotos e depoimentos de trabalhadores e trabalhadoras rurais, bem como de moradores que viviam na região, da pesca do peixe e camarão e extração de mariscos.

Figura 90 - Imagens do audiovisual *Peleja do Povo da Ilha Contra a Besta Fera* (1982-10 minutos)



Fonte: Acervo do autor.

Figura 91 - Imagem do audiovisual *Peleja do Povo da Ilha Contra a Besta Fera* (1982-10 minutos)



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: Simulação em maquete da lama vermelha, resíduo do beneficiamento do alumínio, atingindo o mar.

A arte engajada que se insere como contribuição em lutas específicas não excluem valores estéticos, principalmente considerando que tais valores beberam de forma ética nas fontes das expressões populares, numa tentativa de descolonização, em busca de novas estéticas. Esta foi, por exemplo, a proposta de Tácito Borralho ao idealizar o LABORARTE como um processo artístico inédito, consequentemente não se filiado diretamente a nenhuma corrente vigente na época no país.

Podemos considerar inéditas as inserções das expressões artísticas chamadas de *audiovisual* em ações de educação popular em que seus autores buscaram concebê-los em situação de diálogo entre estes e o público que, nesse caso se coloca como educando, ou seja, no primeiro momento eles concedem suas histórias e memórias para se transformarem em “cinema” e depois as recebem como forma audiovisual apenas provocadora de discussões críticas e de novas reflexões no grupo. Segundo Paulo Freire: “Somente o diálogo, que implica um pensar crítico, é capaz, também, de gerá-lo” (Freire, 1996, p. 115).

A produção de audiovisuais e cartilhas produzidos pela CPT, Cáritas e SMDH, por serem concebidas à luz das ideias de Paulo Freire, em 1981, motivou a Congregação das

Irmãs de Notre Dame de Namur, a Cáritas Brasileira e a Sociedade Maranhense de Direitos Humanos, a promoverem a vinda do educador Paulo Freire a São Luís, oportunidade em que foram discutidos com o educador diversos aspectos de produção e uso dos materiais nas ações de educação sindical popular, buscando-se aprender também um pouco do universo do grupo em diálogo com os pesquisadores/educadores. Tal situação remete a Bell Hooks em *Ensinando a Transgredir*:

Quando a educação é a prática da liberdade, os alunos não são os últimos chamados a partilhar, a confessar. A pedagogia engajada não busca simplesmente fortalecer e capacitar os alunos. Toda sala de aula em que for aplicado um modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado por esse processo (Hooks, 2013, p. 35).

A situação colocada por Hooks revela uma situação análoga às que buscaram os agentes das entidades, ao lançarem mão de linguagens artísticas no sentido da promoção da libertação.

A questão da educação popular, no sentido de que propunham as experiências mostradas em os *audiovisuais*, foi construída a partir das lutas das próprias comunidades, buscando contribuir com essa luta a partir de conhecimentos produzidos pela equipe de pesquisa em atitude de “devolução” por meios audiovisuais, me remete a um depoimento do líder camponês Manoel da Conceição (24/07/1935 – 8/08/202), em entrevista a mim concedida em 2012 para um documentário:

A questão da leitura, do aprendizado, na época que a gente começou a aprender ler, o interesse dos grandes era só pra gente começar a ler alguma coisa pra assinar o nome e pronto. Porque a gente estava ligado a questão do voto. Nós tínhamos que ser mesmo analfabeto para poder votar a vida inteira em quem sabia (os dominadores) então a gente não sabia de nada. Nunca a gente chegava num livro de formação, numa discussão, de jeito nenhum. Ficava só no ABC. Chamava cartilha. O interesse era só pra gente votar, votar, votar, votar (Conceição, 2012)⁴⁰.

Em seu depoimento, Manoel da Conceição fala da luta em busca de conhecimento para além do “ABC”, a partir do Movimento de Educação de Base (MEB), organismo da Conferência dos Bispos do Brasil (CNBB), criado em 1961 e da Ação Popular (AP), organização política criada em 1962 e, Belo Horizonte, por militantes estudantis da Juventude Universitária Católica (JUC) e outros grupos da Ação Católica Brasileira:

A questão pra nós era o seguinte. Nós eramos trabalhadores rurais, mas nenhum de nós tínhamos terra. A terra quem tinha era o dono do capital, na época. Antes era escravidão, era a questão dos coronéis... A gente não tinha como mudar a situação,

⁴⁰ Trecho da entrevista com Manoel da Conceição em 2012.

porque quem mandava era os capitão, os coronéis, esse pessoal. Então a gente não podia pensar em terra. A luta pela terra foi uma coisa mais importante que já teve. Essa luta que abriu esse caminho, esses contatos essa discussão. Primeiro com o pessoal do MEB e depois com os outros companheiros que foram aparecendo. Surgiu uma entidade nacional chamada AP, foi criada no meio dos estudantes, e essa AP era que o MEB tinha contato. Erram estudantes de igreja e a igreja fazia essa luta, com os padres, bispos e todo mundo. Então, foi aí que eu me encontrei com o pessoal do MEB, nesse tempo, Movimento de Educação de Base. E esse nome, depois que o MEB foi proibido, a gente criou o MEB clandestino. A gente fazia educação, mas na clandestinidade. Era nos capões de mato, nas bolotas (de mata), nos lugares que a gente trabalhava. Na beira dos igarapés, na beira do rio e ia fazendo o trabalho, mas sabendo que se fosse pego iria sofrer. Até que um dia eu fui preso e sofre demais. Mas, só quero lembrar que isso tá na minha alma, no meu sangue, esse trabalho (Conceição, 2012)⁴¹.

4.5 Esboço de Cartografia das lutas democráticas populares

Como esforço de compreensão dos locais na cidade de São Luís citados nesta pesquisa, tendo em vista os acontecimentos abordados entre 1978 e 1985, apresento o mapa a seguir (Figuras 92 e 93), seguido de legendas correspondentes aos pontos numerados.

Figura 92 - Mapa esquemático assinalando pontos de lutas e resistência entre 1968 e 1985



Fonte: Elaborado pelo autor.

- Legendas: 01 – Praça Deodoro, local de manifestações políticas e estudantis.
 02 – Antigo Seminário Santo Antônio. Local de fundação da SMDH e de eventos políticos no âmbito do Cristianismo da Libertação. Em 1968, foi local de reuniões de jovens militantes da AP.
 03 – Igreja de São João onde o pároco Marcos Passerini criou a Escolinha de São João, foi sede dos estudantes líderes da Greve da Meia Passagem, de eventos da SMDH, como palestra do ex-deputado Hélio Bicudo sobre direitos humanos e o Esquadrão da Morte.
 04 - Comitê Haroldo Saboia – Oposição Pra Valer.
 05 - Sede da SMDH. Em 1979 nesse espaço foi realizada a 3ª Gororoba, mostra de artes.
 06 – LABORARTE.
 07 – Casa dos padres Combonianos.
 08 – Igreja Nossa Senhora dos Remédios, onde se iniciou o Teatro Popular do Maranhão, em 1968. Em 1978 o sindicato dos professores da UFMA, a APRUMA – ocupou uma das salas do prédio pertencente à paróquia, aos

⁴¹ Idem.

- fundos da igreja, por terem sido proibidos pelo então reitor Cabral Marques de se instalarem no Campus do Bacanga. Outras entidades do movimento popular também alugaram salas nesse local.
- 09 – Arcebispado. Sede da CPT e Cáritas, local de apoio dos estudantes grevistas pela meia passagem.
- 10 – Palácio dos Leões, sede do governo, local em que na noite de 17 de setembro de 1979 os estudantes grevistas, saindo da Praça Deodoro, iriam fazer uma vigília pela meia passagem, mas foram violentamente reprimidos pela polícia algumas quadras antes. Quatro dias depois, lá também aconteceu a reunião dos estudantes com o governador João Castelo, mediada pela igreja e OAB, para os acordos que dariam fim ao conflito.
- 11 – Antigo Convento das Mercês, ex-quartel da polícia militar do estado que em 1979 cerca de 100 estudantes detidos na greve foram levados e interrogados. Atualmente é um museu, local de eventos artísticos e culturais. O local abriga o acervo do ex-presidente José Sarney.
- 12 – Sede da Polícia Federal. Em 1978, no primeiro dia de campanha política, um grupo do movimento Oposição Pra Valer foi detido na rua e levado a essa delegacia para ser interrogado.
- 13 – Casa dos estudantes da UFMA, local em que residia Luís Carlos Cintra.
- 14 – Igreja de São Pantaleão e Teatro São Pantaleão, local de reunião e ensaios do TEFEMA – 1968 a 1970.
- 15 – Casa de Nagô – Casa de Tambor de Mina de culto dos orixás nagôs, onde Euclides Moreira Neto realizou dois documentários Super - 8, A Festa do Preto Velho e Tambor de Mina, a partir da indicação da pesquisadora e integrante do grupo folclórico da UFMA Grupo Punga.
- 16 – Residência de Maristela Andrade e Joaquim Santos (1979 a 1981). Local de produção de audiovisuais – desenhos e reprodução em slides, gravações de falas, mixagem de trilha e montagem final. Com a ida de Joaquim Santos para o Rio de Janeiro que já morava na casa desde 1977, em 1979 Luís Carlos Cintra passou a morar também na casa até 1981, evitando a vulnerabilidade ante a repressão, na casa dos estudantes da UFMA. Nessa casa Cintra promoveu reuniões de estudantes no processo de formação do Partido dos Trabalhadores – PT, no Maranhão.
- 17 – “Casa do Monte Castelo” – Residência de Maristela Andrade e Murilo Santos, entre 1976 e 1978. Entre 1976 e 1977, hospedou na casa do casal o fotógrafo paulista Edgar Rocha, quando trouxe de São Paulo a câmera 16mm com a qual Murilo Santos fez seus filmes entre 1976 e 1982. A casa serviu de ateliê dos artistas da Gororoba, hospedou por 6 meses o operário da construção civil, teatrólogo e cordelista Raimundo Nonato Pudim. Nesse local foi feita a obra Taipa, as primeiras reuniões do grupo Oposição Pra Valer.

Figura 93 - Mapa esquemático mostrando um trecho da Ilha de São Luís



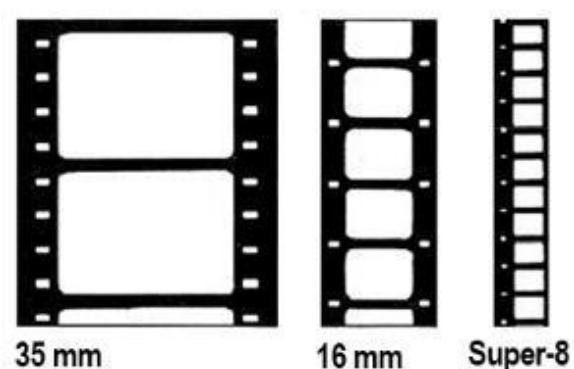
Fonte: Elaborado pelo autor.

Legenda: A área em textura abrange a atuação das Irmãs de Notre Dame de Namur e da Congregação Padres Redentoristas da Amazônia, durante a década de 1970, zona rural da ilha. A área no círculo vermelho representa o Bairro do Anjo da Guarda. A linha pontilhada representa a área de influência do Projeto Grande Carajás.

5 CINEMA MARANHENSE ENGAJADO E SUA INTERFACE COM O CRISTIANISMO DE LIBERTAÇÃO

Antes de iniciarmos a abordagem da qual se refere o título, convém apresentar as distinções entre os formatos de cinema 35mm, 16mm e o Super – 8 (Figura 94), pois cada uma dessas duas bitolas implica em formas de produções tecnicamente distintas, bem como em termos de custos, sendo que a produção de audiovisual se colocasse como alternativa aos dois formatos de cinema.

Figura 94 - Formatos: Película 35mm, Super-8 e 16mm



Fonte: O autor.

Até antes do advento da tecnologia digital no cinema, o formato 35mm foi sempre a bitola de película usada nas salas de cinema ao redor do mundo. Por ser de grande dimensão, possibilita projeção em grandes telas, para uma grande plateia, porém, ao lado do sistema de produção e projeção voltado para as salas de cinema, outros formatos foram sendo criados para uso alternativo ao cinema comercial. Em 1923, a Kodak lança uma câmera de filmar cuja largura da película era de 16mm, voltada ao uso doméstico, mais barata, mais fácil de usar e bem menor que as câmeras 35mm que na época eram usadas em grandes estúdios.

Esse sistema foi se aperfeiçoando ao longo dos anos e passa a ser, nos anos 1960, o formato padrão de captação de imagens externas na televisão. A cobertura jornalística pela TV da Guerra do Vietnã foi feita com câmeras 16mm. Algumas cenas dessa cobertura estão no filme *Hearts and Minds* (Corações e Mentes) de Peter Davis, considerado um dos mais importantes documentários políticos da história do cinema.

Por outro lado, o 16mm passou a ser utilizado com diversos propósitos, incluindo filmes de ficção, mas o seu maior protagonismo foi ter se tornado no clássico formato de documentários ao redor do mundo. Neste gênero, o documentário em sistema 16mm fez

surgir na década de 1960, na França, o Cinema Verdade, principalmente com os filmes do cineasta e etnólogo Jean Rouch.

Em São Luís, nos anos 1970, havia projetores 16mm na UFMA, alguns dos quais deram início às atividades do cineclube, usados até os anos 1990, na Secretaria de Estado da Cultura e outras secretarias de governo, na Aliança Francesa, a Organização Não Governamental (ONG) ligada à igreja católica a Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional (FASE), paróquias, também no interior do estado. A FASE mantinha escritórios em alguns estados do nordeste. No final dos anos 1960, a entidade instalou um escritório em São Luís, direcionando os seus trabalhos para bairros da cidade e interior maranhense.

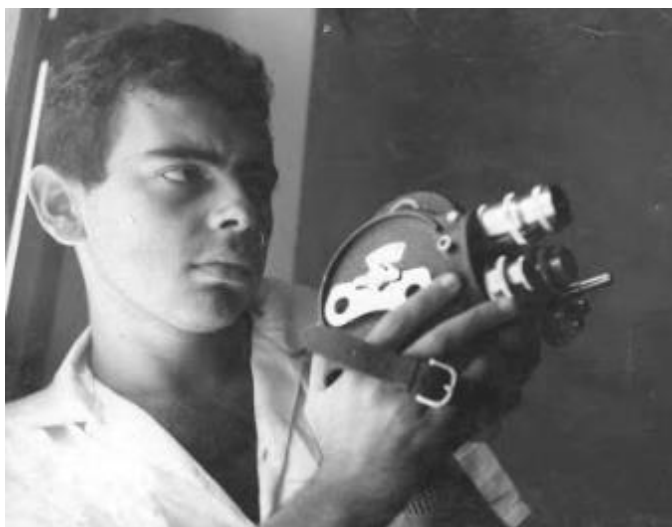
Em 1973, a FASE encomendou à produtora Zodíaco, um curta-metragem em uma comunidade de sua atuação, a localidade de Salgadinho em Pernambuco. Assim surgiu *Ó Xente, Pois Não*, originalmente filmado em 35mm, porém com cópias em 16mm, dirigido por Joaquim de Assis. Trata-se de um documentário sobre os camponeses dessa localidade, suas lutas no enfrentamento das dificuldades e da seca, a solidariedade entre eles e o amor à terra. Utilizando o projetor 16mm da entidade, o filme foi bastante exibido no cineclube, em bairros de São Luís e no interior do estado onde a FASE tinha atuação.

O documentário difere do estilo clássico, assumindo uma forma poética em que as falas dos camponeses são ouvidas sobre as imagens, sem a utilização do som direto. Esse filme se constitui em uma das produções do início de meu aprendizado e tomei como inspiração para o meu documentário *Bandeiras Verdes*, filmado em 16mm, iniciado em 1978 e finalizado em 1986, abordando a formação dos chamados centros, locais de moradia e trabalho no interior das matas do Vale do Pindaré.

Outro que se coloca no elenco das minhas preferências e inspiração que vi no início dos anos 1980 é *Guerra de pacificação na Amazônia*, longa metragem documentário de 1977 filmado em 16mm por Yves Billon para a TV Francesa. O cineasta Jorge Bodanzky fez muitos documentários em 16mm, incluindo o longa *Iracema - Uma Transa Amazônica*, de 1974, filme que ficou proibido no Brasil e lançado oficialmente somente em 1981.

Ainda sobre o cinema 16mm, o primeiro curso sobre técnicas de filmagens realizado em São Luís, *Visão Técnica do Cinema*, ocorrido em 1972, no LABORARTE, teve como atividade prática filmagens com câmera 16mm. Foi nesse curso que pela primeira vez operei uma câmera de cinema, uma antiga Bell & Howell 16mm, movida a corda (Figura 95).

Figura 95 - Jovem Glauber Rocha com uma câmera Bell & Howell 16mm, movida a corda



Fonte: Disponível em:
http://sites.correioweb.com.br/app/noticia/encontro/revista/2013/05/13/interna_revista,655/o-artista-dentro-do-cangaceiro.shtml.

Em 1976, ocorreu o segundo curso sobre filmagens, ministrado pelo diretor de fotografia Fernando Duarte. Na parte teórica, houve exibições e discussões de curtas 16mm, técnicas de construção de roteiro e como prática os alunos acompanharam Fernando Duarte filmando com sua câmera 16mm o centro histórico de São Luís e Alcântara (Figura 96 e 97), atividade seguida de explicações sobre o manuseio da câmera, focagem das lentes, troca de filme conexão de bateria externa e as técnicas de enquadramento e movimento de câmera.

Figura 96 - Alunos do Curso Técnico de Cinema ministrado por Fernando Duarte – 1976, com câmera 16mm Arriflex 16-ST



Fonte: O autor.

Figura 97 - Cineasta e roteirista Helena Solberg, a única mulher do Cinema Novo filmando com câmera 16mm Arriflex 16ST um de seus primeiros filmes nos anos 1960



Fonte: Disponível em: <https://revistanews.com.br/2018/03/04/mostra-traz-a-sao-paulo-filmografia-da-unica-diretora-do-cinema-novo/>.

Ainda na década de 1970, o SESC me contratou para ministrar um curso de iniciação ao cinema. Utilizei minha câmera 16mm durante as aulas e na parte prática fizemos um curta 16mm de ficção em que os alunos foram atores e figurantes, rodado em 16mm. O curta se chama *O Endereço*. (Figura 98) Exibido apenas para os alunos, este não consta da lista catalogada por Moreira Neto.

Figura 98 - Fotograma do filme 16mm *O Endereço*, resultado do curso Iniciação ao Cinema Ministrado por Murilo Santos no SESC - 1977



Fonte: O autor.

O Cineclube Universitário Uirá exibia filmes franceses em versão 16mm que vinham para a Aliança Francesa. Da mesma forma, filmes alemães do Goethe-Institut Salvador-

Bahia chegavam até o cineclube, a partir de uma parceria entre Departamento de Letras da UFMA com o instituto. A parceria se deu por intermédio da professora de alemão do Departamento de Letras da UFMA, a baiana Maria de Lúcia de Túlio. Nesta fase, Mário Cella convidou o professor de literatura, do Departamento de Letras da UFMA, escritor, teatrólogo Fernando Moreira para contribuir com a sua experiência com os estudantes participantes do cineclube. O professor era o que se pode chamar de cinéfilo, muito voltado aos clássicos do cinema europeu e hollywoodianas.

O Cineclube Universitário Uirá exibia filmes em 16mm do escritório local de distribuição de filmes não comerciais da Embrafilme. Eram filmes de curta metragem, geralmente documentários, direcionados a cineclubes e espaços culturais, com acervo sobre cultura brasileira e produções do Instituto Nacional de Cinema (INCI). Segundo o projecionista do cineclube e do Festival Guarnicê de Cinema, Guterres Filho, os três filmes 16mm mais exibidos no Cineclube Universitário Uirá e em atividades deste cineclube na comunidade foram os distribuídos pela Embrafilme: *A Velha a Fiar*, curta-metragem brasileiro de 1964 dirigido por Humberto Mauro; *Meow*, animação de Marcos Magalhães, realizado em 1981.

O filme mostra um gato que fica sem leite e sob sua relutância lhe é dado insistentemente certo refrigerante. O filme é considerado a mais importante animação do cinema nacional, chegando a ganhar o Prêmio Especial do Júri no Festival de Canes. *Jornada kamayurá*, documentário de 1966, curta metragem sobre aspectos da vida desse povo do Alto Xingu, dirigido por Forthmann, Heinz, fotógrafo e cineasta do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) originalmente produzido em 35mm, mas com versão reduzida para 16mm. Outro filme 16mm que destaque é *Jornal do Sertão* de Geraldo Sarno, de 1969, abordando cordel e cantoria no sertão.

Além dessas, existiu uma distribuidora de filmes 16mm para cineclubes, a Dina Filmes – Distribuidora Nacional de filmes, em São Paulo. Esta, criada em 1976 pelo Conselho Nacional de Cineclubes, passou por diversas invasões e apreensões por parte da repressão da ditadura, sobrevivendo até a primeira metade dos anos 1980. Talvez por questão de logística o Cineclube Universitário Uirá consumiu poucos filmes dessa distribuidora alternativa. Outro filme 16mm bastante exibido no cineclube foi o curta Raposa – Colônia de Pescadores, realizado em 1971 por Mário Kuperman.

Outro importante filme 16mm exibido em São Luís foi o documentário 25 de José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas. Trata-se de um filme realizado em 1977, quando os dois integrantes do Teatro Oficina estavam no exílio. O documentário aborda a luta do povo

moçambicano no processo de independência do país que se deu em 25 de junho de 1975, passando a ser liderado pela Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO. O filme foi exibido em 1978, no casarão nº 99, da Rua Isaac Martins, região central de São Luís, na então sede do movimento Oposição Pra Valer e comitê de campanha do candidato do grupo Haroldo Saboia.

Na sede da Sociedade Maranhense de Direitos Humanos foi exibido em 1979 o documentário longa-metragem 16mm *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, de Roberto Gevitz. Filmado em 1978, na região do ABC paulista, aborda as primeiras greves de operários desde o golpe militar. O filme acompanha as eleições no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, o maior da América Latina, mostrando os problemas na estrutura do sindicato tutelado pelo Estado, quando surge em contraposição o chamado Novo Sindicato.

Nos anos 1970, de forma alternativa o sistema 16mm foi o grande formador de cineasta, em cineclubes ou outros espaços, incluindo-se nessa bitola os clássicos do cinema mundial e nacional 35mm pelo fato de que a tecnologia permitia a redução de formato para 16mm. Entretanto, certamente por ser um sistema mais caro que o Super - 8, o 16mm encontrou pouco espaço na filmografia local. Dentre os realizadores maranhenses, somente eu utilizei a bitola, da qual sempre fui um apaixonado, embora tenha sido também superoitista.

O fascínio se deu pela tecnologia e qualidade da imagem, mas também por saber que essa era por excelência a bitola de grandes documentaristas ao redor do mundo. O processo de filmagem e montagem do 16mm não tem a simplicidade do Super - 8. Dependente de um manuseio mais complexo de lentes, fotometragens, acessórios de câmera, carregamento da película no chassi da câmera, exigindo diretor de fotografia, técnico de som e assistente de câmera dependendo do conceito da produção.

A primeira câmera 16 mm que usei para fazer meus próprios filmes possuía várias limitações que implicava em um complexo manuseio para extrair dela uma boa filmagem. Era uma antiga câmera Paillard Bolex, movida a corda, impossibilitando tomadas com duração maior que 30 segundos, por isso mesmo não adequada a gravar depoimentos característicos do cinema verdade. A câmera pertencia ao fotógrafo paulista Edgar Rocha que veio para o Maranhão pela primeira vez em 1974, ministrar oficinas de programação visual na TV-E, em que eu trabalhava como fotógrafo e cinegrafista 16mm.

Por intermédio do Edgar conheci cineastas de São Paulo que me forneciam gratuitamente filmes por estarem fora da validade (Figura 99), reduzindo assim o contraste e

a intensidade das cores, porém em condições de serem utilizados. Acessórios para a câmera, tais como lentes, filtros, incluindo um motor adaptado para substituir a corda e fazer tomadas de maior duração eu conseguia comprar usados, portanto bem mais baratos, em lojas de cinema ou oficinas de manutenção de câmeras na Boca do Lixo, em São Paulo.

Figura 99 - 1976 - Murilo Santos com câmera Paillard Bolex 16mm cedida por Edgar Rocha; Anos 1950 - Antré Bazin, teórico de cinema, co-fundador do Cshiers du Cinéma e mentor da Nouvelle Vague francesa, com câmera similar à do Edgar Rocha



Fontes: Acervo do autor e disponível em: <https://www.aicinema.com.br/nouvelle-vague/>.

Na produção de filmes em 16mm, os laboratórios de pós-produção, bem como os profissionais desta etapa, somente existiam no Rio de Janeiro e São Paulo. Ressalta-se que a minha primeira câmera 16mm com circuitos eletrônicos e movida a bateria foi uma Beaulieu R-16, de segunda mão, adquirida da produtora paulista Tatu Filmes, com os recursos oriundos de uma premiação no Salão Nacional de Artes Plástica no Rio de Janeiro, em 1982 (Figuras 100 e 101).

Figura 100 - Cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard com uma câmera 16mm francesa Beaulieu R-16, filmando o protesto em Paris de 1968; Murilo Santos no território Awá, Maranhão, filmando com câmera Beaulieu R-16, com magazine de filme para maior duração acoplado à parte superior da câmera



Fonte: Arquivo do autor e disponível em: <https://www.monitorooriente.com/20220914-cineasta-pro-palestina-jean-luc-godard-recebe-homenagens-apos-sua-morte/>.

Figura 101 - Moviola Steenbeck para montagem de filme 16mm e 35mm; Murilo Santos montando o curta 16mm *Tambor de Crioula* em uma das moviolas Steenbeck da Embrafilme (RJ) 1978



Fonte: Arquivo do autor e disponível em: https://fetichedecinefilo.blogspot.com/2015/09/moviola-mesa-de-edicao_29.html.

Em 1985, estive em São Luís o diretor presidente da Embrafilme Carlos Augusto Calil. Nessa ocasião, tivemos um encontro e na oportunidade falei a ele que estava finalizando o curta-metragem 16mm *Na Terra de Caboré*, sobre a luta dos Guajajaras pela manutenção de seu território. Então, o Calil me informou que havia na Embrafilme (RJ), a diretoria de operações não comerciais, com um programa de apoio a finalização de curta metragens 16 e 35mm de caráter cultural, por meio do Centro Técnico Audiovisual - CTAV, no Rio de Janeiro, criado em 1985, porém não atendia ao cinema Super – 8, já praticamente extinto, em sua fase de movimento cultural.

Por meio deste apoio, o cinema maranhense teve dois curtas-metragens e um média-metragem finalizados em laboratórios de imagem e estúdios de som profissionais do Rio de Janeiro e São Paulo, são eles: *Na Terra de Caboré* (1985), *Quem Matou Elias Zi* (1986) e *Bandeiras Verdes* (1987). A produção em 16mm no Brasil persistiu ininterrupta até a primeira metade dos anos 1990, atravessando a fase do superoitismo e convivendo com o desenvolvimento do vídeo.

Desde 1975 existia no Brasil a chamada Lei do Curta, um dispositivo que tem como base o artigo 13 da Lei Federal nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975 e que foi regulamentada pelo então Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), um órgão gestor do cinema brasileiro criado em 1976 e extinto em 1990. A lei obrigava a exibição de filmes brasileiros de até 15 minutos antes de produções estrangeiras exibidas nas salas comerciais de cinema. A seleção para a exibição se dava por concurso das obras que uma vez premiadas, seriam produzidas

cinco cópias delas para a distribuição nos cinemas. Em casos de filmes 16mm, a premiação incluía ampliação para 35mm.

A lei não vinha sendo cumprida e quando os exibidores cumpriam, exibiam curtas que na verdade eram institucionais, por eles mesmos produzidos, pois uma pequeníssima parte da bilheteria revertia para o programa e eles não queriam perder. Na primeira metade dos anos 1980 houve um forte movimento entre os curtametragistas e produtoras de filmes 16mm e 35mm, no Rio e São Paulo pela aplicação da Lei do Curta. Graças a realização em película 16mm de dois curtas, *Na Terra de Caboré* (Murilo Santos – 1984), sobre a luta de indígenas pela terra e *Quem Matou Elias Zi* (Murilo Santos - 1986), o Maranhão pode ter dois filmes exibidos em algumas capitais, em salas comerciais de cinema que respeitaram a chamada Lei do Curta, levando a outras plateias a denúncia sobre a realidade camponesa e indígena.

Para tanto, poderiam atender à lei não somente produções rodadas em 35mm, bitola dos cinemas, mas também em 16mm, pois o sistema e a qualidade permitiam ampliar para 35mm e rodarem nas salas de cinema comercial, algo que a tecnologia da época não permitia aos filmes em Super - 8.

Os 98 filmes realizados entre 1973 e 1981, registrados por Euclides Moreira Neto em sua tabela, em sua publicação “Cinema dos Anos 70 no Maranhão”, quase que a totalidade dos filmes é na bitola Super – 8, chamado na época de cinema amador. Apenas 4 filmes foram realizados na bitola 16mm, considerada profissional e que seu processamento em laboratório de revelação, montagem, sonorização e cópia final se dava em laboratórios de cinema profissional comercial no Rio de Janeiro ou em São Paulo.

Desde a década de 1960, o 16mm passou a ser por excelência o formato do documentário no Brasil e no mundo, além de ser a bitola usada em emissoras de televisão no mundo inteiro. Nesta bitola, apenas eu fui o realizador dos filmes assinalados por Euclides Moreira, porém não deixando de fazer Super - 8.

A minha experiência em 16mm se iniciou no “Curso Visão Técnica do Cinema”, realizado em novembro de 1972 pelo LABORARTE. O meu envolvimento com o cinema 16mm se amplia em seguida na atividade profissional na TV Educativa canal 2 / CEMA, onde em 1975 recebi ensinamento do documentarista francês Jean-Pierre Bearenaut.

Jean Pierre realizou um documentário de média metragem em 16mm chamado *Le Bonheur Est Lá-Bas En Face* (A Felicidade Está na Frente), abordando personagens da comunidade quilombola de Ariquipá no município maranhense de Bequimão que migraram para São Luís, passando a trabalhar em subemprego. O documentário foi possível graças a presença dos amigos de Jean Pierre Yves Billon que fez a câmera e o técnico de som da

equipe de Billion, ambos estavam filmando aqui no Brasil Guerra da Pacificação na Amazônia.

Por volta de 1977, o padre francês João de Fátima recebeu da França uma cópia 16mm de *Le Bonheur Est Lá-Bas en Face* que lhe foi enviada pelo diretor Jean Pierre, seu amigo. Numa tarde desse ano, o padre João de Fátima levou a cópia até o Cineclube Universitário Uirá. A sessão contou com não mais que meia dúzia de pessoas e foi a primeira vez que vi esse filme. Nesse documentário de Beurenaut, identifiquei características do cineasta e etnólogo Jean Rouch e, de certa forma, essas características, aliada à temática de Jean Pierre no documentário citado, comunidades negras rurais quilombolas, acrescentou mais uma influência na minha vocação pelo cinema antropológico, iniciada no LABORARTE (entre 1972 e 1975) e reforçada pelo contato que passei a ter com a antropóloga Maristela de Paula Andrade, desde 1975.

Passei a admirar “cinema direto” de Jean-Pierre, cujo precursor foi Jean Rouch, embora no documentário *Le Bonheur Est Lá-Bas En Face* tenha uma cena que, do meu ponto de vista, em que pese o viés cinema verdade do filme, acho muito invasiva. Trata-se de uma entrevista em que Beurenaut faz com uma jovem quilombola oriunda de Ariquepá, em sua residência, uma palafita no bairro da Liberdade São Luís, hoje considerado o maior quilombo urbano da América Latina. O diretor a indaga sobre a forma de sobrevivência da jovem, sujeita à prostituição em São Luís. Inicialmente a jovem reluta constrangida, mas acaba respondendo ao questionamento.

Vale lembrar que nos anos 1970, a base do programa Globo Repórter era o documentário filmado em película 16mm reversível (não negativo), som direto, ora com as características típicas do cinema documentário, ora assumindo a forma de reportagem. Era filmado e editado por uma produtora contratada pela TV Globo e só depois ganhava o formato de exibição, com a participação de um apresentador e narrador. Esse ambiente fez surgir grandes documentaristas como Eduardo Coutinho.

os filmes do Globo Repórter da década de 1970 possibilitaram os cineastas e jornalista que dele participaram driblar a censura, tanto a interna, a censura estética e ética por parte de uma Rede Globo em Departamento de Comunicação Social busca de uma marca de qualidade, quanto a externa, da ditadura militar e dos órgãos oficiais de censura. O material filmado era montado pela própria equipe, e não pela edição da central de jornalismo da Rede Globo, o que também facilitou a liberdade do núcleo do Globo Repórter, que podiam experimentar, dentro de limites, um deles o da narração em voice-over, na maioria das vezes na voz de Sérgio Chapelin ou Cid Moreira. Neste panorama, onde diretores como Walter Lima Júnior, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla e Hermano Penna atuavam na direção de reportagens e documentários, Eduardo Coutinho começou a

desenvolver seu olhar, tão particular, sobre o cinema documentário, sobre o Brasil e sobre os homens (Andrade; França, 2011, p. 2).

Em 1984, Eduardo Coutinho lança o seu aclamado documentário *Cabra Marcado Pra Morrer*, um documentário realizado em 16mm em que Coutinho resgata os negativos 35mm do que seria o filme longa-metragem de ficção *Cabra Marcado Pra Morrer*, de 1964, baseado no assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira fundador da Liga Camponesa de Sapé no estado da Paraíba.

As filmagens iniciam em 15 de janeiro de 1964, em Galileia, mas com o golpe militar em 31 de março de 1964, houve perseguição à equipe as filmagens foram interrompidas. 17 anos depois Eduardo Coutinho reproduz em 16mm as antigas cenas rodadas em 35mm e leva até Galileia e exhibe para os camponeses, dá início ao documentário *Cabra Marcado Pra Morrer*, concluído em 1984. O filme passou a ser veiculado em 16mm e logo depois também em 35mm. “Foram mais ou menos 40 exhibições, até que o Banespa, presidido na época por Luiz Carlos Bresser Pereira, aceitou financiar a mudança de bitola.”

A expressiva safra de documentários brasileiros dos anos 1960 aos anos 1980, realizados em 16mm ou em 35mm com cópias transformadas em 16mm, alimentou diversos cineclubes no Brasil, onde se inclui o Cineclube Universitário Uirá. O cinema Super - 8 foi para o cineclube maranhense, criado em 1975, a matéria prima das atividades de produção, mas não de exibição. A produção de filmes Super - 8 nos dois primeiros anos de existência, apenas um em 1975 e três em 1976, por si só não se constituía em material capaz de manter regularidade de exibição na dinâmica da atividade cultural típica de um cineclube.

A aquisição de equipamentos de Super - 8 pela UFMA, logo no início do cineclube, ampliou a função básica de cineclube que é a exibição de filmes seguidos de debates para outra atividade, a de realização. Pelas próprias características do Super 8, sistema feito para baratear custos que utiliza na projeção o próprio original “positivo” rodado na câmera, tornava-se bastante cara a produção de cópias, pois não sendo negativo, as cópias requeriam material sensível especial produzido pela Kodak bastante caro.

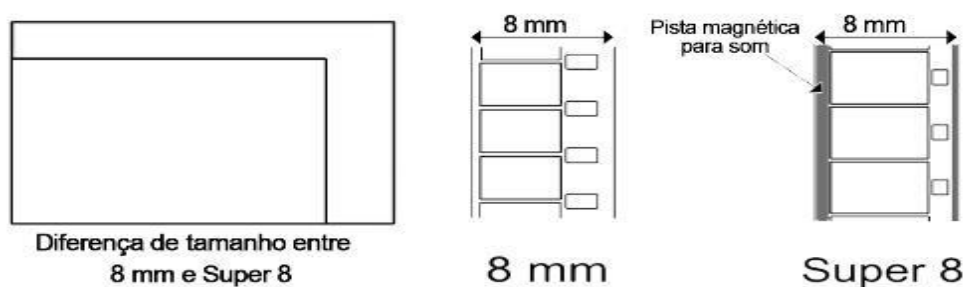
Sendo assim, não havia distribuidora de filmes Super - 8. No Cineclube Uirá os filmes Super - 8 exibidos eram dos próprios superoitistas, inclusive material bruto. O cinema 16mm foi no Brasil e em outras partes do mundo o tipo de cinema mais veiculado em cineclubes (*"film societies"*). O 16mm literalmente fez o "cinema sair dos cinemas", como diz o site Cine 16.

5.1 A Produção do Cinema Super - 8 Engajado em diálogo com o Cristianismo da Libertação

Na segunda metade dos anos 1960, a Kodak lança nos Estados Unidos um novo sistema de filmagem chamado Super-8. Trata-se de uma evolução do antigo formato de 8mm que foi criado pela Kodak em 1932, visando disseminar no mercado um padrão de filme doméstico mais barato que o formato 16mm, adaptando-se à situação econômica vivida pelos Estados Unidos durante a Grande Depressão.

Bastante utilizado por amadores, principalmente em registros domésticos, o filme 8 mm ocupou esse espaço até a década de 1960, quando é substituído pelo avançado formato Super - 8. A intenção da fabricante com o novo formato foi atender prioritariamente mercado de produtos domésticos, num momento em que se exigiam novas tecnologias. Nos anos 1960, a TV em cores ganhava popularidade nos Estados Unidos. A imagem do novo formato Super - 8 é em cores, sendo que o quadro do fotograma passou a ocupar maior que o 8mm, resultado da diminuição da perfuração da película (Figuras 102e 103).

Figura 102 - Comparação entre os fotogramas do filme 8 mm e do Super - 8



Fonte: Elaborado pelo autor.

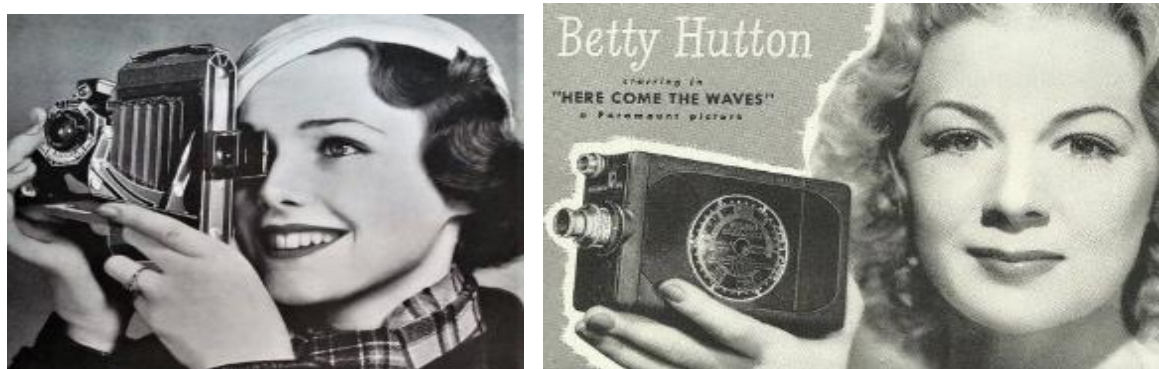
Figura 103 - Propaganda da Canon sobre câmera para filmes Super-8 (anos 1970)



Fonte: site E5 Shop.

As propagandas das câmeras 8mm (Figura 104), bem como de câmeras fotográficas amadoras invariavelmente utilizavam a imagem de uma mulher e em textos dessas propagandas a ênfase era na praticidade de uso. Na imagem à esquerda, a propaganda é da década de 1940 quando a atriz de Hollywood Betty Hutton fazia grande sucesso, principalmente pela comédia musical *A Tentação da Sereia* (*Here Come the Waves*).

Figura 104 - Propagandas norte-americanas: câmera Fotográfica – 1935; filmadora 8mm- 1945



Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=837177386397138&set=pcb.837177589730451> e <https://www.propagandashistoricas.com.br/2018/03/propaganda-antiga-camera-fotografica-ikonta.html>.

As imagens das mulheres acima possuem semelhanças quanto à impressão de artificialidade parece transmitir em suas ações com a câmera, tanto na mulher que fotografa, quanto na atriz que empunha a filmadora. Ambas estão nas fotos como que apresentando os equipamentos, sem deixar de valorizar seus rostos. Já nas imagens abaixo, a mulher está envolvida em ações (Figura 105).

Figura 105 - Anúncio publicitário da Kodak sobre a praticidade e versatilidade do uso de um se seus modelos de câmera Super-8



Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/an-eastman-kodak-company-super-8-movie-camera-advertisement-1966--335236766020470272/>.

Uma das ações é a inserção na câmera do cartucho que contém o filme, demonstrando que é uma tarefa simples, porque o processo de carregamento da película nas antigas câmeras de 8mm é feito manuseando os próprios carretais de filme, encaixando-os na engrenagem da câmera. Esta tarefa deve ser feita com muito cuidado para não arruinar o filme pela ação da luz. Com o Super – 8, no carregamento e troca do filme bastava encaixar um cartucho, sem risco de danos por causa da luz. A outra ação é a filmagem, mesmo em movimento na garupa da lambreta. A recorrência da mulher nas propagandas de câmeras fotográficas ou filmadoras amadoras desde as primeiras décadas do séc. XX, ganha com o Super - 8 mulheres denotando mais envolvidas em ações de registro de cenas cotidianas. Por certo essa atitude se dá por consequência da segunda onda feminista nos Estados Unidos em que as pautas se referiam a contestação dos papéis e condutas delegados às mulheres, direitos sexuais e reprodutivos, igualdade formal de direitos.

Outra grande inovação do Super - 8 é a aplicação de pista magnética nas bordas da película propiciando a gravação de som. Os filmes podem filmar captando o som, com banda magnética, ou não sonoros, sem pista magnética produzidos como mais uma opção no barateamento dos custos. Em casos de projeção de filmes silenciosos, o realizador produz uma trilha sonora correspondente às cenas do filme em fita magnética cassete, posta para rodar ao acionar o filme no projetor (Figura 106).

Dessa maneira, não pode existir o sincronismo labial em casos de falas de personagens filmados. Entretanto, a arte e criatividade dos superoitistas produziram trilhas sonoras criativas que não exigiam um sincronismo perfeito. A montagem do filme (edição) não era feita em estúdio.

Figura 106 - Projetor e editor Super - 8



Fonte: Acervo do autor.

O sistema Super - 8 permite que a edição seja feita em casa, no próprio projetor de exibição, ou no editor. Sendo um filme sonoro, quando o filme possui pista magnética, a

montagem e sonorização se dá no projetor sonoro, pois havia projetores mais baratos por não possuírem o recurso de gravação e reprodução de som. Percebe-se que os equipamentos para a montagem do filme Super - 8 são portáteis e bem mais simples que os 16mm.

O projetor funciona como um estúdio de som também portátil e que dependendo dos recursos técnicos permite gravação mixando falas com músicas no filme. Essas facilidades seduziram jovens em diversos países, com pretensões a cineastas ou artistas de diversas linguagens que viram no Super -8 possibilidades de exprimirem suas ideias estéticas. As propagandas não faziam alusão ao uso do equipamento para fazer cinema, ainda que amador. Eram produtos mostrados como utensílio doméstico, por isso mesmo pode-se dizer que houve uma transgressão ao uso apregoado nas propagandas.

No Brasil, o Super-8 surgiu num momento de muitas transformações sociais e políticas. Lançado nos Estados Unidos em 1977, um ano antes da ditadura militar, o AI-5, chegou ao Brasil logo depois, se desenvolvendo nos anos 1970, dando início a um ciclo que envolveu festivais exclusivamente voltados para essa bitola e que na época a leitura política feita por parte dos realizadores, especialmente os engajados, a esse ciclo chamavam de “movimento superoitista” e que hoje é estudado sob a definição abrangente de “superoitismo”.

O equipamento foi tomado por jovens cineastas em diversos países como forma barata e acessível para produzir filmes autorais, e de experimentos do ponto de vista da linguagem. No Brasil, entre as décadas de 1970 e início de 1980, houve uma intensa atividade de produção, implicando na de criação de vários festivais desse tipo de filme “amador” por todo o país (Figura 107).

Figura 107 - Capa da edição brasileira do livro A Prática do Super - 8 muito usado pelos superoitistas maranhense e a capa original, edição francesa



Fonte: Acervo do autor.

Percebe-se que a foto de capa da edição francesa mostra uma família em situação de passeio. Já a foto da capa da edição brasileira mostra jovens, diga-se de passagem, apenas do sexo masculino, filmando com câmera apontando para cima, talvez para um futuro do cinema Super - 8. A edição brasileira contou com a supervisão de Abrão Berman (1941-1990), considerado o pai do Super - 8 no Brasil. Talvez a edição brasileira dê ênfase no uso da câmera por suproitistas cineastas e não como um equipamento de uso doméstico. Abrão Berman se graduou em cinema, em Paris. Ao voltar para o Brasil, em 1969, passa a incentivar jovens de São Paulo a produzirem filmes Super - 8. Em 1972, coincidentemente no mesmo ano de fundação do LABORARTE criou o Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais- GRIFE.

A partir de meados dos anos 1970 a meados dos anos 1980, a distinção das práticas e conceitos entre a realização “superoitista” e a “dezesseisista”, em certas instâncias, chegou a gerar conflitos entre os cineastas das duas bitolas. Em 1975, na IV Jornada Brasileira de Curta-Metragem da Bahia, ocorreu descontamentos por parte dos superoitistas, conforme relata Maria de Fátima Almeida na sua pesquisa sobre a história da Jornada Internacional de Cinema da Bahia:

A grande polêmica da IV Jornada foi a que opôs os realizadores de Super- 8, 16mm. e 35mm. Os superoitistas consideraram uma atitude preconceituosa dos organizadores do evento classificar o filme pela bitola e não por sua qualidade estética. De outro lado, os organizadores viam os realizadores de filmes em Super8 como cineastas amadores e tinham em mente estimular os profissionais do formato 16 e 35mm (Almeida, 2006, p. 26).

Ainda referente a essa polêmica, há o seguinte episódio ocorrido após 1975, relatado no livro *Guarnecendo Memórias* por Euclides Moreira Neto:

Lembro-me claramente, como se ainda fosse hoje, de um comentário proferido pelo organizador da Jornada de Cinema da Bahia¹⁶ (naquela época um dos principais eventos de cinema do país), Guido Araújo, que, sem cerimônia nenhuma, afirmou em uma roda de conversa que a Jornada de Filme Super 8 do Maranhão era mais uma “brincadeira de estudantes”, tentando desqualificar a participação da representação maranhense em um evento realizado na capital baiana durante a jornada de cinema por e ele coordenada (Moreira Neto, 2017, p. 75).

A situação demonstra que o movimento Super - 8 teve uma cultura própria, digamos assim, de um modo geral se distinguindo técnica e esteticamente do 16mm e ambos, em se tratando de curtas-metragens independentes, distinguiam-se dos longas-metragens voltados para as salas comerciais de cinema. Feitas as considerações sobre as bitolas de cinema e suas

peculiaridades, a seguir passarei a falar de alguns filmes maranhenses que de uma forma ou de outra se inserem no debate que venho tratando nesta tese, envolvendo as expressões teatro e artes visuais (antiga artes plásticas).

Porém quero iniciar apresentando um breve histórico dos primórdios do cinema no Maranhão começando por um fato que ligado ao cinema no Maranhão que até pouco tempo só se encontrava registrado em livro na instância da cultura e memória maranhense, porém não difundido na esfera dos estudos sobre cinema no Maranhão que é a presença no Maranhão de um aparelho cinematógrafo, no mesmo ano de sua invenção na França. Como um esforço de trazer o fato para essa outra esfera, em 2022, inseri esse dado no prefácio que com muita honra fiz para o livro *Reminiscências do Cinema Maranhense* de Euclides Moreira Neto.

início dos anos 80 quando eu gravava em áudio entrevistas para o projeto *Memórias de Velhos*, da Secretaria de Estado da Cultura, em que o saudoso amigo Valdelino Cécio era o coordenador. Ao entrevistarmos o teatrólogo e pesquisador das artes cênicas no Maranhão José Jansen Ferreira (1904 – 1991), este afirmou que a atriz maranhense Apolônia Pinto (1854 – 1927), considerada a maior atriz brasileira do seu tempo, trouxera da Europa a primeira máquina de cinema para São Luís e que esta câmera teria sido também a primeira a chegar na América do Sul. Lembro que, na ocasião, fiquei maravilhado com essa informação, para mim, inédita (Santos *apud* Moreira Neto, 2022, p. 4)⁴².

No final do séc. XIX, São Luís do Maranhão se inclui na rota de um empresário ambulante que percorria cidades brasileiras com seu aparelho chamado Pantoscópio, ainda com tecnologia do que é entendido como Pré-cinema. Os registros da passagem desse aparelho em São Luís não esclarecem se as apresentações implicaram em projeção das imagens em uma tela, podendo serem vistas por um grupo de pessoas ao mesmo tempo.

O sistema de aparelho do pré-cinema conhecido mundialmente como Pantoscópio, consiste na observação de imagens no interior de uma caixa, estáticas que são chamadas de “vistas” que se alternam conforme o operador aciona um mecanismo interno por meio de fios na lateral da caixa.

As vistas são gravuras com base em fotografias, perfuradas nos lugares em que se encontram janelas de prédios ou estrelas no céu. Estas imagens são iluminadas por velas presas a um mecanismo no interior da caixa que mudam de posição, ora estando à frente das gravuras mostrando as vistas como estando iluminadas á luz do sol, ora se posicionando por

⁴² Depoimento de Murilo Santos no prefácio do livro *Reminiscências do Cinema Maranhense* de Euclides Moreira Neto.

trás delas, criando a ilusão de noite com luzes no interior das edificações e céu estrelado. A ideia de movimento se dá pela ilusão de passagem de tempo entre diurno e noturno. É bem verdade que existiram diversos modelos de Pantoscópio, talvez em sistema de projeção em tela. Alguns desses aparelhos eram enormes, podendo ser observado internamente por várias pessoas ao mesmo tempo, por vários orifícios na caixa.

O Pantoscópio ganhou aperfeiçoamento passando a ser um projetor de imagens para plateias, porém, tudo indica que o aparelho que visitou o Maranhão era ainda em sistema de Pré-cinema. Segundo o pesquisador Euclides Moreira Neto, as notícias dos jornais da época falam em “coleções” de fotografias ou “vistas”. Segundo ele, “o Pantoscópio era um processo novo, pelo qual a fotografia avultava e representava ao natural e nas proporções mais verdadeiras qualquer objeto” (Moreira Neto, 2019, p. 38).

Assim, o Pantoscópio inaugurou, em São Luís, a fase do cinema ambulante passando de aparelhos do Pré-cinema aos projetores de cinema propriamente dito como o Cynematographo (Cinematógrafo). No final da década de 1910 e começo de 1920, foram instaladas em São Luís salas permanentes de cinema, chamadas de cinema de rua. Vale ressaltar que o termo “cinema de rua” se popularizou depois que as salas de cinema passaram a ocupar os shoppings centers. No livro “Primórdios do Cinema em São Luís” de Euclides Moreira Neto, uma obra pioneira sobre o assunto, lançada em 1977, não usa o termo “cinema de rua”, apenas cinema.

Alguns desses aparelhos também podiam captar imagens, ou seja, por meio de uma simples reversão no seu mecanismo, transformavam-se em câmeras filmadoras. Segundo Moreira Neto:

comprovamos que pelo menos foram realizadas duas produções de linha documental; os filmes produzidos podem ser engajados muito bem aos chamados naturais (documentários), pois os temas escolhidos foram exatamente o registro de uma manifestação religiosa e uma homenagem cívica, acontecidas no mês de abril de 1911 (Moreira Neto, 1977, p. 76).

O primeiro registro cinematográfico, segundo Moreira Neto (1977, p. 77), “enfoca aspectos de uma procissão realizada na tarde de 23 de abril de 1911, em comemoração a São Benedito.” E o segundo filme, realizado em 26 de abril de 1911, aconteceu por ocasião do quadragésimo oitavo ano de falecimento do jornalista, historiador e político maranhense João Francisco Lisboa, como registra Moreira Neto (1977, p. 78) “A homenagem consistia em uma “Procissão Cívica”, levando os restos mortais de João Lisboa para a praça que tem o seu nome e na inauguração do monumento”.

Após esses dois filmes realizados no Maranhão, somente em 1973 se inicia a produção maranhense em cinema que se mantém contínua até os dias atuais, em que pese a realização de filmagens em película cinematográfica amadora 8 milímetros (8 mm Standard), a mais estreita e, portanto, a mais barata dentre todas as bitolas de cinema, por cinegrafistas amadores, enfocando cenas de suas próprias famílias e aspectos pitorescos em São Luís e no interior do Estado.

Devido aos custos do equipamento e da revelação do filme, embora bem mais acessível que os formatos maiores, 16mm e 35mm, do cinema profissional industrial, apenas as famílias de maior poder aquisitivo poderia possuir tal equipamento. Em São Luís ocorreu esse tipo de registro a partir dos anos 40.

Lançado em 1932, pela empresa norte-americana Kodak, foi muito utilizado até os anos 60, quando foi substituído pelo formato mais aperfeiçoado chamado Super - 8, também fabricado pela Kodak, sistema de quadro da imagem maior, embora mantendo a mesma bitola e outras inovações. É este tipo de filme, também produzido para o mercado doméstico que protagonizou a produção em maior escala do cinema maranhense.

Segundo pesquisa de Euclides Moreira Neto publicada em seu livro “O Cinema dos Anos 70 no Maranhão”, escrito no final dos anos 70 e início de 80, porém lançado em 1990, o autor catalogou 97 filmes entre os anos de 1973 e 1981. Nesse conjunto figuram filmes com tempo de duração desde 2 minutos até cerca de 30 minutos, alguns na bitola profissional 16mm, mas, a grande maioria é na bitola Super - 8, chamada à época de cinema amador.

Alguns deles não foram finalizados e muitos deles se perderam, uma vez que o cinema Super-8, na maioria das vezes, era realizado apenas pelo autor e o original, por vezes enviado ao festival local e a outros nacionais, retornavam para as mãos do realizador que, geralmente, o guardava em casa sem qualquer controle de umidade e temperatura adequadas à sua preservação.

A relação dos filmes maranhenses a que nos referimos está distribuída no quadro a seguir (Quadro 8):

Quadro 8 – Relação de filmes maranhenses – Década de 70 e início de 80

Nº de ordem	Nome do filme	Direção	Local de realização	Categoria	Bitola	Ano de realização
1	A Festa do Divino	Murilo Santos	Alcântara - MA	Documentário	Super 8	1973
2	Maré Memória I	Murilo Santos	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1974
3	Folclore de Buriti-Bravo	Murilo Santos	Buriti-Bravo - MA	Documentário	Super 8	1974
4	Maré Memória II	Murilo Santos	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1974

5	Um Boêmio no Céu	Murilo Santos	São Luís - MA	Ficção (incomp.)	Super 8	1974
6	Adão e Eva	Murilo Santos	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1974
7	Os Pregoeiros de São Luís	Murilo Santos	São Luís - MA		Super 8	1975
8	Zangaria	Murilo Santos	São José de Ribamar	Documentário	Super 8	1976
9	Retalhos do Sertão	José Filho	Loreto - MA	Documentário	Super 8	1976
10	Poluição ou Vida?	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1976
11	A Festa de Santa Teresa	Murilo Santos	Alcântara - MA	Documentário	Super 8	1977
12	Dança do Lelê	Murilo Santos	Rosário - MA	Documentário	16 m	1977
13	Juçara	José Filho	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1977
14	Mari Piauí	José Filho	Codó - MA	Documentário	Super 8	1977
15	Natal	Samuel Castro	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1977
16	Ceia dos Deuses	Samuel Castro	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1977
17	As Ruínas do Edifício São Luís	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1977
18	Mutação	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1977
19	A Rua Grande...	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1977
20	Fábricas	Carlos Cintra	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1977
21	Reisado	Raimundo Nonato Medeiros	Caxias - MA	Documentário	Super 8	1977
22	Alcântara Histórica	Raimundo Nonato Medeiros	Alcântara	Documentário	Super 8	1977
23	Maleluia	Ivan Sarney Costa	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1977
24	O Pão Bem Amassado	João Mendes	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1977
25	Sertão I	Djalma Brito	Colinas - MA	Documentário	Super 8	1977
26	Ato de Amor	Carlito Silva	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1977
27	Rubem de Almeida: O Homem Corvo	Coelho Neto	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1977
28	Alcântara em Dias de Festa	Raimundo Filho	Alcântara - MA	Documentário	Super 8	1977
29	ZBM S/A	José da Conceição Martins	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1977
30	Anonimato	Murilo Sarney	Kelru - MA	Documentário	Super 8	
31	Tambor de Crioula	Murilo Santos	São Luís/Rosário-MA	Documentário	16 m	
32	Gonçalves Dias	Murilo Santos	São Luís/Caxias - MA	Documentário	Super 8	
33	Colonos Clandestinos	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1978
34	Arquitetura e Memorial Nacional	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1978
35	Incêndio na Praia Grande	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1978
36	Sá Viana	Carlos Cintra	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1978

37	Nada Mais Disse Nem Lhe Foi Perguntado	Ivan Sarney Costa	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1978
38	A Bem Verdade	Ivan Sarney Costa	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1978
39	Dia - a - Dia	João Mendes	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1978
40	Rei Morto, Rei Posto	Djalma Brito Filho	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1978
41	Olhai os Bichos do Campo	Carlito Silva	Colinas - MA	Documentário	Super 8	1978
42	Fluxo sem Refluxo	Djalma Brito/ Carlito Silva	Colinas - MA	Documentário	Super 8	1978
43	Alcântara: O Passado no Presente	José Filho/Marco Igreja/Djalma Brito	Alcântara - MA	Documentário	Super 8	1978
44	Mirantes	João Ubaldo de Moraes	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1978
45	Pescadores da Raposa	Jorge Martins Rodrigues	Praia da Raposa - MA	Documentário	Super 8	1978
46	Peleja do Povo Contra Homem Que Queria Cercar o Mundo	Murilo Santos	São Luís/ Bom Jardim - MA	Documentário	Super 8	1979
47	Os Independent es	Murilo Santos	São Luís - MA	Documentário (incomp.)	16 m	1979/80
48	Uma Incelência Por Nosso Senhor	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1979
49	O Testamento do Judas	Euclides Moreira	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1979
50	Judas Nosso de Cada Dia	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1979
51	Manifestaçã o do Povo	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1979
52	Periquito Sujo	Euclides Moreira	São Luís - MA	Experimental	Super 8	1979
53	O Testamento	Euclides Moreira	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1979
54	A Festa do Preto Velho	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1979
55	Mamucabo	Euclides Moreira	Barreirinhas - MA	Documentário	Super 8	1979
56	Cultura Posta em Questão	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário		1979
57	Tambor de Mina	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1979
58	Feições	Euclides Moreira/ Carlos Cintra	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1979
59	Concretage m Manual	Raimundo Nonato Medeiros	Itapecuru- Mirim - MA	Didático	Super 8	1979
60	Gomes de	Raimundo Nonato	São Luís - MA	Didático	Super 8	1979

	Sousa	Medeiros				
61	Pontes	Raimundo Nonato Medeiros	São Luís - MA	Didático	Super 8	1979
62	Caxias	Raimundo Nonato Medeiros	Caxias - MA	Documentário	Super 8	1979
63	Máquinas	Raimundo Nonato Medeiros	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1979
64	Meditação	Ivan Sarney Costa	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1979
65	Utilização do Músculo de Pikrell na Amputação do Reto	Ivan Sarney Costa	São Luís -MA	Didático	Super 8	1979
66	Declaração de Culpa	Ivan Sarney Costa	São Luís -MA	Documentário	Super 8	1979
67	Quem é esse Menino?	João Mendes	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1979
68	Um Santo de Fé	João Ubaldo de Moraes	São Jose de Ribamar - MA	Documentário	Super 8	1979
69	Bom Jesus	Euclides Moreira	Bom Jesus/ Lima Campos/ MA	Documentário	Super 8	1979
70	A Ilha Rebelde ou A Luta Pela Meia Passagem	Raimundo Nonato Medeiros/Euclides Moreira/Carlos Cintra	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1980
71	Alegre Amargor	Euclides Moreira/ Virilha Filmes	Alcântara - MA	Documentário	Super 8	1980
72	Feira dos Municípios	Coletiva Virilha Filmes	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1980
73	Festejo de Santo Reis	Raimundo Nonato Medeiros	Caxias – MA	Documentário	Super 8	1980
74	Feira	João Mendes	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1980
75	Coco Amargo	João Mendes	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1980
76	Olha o Jornal	Nerine Lobão Coelho	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1980
77	Cerâmica	RM & JS & VV	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1980
78	Merenda Escolar	Mizael do Carmo	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1980
79	Deus Favoreça	Raimundo Garrido	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1980
80	Nó Nu	Cláudio Farias	São Luís - MA	Experimental	Super 8	1980
81	Jingle	Amélia Carvalho	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1980
82	Escema	César Curvelo	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1980
83	Idade da Razão	Ivanildo Ewerton/ Wellington Reis	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1980
84	Palácios Palafitas	José Ribamar Mendes	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1980
85	Lambe Sola	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1981
86	Parque, Feira X Folclore	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1981
87	Trabalhos de Miguel	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1981
88	O Maior Projeto	Euclides Moreira	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1981
89	Pesadelo	Coletiva Virilha Filmes	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1981

90	Aboio	Coletiva Virilha Filmes	Tuntum - MA	Documentário	Super 8	1981
91	Paster Noster	Ivan Sarney Costa	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1981
92	A Festa de Santo Preto	Carlito Silva	Alcântara - MA	Documentário	Super 8	1981
93	Aves de Arribação	Nerine Lobão/ Carlito Silva	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1981
94	Por cima das Estacas	Carlito Silva	São Luís - MA	Documentário	Super 8	1981
95	Naviagem	Carlito Silva	Rio Amazonas - AM	Documentário	Super 8	1981
96	Uma Ração de Vida	Nerine Lobão	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1981
97	O Dia da Caça	Menton Lílio/ Nerine Lobão	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1981
98	Toxicomania	Cláudio/ 8itinho/ Nonato	São Luís - MA	Ficção	Super 8	1981

Fonte: Adaptado do Livro O Cinema dos anos 70 no Maranhão (Moreira Neto, 1990).

A maioria dos filmes realizados no Maranhão entre 1973 e 1981 é caracterizada como documentários, embora alguns identificados sob esse gênero tenham incluído em suas narrativas cenas ficcionais. Desse conjunto elegemos filmes documentários e de ficção, os quais consideramos engajados, alguns deles tendo em suas produções relação com padres progressistas.

5.2 Quem é Esse Menino (Super - 8)

A ideia da realização do filme Super-8 *Quem é Esse Menino*, partiu do padre Marco Passerini, pároco da igreja de São João Batista, situada no centro da cidade de São Luís, entre a década de 70 até o início de 1980. Enquanto pároco da Igreja de São João, ele esteve próximo de movimentos sociais, a estudantes, dentre os quais alguns superoitistas, e ao grupo de Teatro Popular do Maranhão - TPM. Padre Marco, hoje residindo em Fortaleza onde exerce a coordenação da Pastoral Carcerária da Regional Nordeste.

Na segunda metade da década de 1970, o padre Marco passou a desenvolver um trabalho com os então chamados meninos e meninas de rua. Nas dependências ao lado do salão paroquial, o sacerdote criou uma pequena escola para atender as crianças e adolescentes em situação de rua, a Escolinha São João.

O operário gráfico, ator, dramaturgo e diretor de teatro Wilson Martins, montava, no período natalino, uma peça de teatro acerca do nascimento de Jesus. Porém, em 1977, o Padre Marco propôs ao teatrólogo uma peça de temática social, inspirada na temática ampliada da Campanha da Fraternidade daquele ano.

A versão foi trabalhada sob os enfoques das ações do Pe. Passerini a respeito da situação de crianças e adolescentes com o título sugerido pelo próprio padre Quem é esse Menino? A peça passou a ser encenada até 1979. Nesse mesmo ano, o Pe. Passerini propôs ao fotógrafo e superoitista João Mendes a mesma ideia, desta vez a ser realizada em cinema Super-8. Desta forma, surge o filme Quem é esse Menino, o qual recebeu o prêmio de melhor filme de ficção na 3ª Jornada Maranhense de Super-8, em 1979. A película original e única do filme, infelizmente, se perdeu. Dele não conseguimos recuperar elementos suficientes para qualquer análise. O texto da peça também não existe mais.

A partir de como se deu o processo de realização da peça Quem é Esse Menino?, bem como a realização do filme Super – 8 homônimo, podemos perceber a relação da igreja progressista no fomento da arte engajada. No caso do cinema maranhense, esse exemplo levanta a discussão de que o olhar para a realidade característica da produção cinematográfica maranhense, nos anos 70, especialmente a partir de quase o final dessa década, quando ocorreu cerca de 90% dessa produção, realizada por jovens recém-saídos da adolescência, não pode ser pensada de forma hegemônica como decorrência do Cinema Novo ou Cinema Marginal, movimentos que tiveram seus períodos de maior protagonismo nos anos 60.

Há que se atentar para variáveis relacionadas ao ambiente político, social e artístico em que essa produção esteve inserida e essa foi a nossa proposta ao pesquisar as obras, atentando para as pequenas histórias que moveram a realização das diversas obras do cinema maranhense engajado, como veremos na nossa abordagem dos próximos filmes e na argumentação sobre o assunto no tópico a seguir.

5.3 Feições (Super - 8)

A realização do filme Super - 8 Feições, dirigido por Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra evidencia a participação da igreja progressista, por intermédio do Pe. Marco Passerini, na produção de um filme Super - 8. A proposta do sacerdote foi mostrar por meio de imagens diversas e trilha sonora, as contradições sociais - a pobreza e a riqueza, o opressor e o oprimido, tomando como referência o Documento de Trabalho da III Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, realizada em Puebla de Los Angeles - México, de 27 de janeiro a 13 de fevereiro de 1979 (Figura 108). A conferência reafirma, na América Latina, a opção preferencial pelos pobres, legado do Concílio Ecumênico Vaticano II. Tal documento representou:

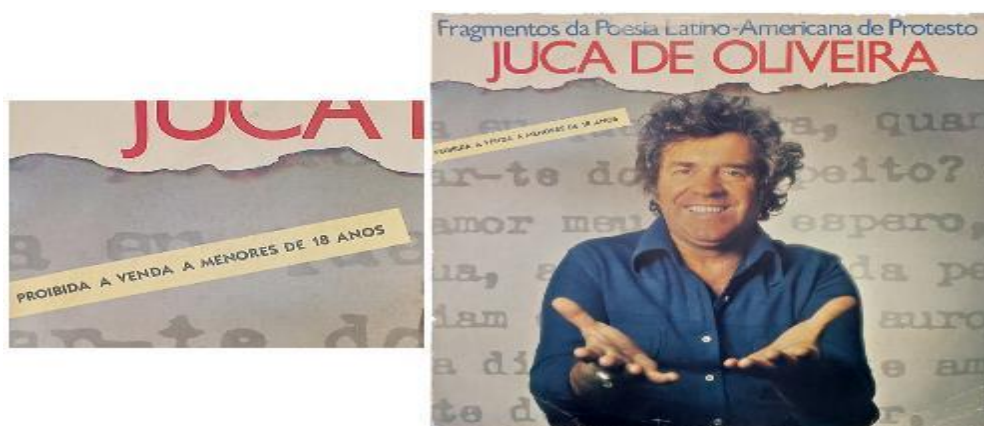
Uma peça a mais na marcha a Puebla. O Documento de Trabalho era um esforço a mais para ilustrar o que estava sucedendo na vida da Igreja de nossos povos; quais são os seus problemas, suas expectativas, seus anseios? Quais as possíveis opções e linhas de ação pastoral para a evangelização no presente e no futuro da América Latina? Seu marco de referência ou o horizonte no qual se situa o Documento de Trabalho é o da história concreta da América Latina (Pueblas, 1979, p. 35).

No trecho do documento, no qual o filme se baseia, é recorrente a palavra “feições”.

33. - feições de jovens, desorientados [...] 34. - feições de indígenas e, com frequência, também de afro-americanos, que, vivendo segregados e em situações desumanas [...] 35. - feições de camponeses, que, como grupo social, vivem relegados [...] 36. - feições de operários, com frequência mal remunerados [...] 37. - feições de subempregados e desempregados, [...] 38. - feições de marginalizados [...] 39. - feições de anciãos cada dia mais numerosos, frequentemente postos à margem da sociedade do progresso, que prescinde das pessoas que não produzem (Pueblas, 1979, p. 70).

Na parte musical da trilha sonora de *Feições* são utilizadas músicas sacras e folclóricas latino-americanas (Figura 109). Estas, muito presente nos anos 70 em acervos de vinis de pessoas progressistas e de esquerda. Em grande parte do filme ocorre uma narração, porém não se trata de um texto original, ou seja, um texto escrito especialmente para o filme, bem como esse texto não reproduz nenhum trecho do Documento de Trabalho da III Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, do qual o roteiro do filme é inspirado.

Figura 108 - Capa do disco Fragmentos da Poesia Latino-Americana de Protesto (RCA Victor – 1980)



Fonte: Acervo do autor.

O Padre Marco Passerini apresentou aos jovens diretores, Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra, o disco de vinil do escritor, ator e dramaturgo brasileiro Juca de Oliveira, em que o ator interpreta o poema “Não Há Ventura Para Mim Fora de Ti”, do escritor e teólogo nicaraguense Ernesto Cardenal. Na citação abaixo, transcrevemos trechos do poema inserido na trilha sonora do filme:

E eu lhe disse: não há felicidade para mim fora de ti. Não rendo culpas às estrelas de cinema, nem aos líderes políticos e nem adoro ditadores. Não somos assinantes dos seus jornais [...] O senhor é minha parcela de terra na terra prometida [...] Terra exijo ter, dinheiro e arame não vão nos deter. Mil facões zangados cortam para valer, dois mil braços juntos cortam a terra e céu [...] Mas para viver terra e liberdade eu preciso ter. Nem peço esmola nem compro o que é meu. (Moreira Neto, 1980 s/n).

Figura 109 - Frame extraído do filme *Feições*



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: Cenas com expressões da presença do catolicismo popular, do poder político e da pobreza.

O poema é tomado, não exatamente como uma narração se referindo a cada momento à imagem mostrada. Trata-se de uma construção estética onde os dois cenários criados na narrativa fílmica, o do som e o da imagem se integram sem a preocupação de criar sincronicidade literal.

Tomamos este filme *Super - 8* como mais uma obra de arte engajada pela proposta política em seu caráter de produção que dialoga com o Documento de Trabalho da III Conferência Geral do Episcopado Latino- Americano. Um destaque no filme que traduz essa proposta política se evidencia no trecho que diz: “Terra exijo ter, dinheiro e arame não nos vão nos deter. Mil facões zangados cortam para valer, dois mil braços juntos cortam a terra e céu”.

Nesta perspectiva, o filme propõe a união, a mobilização dos trabalhadores rurais e o enfrentamento aos grileiros de terras. Podemos entender a proposta do filme em seu conjunto, imagens e som, além do aspecto arte, como uma peça de conscientização política. Assim, *Feições* pode ser lida como uma peça audiovisual produzida segundo o método “Ver-Julgar-Agir” da Ação Católica, presente nas ideias da Teologia da Libertação.

Os anos de 1978 e 1979 foram anos de grande mobilização estudantil na cidade de São Luís culminando, em 17 de setembro de 1979, na chamada Greve da Meia Passagem. Um movimento, no qual os estudantes foram duramente reprimidos nas ruas da cidade pela polícia. As lideranças desse movimento mantinham estreitas ligações com o padre Marco Passerini. A partir de 1978, o diretório estudantil da Universidade Federal do Maranhão,

proibidos pela reitoria de se instalarem no campus universitário passaram a ocupar uma sala nas dependências do fundo da igreja de São João, cedida pelo pároco Marcos Passerini. Essa realidade fez com que os realizadores de *Feições*, estudantes na época, ligados ao diretório estudantil incluíssem cenas de policiais (Figura 110).

Figura 110- Frame extraído de filme *Feições*



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: Cenas de uma trabalhadora negra, Cristo Crucificado e de policiais.

Recorremos, aqui, ao Pe. Nelito Dornelas destacando do artigo “As Teologias no Contexto da Ditadura Militar” o que ele ressalta - “A teologia da libertação entende que a experiência transcendental se dá no interior da história, sendo assim, tudo que é histórico deve ser teologizado e que não há nenhum discurso teológico neutro” (Dornelas, 2017, p. 136).

Nos anos 70, Padre Marco Passerini trouxe da Itália uma cópia, em película 16mm, do longa-metragem italiano *Evangelho Segundo São Mateus*, de Pier Paolo Pasolini. Também por sugestão desse sacerdote, Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra incluíram, ao final do curta *Feições*, algumas cenas do filme de Pasolini.

Como não havia meios de redução de imagens de película de 16mm para Super-8, os diretores filmaram as cenas a partir de uma tela de projeção, captando as imagens do longa-metragem projetadas por meio de equipamento de 16mm.

Tendo em vista estas cenas, à primeira vista alguém poderia pensar que o Super-8 *Feições* seria a evidência de que o cinema maranhense buscou também inspiração no cinema da fase pós Neorrealismo Italiano. O próprio Padre Marco Passerini explica a opção por recorrer a cenas do filme de Passerini e integrá-la ao filma Super – 8 (Figura 111):

Inserir o evangelho segundo São Mateus não tem nada a ver com Escola de Cinema, nada disso. É porque eu estava em sintonia [...] E disse que tem que ser esse filme aí. Mas, a isso ou aquilo, se for o caso de outros, avaliando, mais tarde, aí enxergar, tudo bem. Fico até com prazer, entendeu (risos) que cheguei longe sem saber que era tudo isso (risos). O evangelho segundo São Mateus é uma crítica até aos outros Evangelhos. Ele mostra um Cristo humano [...] É que o filme chocou muito, eu estava na Itália. Escandalizou muitos padres com tantas, tantas coisas. Disseram que era influência do Marxismo, era um texto marxista (Passerini, 2022).

Figura 111 - Filme *Feições*

Fonte: Acervo do autor.

Legenda: Cenas do filme *Evangelho Segundo São Mateus* intercaladas com cena de rosto de trabalhador maranhense.

Durante a década de 70 e início de 80, diversos filmes documentários foram realizados por uma única pessoa, o autor da ideia que também desenvolvia a atividade técnica de operador de câmera (diretor de fotografia), bem como a montagem e sonorização do filme, não tendo ocorrido nesses casos a formação de uma equipe. Em outras situações, o autor do argumento e diretor do filme convidava outro superoitista para fazer a montagem do filme. Tal situação ocorreu tanto no caso do diretor atuando individualmente na fase das filmagens quanto se valendo de uma equipe. Um outro caso acontecia quando a direção e montagem era dividida entre dois realizadores, como foi o caso da dupla Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra, parceiros na direção de quatro filmes, dentre os quais *Feições*.

Em alguns filmes Super - 8, especialmente aqueles produzidos a partir de 1977 até 1981, os créditos não traduzem exatamente a verdadeira participação daqueles que fizeram parte da produção, desde a ideia original até a direção. Talvez por ser, também, nesse momento, o cinema Super - 8, ser chamado de cinema amador e ter sido algo novo para os jovens realizadores, sendo também um cinema de realização mais livre na técnica prática e na estética, em relação ao cinema profissional 16mm e 35mm, os letreiros do filme nem sempre detalhavam os créditos reais das diversas funções exercidas.

Nos créditos do filme *Feições*, o argumento é assinado pelos diretores Euclides Moreira e Luís Carlos Cintra, porém o Padre Marco Passerini que foi o autor da ideia original aparece apenas como produtor, ou seja, aquele que bancou os filmes Super - 8 virgens e a revelação. Nesse caso, a ideia original a qual se atribui o crédito de argumento, fica invisibilizada, passando a ser argumento a forma com que a ideia se processa no filme, ou seja, o roteiro. Note-se que naquele momento havia uma ideia generalizada de que na realização de um documentário não figura o roteiro. Desta forma, o suposto inexistente roteiro migra nos créditos para a categoria argumento.

Situações a esse nível encontramos também no filme *Coco Amargo*, como veremos a seguir.

5.4 *Coco Amargo* (Super - 8)

O filme *Coco Amargo* aborda a problemática das mulheres camponesas quebradeiras de coco, na atividade extrativista do coco babaçu, no Maranhão, frente à proibição da coleta para a retirada das amêndoas. A ação no filme acontece cronologicamente. A mulher sai de casa para coletar o coco babaçu em área proibida, retorna à casa para a quebra do coco e a retirada das amêndoas, em seguida vai até o comércio do proprietário das terras onde troca a produção de um dia de trabalho por poucos produtos para alimentar ela e seus filhos.

Além disso, as mulheres sofrem severas restrições, na medida em que são obrigadas a vender as amêndoas no comércio dos proprietários das terras, quando a coleta se dá em áreas desses que também são comerciantes. Além disso, são eles que estabelecem o preço do produto das quebradeiras, comprado por eles, geralmente bem mais abaixo do que venderiam em outros comércios.

O que ocorre muitas vezes é uma forma de escambo, em que as amêndoas do babaçu são trocadas por mercadorias. No uso doméstico, as mulheres utilizavam o coco babaçu para produzir azeite, carvão, sabão e outros produtos. Na filmografia Super-8 maranhense, seja ela ficção ou documentário, o curta *Coco Amargo* é o único filme a abordar a questão das quebradeiras.

O termo quebradeira é hoje autodefinidor da identidade dessas mulheres camponesas. Entretanto, no filme *Coco Amargo*, essa situação é mostrada somente por meio das imagens, ou seja, nele não existe a fala das personagens que são a quebradeira, seus filhos e o comerciante. Existe, no entanto, ao final do filme, uma voz de um narrador apresentando um texto de viés político que trata de desigualdade social, associado de uma maneira genérica à realidade mostrada, sem descrever o que não está explícito na cena, como por exemplo que o comércio é do dono das terras e que ela é obrigada a vender nesse estabelecimento a um preço estipulado por ele.

O documentário *As Quebradeiras de Dom Pedro* (2017, Direção Murilo Santos), produzido pela Comissão Pastoral da Terra de Dom Pedro - CPT- D. Pedro (CNBB N-5) aborda o dia a dia das quebradeiras da região, sua organização por meio da Associação das Quebradeiras de Coco Babaçu – AQCB / Dom Pedro e a luta pela manutenção dos babaçuais e pela Lei do Babaçu Livre. No documentário, a quebradeira Maria Celsa faz um relato

dramático a respeito da dominação sofrida por parte dos proprietários da área de babaçual que são também comerciantes:

Teve uma vez que aconteceu comigo. Eu fui, saí de casa cinco horas da tarde e deixei meus meninos em casa, saí pra comprar o arroz, vender os cocos pra comprar o arroz. Esperei até nove horas da noite e ele não apareceu. Aí eu voltei. Quando cheguei os meninos tava tudo dormindo. Quando cheguei achei tudo dormindo com fome. Aquilo daí me deu uma dor muito grande. Nesse dia eu chorei muito. Se não fosse obrigado, quando ele não tinha chegado até as sete horas, eu tinha voltado com o coco na cabeça, tinha vendido e tinha comprado o cumê dos meus meninos e tinha feito (Celsa, 2017)⁴³.

Antes de adentrar na análise do filme, faz-se necessário apresentar elementos históricos envolvendo os processos econômicos relacionados ao babaçu para situarmos o filme e sua temática em seu tempo, 1980.

Em *A Economia Política do Babaçu*: um estudo da organização da extrato-indústria do babaçu no Maranhão e suas tendências (1990), o economista Jair Amaral Filho identifica no que chama de complexo babaçueiro três fases. A primeira, “Autoconsumo do Babaçu”, se localiza no período em que ainda não havia exportação e a exploração industrial da amêndoa o babaçu em escala comercial, o que passa a ocorrer, em 1911, porém o limite da primeira fase, segundo o autor, se dá precisamente até os anos de 1914 – 1915. A segunda fase, “Capital Comercial”, dá-se durante o período da Primeira Grande Guerra (1914 – 1918). Segundo Amaral Filho (1990, p. 27), “a partir daí a amêndoa começa a se destacar como um produto de interesse da indústria oleaginosa estrangeira, sobretudo da Alemanha, inicialmente”.

A terceira fase, “Capital Industrial”, inicia-se em 1962, embora na década de 1950 se verifique prenúncios dessa terceira fase quando proliferação no Maranhão usinas produtoras de óleo da amêndoa do babaçu e a instalação de indústrias voltadas à produção do óleo de babaçu, filiadas às grandes empresas do centro-sul do país. O ano de 1962, como marco definidor da terceira fase, segundo Amaral Filho, se justifica pelo fato de que extrativismo do babaçu a partir desse ano “entra, efetivamente, numa nova fase de sua história. Fase esta que o capital industrial assume a hegemonia no comando da organização do conjunto das atividades vinculadas a esse setor, agora ‘extrato-indústria do babaçu’ (Amaral Filho, 1990, p. 38).

A historiadora Viviane de Oliveira Barbosa, em sua tese *Mulheres do Babaçu: Gênero, maternalismo e movimentos sociais no Maranhão* ressalta:

⁴³ Relato da quebradeira de coco Maria Celsa no documentário *As Quebradeiras de Dom Pedro* (2017) com direção de Murilo Santos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-NSDh9t4QoE>.

além de fonte de riqueza, tornaram-se símbolos do Maranhão. O estado era constantemente exaltado como a terra das palmeiras, e os novos poetas lembravam e atualizavam o poeta maranhense Gonçalves Dias, em sua famosa Canção do Exílio: “Minha terra tem palmeiras / Onde canta o sabiá / As aves que aqui gorjeiam / Não gorjeiam como lá...”. Até nas interpretações marcadamente econômicas, referentes aos babaçuais, é comum encontrar-se linhas poéticas e românticas nas quais as palmeiras são percebidas como elemento constitutivo da própria identidade/cultura do Maranhão. De fato, as representações da natureza se sobrepõem às das ações dos homens e mulheres sobre ela (Barbosa, 2013, p. 45).

Segundo a referida historiadora, no século XX, o potencial econômico da palmeira do babaçu passa a ser exaltado em livros, revistas e jornais, que destacaram a “proeminência do babaçu para a economia maranhense. As palmeiras passaram a ser lembradas em discursos de letrados como referência ao poeta romântico maranhense Gonçalves Dias.” Em 1966, o então eleito governador de Maranhão José Sarney Costa, em seu discurso de posse diante de uma multidão que lotava a avenida Pedro II, em São Luís, em frente ao Palácio do governo, em dois momentos exalta as palmeiras de babaçu.

As imagens e o som desse evento foram registrados por Glauber Rocha e sua equipe, no documentário *Maranhão 66*. No primeiro momento, aos 3’35” do filme, enquanto são mostradas imagens de pobreza, de palafitas, Sarney diz: O Maranhão não suportava mais, nem queria, o contraste de suas terras férteis, de seus vales úmidos, de seus babaçuais ondulantes, de suas fabulosas riquezas potenciais, com a miséria, com a angústia, com a fome [...]. No segundo momento, iniciado aos 7’35”, a citação é mais longa e nesta o discurso sonoro segue sobre imagens de palmeiras de babaçu, um homem e mulheres quebram o coco:

Temos as nossas palmeiras aqui plantadas pela natureza e no Maranhão está a maior reserva de gordura vegetal. Nos 150 mil quilômetros quadrados cobertos de babaçu, de que cada vez mais iremos exportar, valorizar, industrializar e mostrar ao Brasil que ele pode ser, em vez de um problema, uma grande solução para todos nós (Sarney, 1966)⁴⁴.

José Sarney governou o Maranhão de 1º de fevereiro de 1966 a 14 de maio de 1970, quando renuncia para disputar uma vaga no senado, assumindo o seu vice, Antônio Dino que complementou a gestão para a qual os dois foram eleitos, permanecendo entre 14 de maio de 1970 e 15 de março de 1971. No primeiro ano de governo estadual, Sarney cria a Superintendência de Desenvolvimento do Maranhão (SUDEMA), pela Lei n. 2.669, de 29 de julho de 1966, órgão encarregado de planejar, coordenar as ações no sentido de promover o desenvolvimento do Estado.

⁴⁴ Citação do trecho do discurso de posse do então eleito governador Sarney – filme *Maranhão 66*, de Glauber Rocha (1966). Todas citações de Sarney (1966) no texto se refere a esse discurso.

O economista, músico e poeta Bandeira Tribuzi, (1927 - 1977), um dos principais pensadores do governo Sarney, prestou serviços técnicos à SUDEMA. Em 1971, portanto ainda na gestão Sarney/Antonio Dino, Bandeira Tribuzi escreve “As Atividades Empresariais no Maranhão.” Destaca a realidade econômica do Estado de forma crítica, com vistas a reafirmar a postura desenvolvimentista do governo Sarney e a industrialização no campo:

Hoje, o maior volume de produção do Estado é o da mandioca, uma cultura herdada dos indígenas. O modo de beneficiamento dessa mandioca ainda é o dos indígenas. Não há nenhum método de mecanização no cultivo ou no aproveitamento dessa raiz. Mesmo assim ela domina a vida econômica do Maranhão em termos de volume de produção (Tribuzi, 1992, p. 86).

O economista continua o discurso acima, agora falando do babaçu:

Por outro lado, deixamos de ser cultivadores da cana-de-açúcar e do algodão, que são plantas industriais exigentes de tratos culturais, para regredirmos ao estágio de meros coletadores de coco-babçu, atividade que, antropológicamente, nos remete para tempos imemoriais (Tribuzi, 1992, p. 87).

Nas duas referências do autor, a mandioca e o babaçu, está presente a concepção de atraso social e econômico que encontra paralelo no que diz Barbosa, referindo-se a discursos oficiais e reportagens em jornais do final da década de 1930. Segundo a historiadora, Viviane de Oliveira Barbosa:

A preocupação dos governantes e investidores era norteadada pela necessidade de acelerar a produção de amêndoas. Direta ou indiretamente, recaía sobre os camponeses o peso da culpa por não se ter uma produção vultosa tanto quanto se queria, e o trabalho manual extrativista aparecia geralmente como serviço moroso que impunha a necessidade de aparato técnico capaz de ampliar a economia. Ao fim, essas visões resultavam na desqualificação do trabalho extrativista executado pelos camponeses. A falta de uma máquina para quebrar o babaçu era recorrentemente apontada como um problema para a industrialização e exportação do produto (Barbosa, 2013, p. 55).

Além do estado do Maranhão, a problemática do babaçu envolve mulheres quebradeiras do Tocantins, Pará, Piauí. Não obstante a opressão e discriminação pelas quais passam as mulheres quebradeiras, com o surgimento do Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu – MIQCB, na década de 1990, as mulheres quebradeiras passam a se sentir “representadas e construíram sua identidade individual e coletiva, não tendo mais vergonha de serem quebradeiras de coco, ao contrário, sentiram-se orgulhosas de assumirem essa identidade” (Silva; Carvalho, 2019, p. 9).

A escolha do filme *Coco Amargo* para integrar o elenco das obras analisadas se dá por dois motivos. Um é naturalmente o fato de que o filme se coloca na esfera da arte engajada, pois enfoca a realidade de luta camponesa, no caso, das mulheres. Já no título do filme a denuncia da amarga relação de exploração das mulheres quebradeiras é evoca, ao contrário das alusões ao babaçu nos discursos oficiais, tais como fez Sarney em seu discurso de posse em 1966, quando se referiu às palmeiras do babaçu como recurso natural que ao ser industrializado, o Maranhão mostraria ao Brasil “que ele pode ser, em vez de um problema, uma grande solução para todos nós” (Sarney, 1966).

Viviane Barbosa estabelece uma relação entre a exaltação e visibilidade da palmeira de babaçu e a invisibilidade dos envolvidos com a atividade extrativa.

há uma longa trajetória de invisibilidade dos sujeitos extrativistas, o que pode ser observado a partir do fato de que os registros tenderam a quase sempre destacar apenas o babaçu como um produto importante para a economia e como um referencial profundamente significativo no imaginário da região (Barbosa, 2013, p. 37).

Desenvolvendo a sua abordagem sobre a questão da invisibilidade, Barbosa aponta o aspecto da atividade feminina que encontra paralelos com a abordagem do filme *Coco Amargo* sobre a realidade de seu objeto (Figura 112 e 113):

De fato, a ascensão econômica do babaçu como produto de grande valor no mercado local e nacional, bem como na lista de exportações, a partir de início do século XX, veio acompanhada pela obliteração simbólica e prática dos sujeitos relacionados à extração do babaçu. É provável que a ausência dos sujeitos diretamente envolvidos com a coleta e quebra do babaçu nas fontes oficiais do estado do Maranhão se remeta, de início, à associação da quebra do coco a uma economia de subsistência e, ao mesmo tempo, à sua naturalização como trabalho **feminino**, portanto doméstico e desprovido de importância econômica (Barbosa, 2013, p. 34, grifo nosso).

O outro motivo que concorreu para que o filme em questão se tornasse objeto de análise é que existe em seu final uma narração a partir da leitura de um texto escrito pelo Padre Jocy Rodrigues, sacerdote adepto da Teologia da Libertação, fazendo alusão às desigualdades sociais, apontando para a luta de classe.

O filme é de ficção, ambientado em cenário real e tem a duração de 8 minutos e 54 segundos. Enfoca um dia na vida de uma mulher quebradeira, desde a sua saída de casa pela manhã para a coleta do coco babaçu, em área de cocal proibida; a quebra do coco, a venda e troca do produto por outros gêneros alimentícios no comércio local, e seu retorno à casa quando prepara o alimento para seus quatro filhos.

Figura 112 - Fotogramas do filme *Coco Amargo*



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: (01 - Mulher em sua casa quebrando o coco coletado no cocal. 02 – Mulher indo em direção ao comércio para trocar as amêndoas por alimento)

Por se tratar de uma proposta de filme de ficção, a personagem quebradeira é representada por uma atriz, integrante do grupo LABORARTE, Dileidejane Costa. A casa de moradia dessa personagem é real, cedida por uma mulher quebradeira da região e seus filhos, são os filhos da mulher quebradeira, a verdadeira dona da casa. Apesar de ser uma atriz interpretando uma quebradeira, percebe-se no filme que o seu desempenho e destreza bastante convincente na quebra do coco que é feita por meio da batida de um porrete no coco colocado sobre o gume de um machado.

Também se percebe a naturalidade com que a atriz transita pelas áreas de mato e cocal. Sua performance nos leva a interpretar que Dleidejane Costa traz consigo uma herança camponesa, algo recorrente dentre os produtores e produtoras de arte com enfoque no popular, ou seja, em grande parte não são artistas de uma camada social distante das camadas populares adotando estas como objeto de suas abordagens.

Figura 113 - Fotogramas do filme *Coco Amargo*



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: (1 - Quebradeira troca as amêndoas de coco por alimento; 2- Folhos da quebradeira comendo o alimento do dia).

As situações mostradas no filme não possuem som direto, ou seja, áudios gravados no ambiente de filmagem. Quanto à captação de som no sistema Super - 8, a tecnologia da época permitia a gravação de áudio, simultaneamente, à captação das imagens quando as câmeras possuíam dispositivo de gravação magnética exigindo, portanto, películas com pistamagnética que se constituía em uma estreita camada magnética nas laterais do filme. As câmeras com esse recurso eram mais caras e os filmes virgens com banda magnética também. Outra opção, muito usada nas realizações em Super - 8, no Maranhão, era a filmagem sem som, processo mais barato. A trilha sonora era feita posteriormente em fita magnética cassete, mixando músicas, ruídos e eventuais narrações. Este foi o caso de *Coco Amargo*.

Na última parte do filme surge, quase que inesperadamente, uma narração de um texto que não está relacionado às tomadas e sequências do filme, mas a sua temática no que se refere à fome, pobreza, induzindo o espectador a perceber que a situação da quebradeira mostrada no filme transcende a exploração local a que ela está submetida. O texto faz alusão à conjuntura de poder das elites oprimindo trabalhadores a qual, o país estava mergulhado, particularmente, naquele período de ditadura e remete à luta de classe:

O arame farpado passou a agredir o homem ao invés de defendê-lo. É proibido viver por isso é preciso ter que contraventar para sobreviver. No mundo em que a miséria se alastra na fartura não pode substituir. Vai se destruir por dentro. Quem foi que botou a gente nessa situação quem foi que botou aquela outra gente numa boa? Aurora da vida pode muito bem ser perturbada pela maldade dos que não pensam nos outros e viva bem, agindo como vil e desarrumados egoístas. Quem armou essa situação de miséria de fome há de ouvir um dia a canção dos marginalizados. Fim de um dia de trabalho fim de um jantar de família fim do que seria uma festa (Rodrigues, 1980)⁴⁵.

⁴⁵ Texto escrito pelo Padre Jocy Rodrigues, narrado no filme *Coco Amargo* de João Mendes, 1980.

Este filme é outro exemplo tal qual outras produções em que os créditos não abrangem, exatamente, às funções desenvolvidas por pessoas que concorreram para as suas realizações. O texto foi escrito pelo Padre Jocy Rodrigues, mas, esse dado não consta da ficha técnica. A participação do sacerdote nos foi comprovada, em 25 de agosto de 2022, quando o montador do filme e ex-superfeticista, o jornalista João Ubaldo de Moraes, nos encaminhou um manuscrito da ficha técnica detalhada do filme.

De forma poética, o texto remete às questões tratadas pela igreja progressista, ao referir-se aos opressores causadores da miséria e da fome e ao preconizar a vitória dos oprimidos, por meio da luta, simbolicamente, expressa no texto pela “canção dos marginalizados”.

A fome é um tema de grande importância para a igreja progressista, bem como as estruturas que a geram, como podemos ver no trecho a seguir sobre as contribuições do Concílio Vaticano II e da Terceira Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, em Puebla:

a Igreja terá que enfrentar três desafios: dar de comer aos famintos, denunciar as estruturas geradoras da fome e oferecer condições para que os pobres se organizem e busquem eles próprios a libertação necessária para uma vida mais digna e humana (Muñoz, 1982, p. 56).

O filme, embora tenha sido feito em caráter de ficção, principalmente pela presença da atriz, expressa um forte caráter documental. O cenário é real, o comércio é real, o comerciante é real, assim como são reais as crianças. No ambiente dos superfetistas, na época, o filme foi elogiado pelos superfetistas pelo fato da atriz ter chorado de verdade nas cenas finais. Tal atitude inesperada da atriz se deu pelo fato dos atores mirins, personagens reais, estarem realmente com fome e pedindo o alimento conseguido para as filmagens.

O filme tem como diretor, assinalado nos créditos, o nome do fotógrafo e cinegrafista, aposentado da TV-E, o então superfetista João Mendes Sampaio. No entanto, este é um dos casos em que os créditos não traduzem a dimensão real da participação de membros da equipe. Como autor do roteiro consta Francisco Santos, porém não se trata de um roteirista convidado pelo diretor para desenvolver a sua ideia. Francisco Santos é o autor do argumento, embora não conste dos créditos.

O filme *Coco Amargo* foi abordado em nossa dissertação de mestrado *Cinema Engajado no Maranhão: interfaces com educação popular*, defendida em 2017. Tentamos localizar o roteirista Francisco Santos, porém não obtivemos êxito. Ocorre que nos anos 90 Francisco muda de nome e adota, oficialmente, Chico Poeta. Foi vereador em São Luís pelo

PDT entre os anos de 1992 e 1996. Apesar de ser bastante conhecido como poeta e vereador, nas nossas buscas entre 2016 e 2017 não encontramos pistas que relacionasse o nome dos créditos do filme ao político e poeta. Chico Poeta faleceu em 10 de março de 2021.

No caso de *Coco Amargo*, este fato está implícito do depoimento do diretor João Mendes, concedido à historiadora Leide Caldas, quando o depoente declara: “ A ideia não foi minha, foi de outro jovem que tinha sido vereador “[...] Quase não aceitei por causa do trabalho, mas, pra não faltar, fizemos em dois finais de semana” (Mendes 2016 *apud* Caldas, 2016, p. 154).

Nas perspectivas da historiadora, o filme, *Coco Amargo*, representa uma obra decorrente da influência da Estética da Fome, proposta por Glaúber Rocha em 1965.

Essas imagens trazem, em seu intercurso, influências de elementos da *estética da fome* (discurso de ação política do Cinema Novo) um dos princípios da estética do cinemanovista baiano Glauber Rocha. Imagens que nos remetem ao cinema nacional como um espaço de discussão sobre temas sociais como a própria violência da fome e a violência no campo (neste caso específico do filme maranhense a violência sofrida pela quebradeira de coco), desdobramento iniciado em décadas anteriores (Caldas, 2016, p. 162, grifo nosso).

A partir dessa criação levantamos argumentos que buscassem questionar a relação direta, causa e efeito, do Cinema Novo e a ideia de Estética da Fome, como influência em *Coco Amargo*, uma obra realizada em 1980, portanto 15 anos depois do lançamento do manifesto de Glauber Rocha, tendo-se também que se trata do único filme idealizado pelo jovem Francisco Santos. Digo “jovem” pelo fato de que se excetuando o meu processo em cinema que se deu no LABORARTE em 1972, ainda assim inserindo-me no ambiente de influências do Cristianismo da Libertação, os cineastas superoitistas que marcaram em número expressivo a produção maranhense, depararam com o cinema do ponto de vista da realização, no final da década de 1970 e início de 80, ao saírem de suas formações no antigo médio, hoje a última etapa da educação básica, tendo uma visão à época muito recente sobre o fazer cinema, porém já inseridos no debate questionador da realidade.

Lembremos que em 1979, a luta pela meia passagem, um dos principais movimentos políticos em São Luís, durante o século XX, teve grande adesão dos estudantes universitários e não universitários. No contexto da famosa “Greve da Meia Passagem” que houve depredação da cidade, carros de polícia virados pelos estudantes, questões sobre a carestia, liberdades democráticas mesclaram-se na luta.

Desenvolvo aqui argumentos em oposição às interpretações da historiadora Caldas, mas no sentido de demonstrar que a adoção de interpretações sobre a gênese da ideia de *Coco*

amargo decorrente de um movimento estético nacional marcante nos anos 1960, embora certamente tenha influenciado outros cinemas em outras partes do país, aqui busco identificar evidências de que a postura política de jovens cineastas de 1977 e 1982, em seus olhares sobre a realidade, evoca o Catolicismo da Libertação.

Entretanto, nas minhas construções ao lidar com a história, ainda que em muitos aspectos se baseie em memória testemunhal, há que se considerar relativizações sobre a objetividade nas minhas afirmativas de “como de fato se passou” (Portelli, 2005). Por outro lado, sobre a fome, Glauber Rocha afirma que “o comportamento exato de um faminto é a violência e a violência de um faminto não é primitivismo” (Rocha, 2004, p. 66).

No filme *Coco Amargo*, não há expressão de violência por parte da mulher oprimida. A denúncia se constrói pela violência contra as mulheres quebradeiras, em última instância, contra camponeses, os “marginalizados”, conforme nomeia o texto do filme. Embora o texto “over” faça alusão a uma esperança de transformação da realidade ao dizer “Quem armou essa situação de miséria de fome há de ouvir um dia a canção dos marginalizados”, a última cena do filme é o choro da personagem que na verdade foi um choro real da atriz. Sobre as mulheres no Cinema Novo, Gláuber diz que esse cinema não fez melodrama, referindo-se naturalmente a outros cinemas de sua época ou anteriores e que “as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de Porto das Caixas, mata o marido; a Dandara de Ganga Zuma foge[da] guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de *O Desafio* rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em *São Paulo S/A* quer segurança do amor pequeno-burguês e para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre (Pierre, 1996, p. 129).

Trabalhando-se com a ideia de que a Estética da Fome supostamente implícita no filme tenha sido em decorrência de quem assina a direção do mesmo, ou seja, João Mendes, poderíamos argumentar que este diretor, assim como alguns outros superoitistas, estava inserido na “realidade” da qual os filmes *Super – 8* tratavam. Sustentado pela sua mãe, quando jovem, vendedor de laranja em porta de escolas do seu bairro, aos 16 anos tornou-se pintor de parede. Como possuía, minimamente, conhecimentos em desenho, ele conseguiu o seu primeiro emprego, aos 17 anos, na TV Educativa passando a auxiliar de desenhistas na produção de material visual para as aulas. Alguns anos depois, ele se tornou fotógrafo laboratorista e cinegrafista, operando câmeras de cinema 16mm, quando passou a frequentar o

Cineclube Universitário Uirá da UFMA e, assim, teve contato com câmera Super – 8. João Mendes foi um dos poucos jovens superoitistas que não teve oportunidade de cursar uma universidade.

Havia no Cinema Novo um viés de cineastas de classe média que se interessou em mostrar um Brasil popular, das desigualdades sociais. Em artigo do Correio Brasiliense, falando de Nelson Pereira dos Santos, um dos mais importantes diretores do Cinema Novo, Ricardo Daehn ressalta: “Ele foi o primeiro a subir o morro, a mostrar a realidade nacional de uma forma tão impactante”. João Mendes seria um morador desse moro de que o artigo fala.

Entretanto, perguntado se na época ele lia sobre Glauber Rocha, Cinema Novo, João Mendes responde: “não: tinha muitos livros, a gente lia muito, mais sobre a técnica [...] e a gente ia aprender lá (na TV-E). Lá foi uma escola” (Mendes, 28/12/2013). A TV-E promovia cursos de capacitação de seus técnicos, algumas vezes ministrados por técnicos de São Paulo e cineasta, como foi o caso do documentarista Jean-Pierre Beaurenaut, realizador de filmes etnográficos que esteve em São Luís nos anos de 1975 e 1976⁴⁶.

Atribuindo-se a suposta influência da Estética da Fome em *Coco Amargo* ao idealizador do filme e roteirista Francisco Santos, (Chico Poeta), conseguimos localizar a viúva, a Sra. Marialva Santos que em entrevista nos forneceu preciosas informações sobre a realização do filme, informações essas que nos fez perceber que a história por trás do filme é bem mais rica que a suposta interpretação de que a obra existe, da forma que existe, por causa do Cinema Novo, longínquo para a época.

O Chico era uma pessoa muito humana, muito sensível. E essa sensibilidade foi surgindo desde muito jovem, devido a vivência dele com outras pessoas, crianças muito pobres, crianças maltratadas pelos pais, inclusive o pai dele [...] grupos de igreja, grupo estudantil. Além de tudo ele era poeta. E esse sentimento de poeta dentro dele, ele tinha uma sensibilidade muito grande pro lado social [...] Ele convivia muito com a pobreza, com pessoas que viviam abaixo da linha da pobreza, pessoas que para sobreviver tinham que quebrar coco (Santos, 2023)⁴⁷.

Ainda falando sobre a opção do Chico Poeta para o “lado social”, Marialva argumenta que o casamento deles também contribuiu para ampliar a percepção do marido para a realidade social vivida por famílias de baixa renda no interior maranhense:

⁴⁶ Jean-Pierre Beaurenaut, falecido em 2011, realizou na comunidade quilombola de Ariquipá, Bequimão, MA, o documentário “A felicidade está ali, em frente” (52 minutos). A minha formação em cinema sofreu influências do cinema antropológico, dentre os quais, o documentário francês de Jean-Pierre que, a nosso olhar, trazia elementos do realizador e etnólogo francês Jean Rouch.

⁴⁷ Fala de Marialva Santos em entrevista concedida ao autor em 19/07/2023.

Casou-se com uma moça do interior e sempre que tinha uma oportunidade nós visitávamos a minha família e lá ele passou a conviver ainda mais de perto com donas de casa carregando água na cabeça, quebrando coco. [...] aquele coco que ela vendia, ela comprava um pouco de cada coisa. Um pouco de querosene, um pouco de açúcar, um pouco de café, meia dúzia de ovos. Aquilo era o jantar e já não amanhecia o que almoçar no outro dia. Isso tudo levava o Chico até às lágrimas. (Id. Ibid).

Francisco Santos estava inteiramente imerso na realidade filmada, pois o povoado filmado era por ele bastante frequentado, uma vez que a sua esposa, a depoente, lá nascera e ainda hoje possui irmã vivendo nesse local, chamado Acoque, (município de Vitória do Mearim, há 180 km de São Luís), porém mais próximo da localidade chamada Pedra Grande. Segundo Marialva “esse lugar onde foi filmado se chama Pedra Grande e é um pequeno povoado de quatro, cinco casas que também faz parte de Acoque, mas que a gente chama de Pedra Grande. Inclusive lá a nossa segunda filha nasceu” (Id. Ibid).

A partir dessa cosmovisão, Chico Poeta passou a desenvolver a ideia do filme, sua única experiência com o cinema, motivado pelo fato de que naquele momento o Super - 8 se apresentava como um caminho para veiculação de ideias e percepções de mundo. Neste sentido, Marialva descreve o processo criativo da construção de *Coco Amargo*:

Então ele foi elaborando dentro da cabeça dele o tamanho das injustiças sociais e resolveu escrever o *Coco Amargo* pra mostrar pra sociedade como um todo, ou, pelo menos para aqueles que tivessem a oportunidade de assistir a realidade nua e crua em que as pessoas, principalmente interioranas viviam (Id. Ibid).

A imersão do roteirista Chico Poeta com o tema e a determinação em filmar tendo como locação a casa da quebradeira que aparece no filme se deu também pelo fato de que ele e sua esposa Marialva eram padrinhos de um filho dos donos da casa que aparecem no filme, cedida para as filmagens. “a gente chamava de comadre Mundinha que era dona da casa e compadre Dico que era o dono da casa. Aquelas crianças eram filhos deles”.

O pequeno comércio que aparece no filme, embora seja um local de compra de coco babaçu, a troca de produtos vendidos a retalho, não era comércio de um grande proprietário de terras, mas sim um comércio de uma das irmãs de Marialva sem grandes posses, inclusive também quebradeira de coco, portanto, cunhada do autor do roteiro Chico Poeta. Segundo Marialva, a venda de coco nesse pequeno comércio, uma das poucas casas de Pedra Grande, não era obrigatória para as mulheres quebradeiras.

A partir do exposto, nos custa entender que, dentre os filmes Super -8 realizados, no Maranhão, pelo menos o *Coco Amargo* tenha sido motivado pela adesão por parte dos realizadores à Estética da Fome. Além da minha experiência testemunhal, não encontramos

indícios de que as cinco laudas do manifesto Estética da Fome de Glauber Rocha tenha sido estudadas e aderida, no âmbito das discussões no Cineclube Uirá, por exemplo, a ponto de determinar uma linha de cinema a ser seguida na filmografia maranhense. O superoitismo no Maranhão não se deu de forma homogênea, por exemplo, a partir de ideias pautadas em um manifesto próprio e único em interface com o cenário local.

5.5 Ilha Rebelde ou a Greve da Meia Passagem

Um importante evento político ocorrido em 1979 foi a greve da meia passagem, deflagrada por estudantes universitários e secundaristas, de São Luís, em 17 de setembro daquele ano, e se encerrando no dia 22 do mesmo mês, com a vitória dos estudantes. A greve, envolvendo cerca de 25 mil estudantes, reivindicava o cumprimento de uma lei dos anos 1950 que nunca foi aplicada. No final da tarde, do dia 17 de setembro, milhares de estudantes atendendo a uma ampla convocação, concentrou-se na Praça Deodoro, região central de São Luís, para um grande comício das lideranças estudantis discutindo os encaminhamentos no sentido de cobrar das autoridades a meia passagem nos transportes coletivos municipais.

No início da noite, foi proposto que os estudantes, concentrados na praça, se deslocassem até a frente do Palácio do Governo, Palácio dos Leões que se situa ao lado do prédio da Prefeitura Municipal de São Luís e lá fazerem uma vigília até que a meia passagem fosse concedida. Devido ao grande número de estudantes, o percurso de cerca de 1,5 Km, se deu em quatro grupos que rumaram ao palácio por quatro ruas paralelas. Porém, antes de chegarem ao seu destino foram rechaçados pela polícia e carros de bombeiro, com extrema violência. Houve agressões físicas com cacetetes, gás lacrimogêneo e muitas prisões.

A partir desse momento, a reação de milhares de estudantes foi em forma de quebra-quebra na cidade que se estendeu pelos dias seguintes. No quarto dia de greve, na sexta-feira, o governo concedeu a meia-passagem e na manhã do sábado, dia 22 de setembro, os estudantes voltaram a se reunir na Praça Deodoro, desta vez para festejarem a vitória.

Acerca deste evento foi realizado um documentário, em Super - 8, em duas versões. Ainda em 1979, os autores, Euclides Moreira Neto, estudante de Comunicação Social (UFMA), Luís Carlos Cintra, estudante de Direito (UFMA) e Raimundo Medeiros, estudante de Engenharia (UEMA), editaram uma primeira versão, “A Greve da Meia-Passagem” de, aproximadamente, 15 minutos. No ano seguinte, 1980, finalizaram uma versão mais longa, de 30 minutos de duração, intitulada “Ilha Rebelde ou a Greve da Meia-Passagem”, incluído cenas de policiais, quartel, documentos e recortes de jornais (Figura 114).

Visto que um dos realizadores, Raimundo Medeiros, foi detido e interrogado pela polícia, tendo os seus rolos de filmes apreendidos. Os autores decidiram incluir nesta versão uma cena ficcional que remonta o interrogatório real, cujo texto foi escrito de memória pelo próprio estudante interrogado. Raimundo Medeiros interpretou a si mesmo nesta cena. Os filmes apreendidos jamais foram devolvidos.

Figura 114 - Cena ficcional do interrogatório no filme A Ilha Rebelde ou A Greve da Meia Passagem, mostrando o estudante de engenharia Raimundo Nonato Medeiros



Fonte: Acervo do autor.

Esta cena foi realizada na casa de número 44, à Ruia de Santiago, região central de São Luís, onde passamos a morar, eu e a Maristela de Paula Andrade, após sairmos da casa do Monte Castelo, em 1979. Ao mudarmos para essa casa, convidamos para morar conosco o acadêmico de direito Luís Carlos Cintra que morava em uma das casas de estudantes da UFMA, sujeito às perseguições devido a sua atuação política no movimento estudantil universitário e à sua participação em grupos de estudos marxistas, embora em situação de clandestinidade.

No período em que Cintra morou na casa do estudante, o seu parceiro em diversos filmes Super - 8, o estudante do curso de Comunicação Social da UFMA Euclides Moreira Neto, se encarregava de guardar na casa de seus pais, onde morava, livros do Cintra considerados pela repressão como material subversivo. Na casa da Rua de Santiago houve reuniões com pequenos grupos de universitários, convocadas pelo Cintra, no início da formação do Partido dos Trabalhadores. Portanto, tornou-se propício nesse ambiente a filmagem da cena que reconstroi o interrogatório do filme sobre a Greve da Meia Passagem. O muro do fundo do quintal dessa casa era o muro lateral da Casa De Nagô, onde Euclides Moreira realizou dois filmes sobre festas nesse terreiro de culto afro-maranhense.

Com o propósito de percebermos mais sobre o envolvimento de artistas engajados com o universo de esquerda do final dos anos 1970 e início de 1980, abrimos um parêntese para relatar a decisão em mudarmos de endereço. Em 1979, eu e a Maristela de Paula Andrade deixamos a “casa do Monte Castelo” para morarmos com meu irmão Joaquim Santos, na casa nº 44 da Rua de Santiago, região central da cidade. A mudança teve dois motivos. Um foi a afinidade de trabalho com Joaquim Santos que também na época passava por problemas de saúde, carecendo de companhia e o outro foi uma colaboração com o casal militante do PC do B, Joaquim Washington Luiz de Oliveira e Aizira e duas filhas crianças que residiam na cidade de Rosário e pretendiam morar em São Luís.

Não fizemos parte do PC do B, mas atendemos ao pedido de alguns amigos militantes do partido ou ligados por laços de amizade a integrantes dele, para dar apoio à família na sua chegada a São Luís. Esse pequeno grupo deu apoio logístico, contribuído com despesas de instalação da família em São Luís, na “casa do Monte Castelo”, assim que a desocupamos. Como contribuição, nos coube negociar com a proprietária a manutenção do aluguel antigo em nosso nome por seis meses, para que a família recém chegada e com recursos limitados, pagasse um valor abaixo do que se daria em um novo contrato.

Posteriormente, em uma das idas que fiz a casa para recolher correspondências entregues pelos correios lá estava o histórico militante da esquerda Wladimir Pomar que visitava o casal. Washington Luiz integrou o PC do B em 1967, ainda na ilegalidade e passou a integrar o Partido dos Trabalhadores – PT em 1988. Ainda no PT, em 2010 elegeu-se vice-governador do Maranhão na chapa encabeçada por Roseana Sarney.

A escolha deste filme, uma obra que surge como proposta engajada e para denunciar a violência policial sofrida por estudantes na luta pela implantação da lei que garantia aos estudantes de São Luís o direito a meia passagem nos transportes coletivos, também se deu pelo apoio de padres empenhados no Cristianismo da Libertação, especialmente o Padre Marcos Passerini.

No prédio ao fundo da Igreja de São João, onde se situa o salão paroquial e outras salas, em uma delas se instalou o grupo do diretório estudantil, apoiado pelo Padre Marcos Passerini e o Padre Regian (Figura 115). A infraestrutura disponibilizada pelos padres aos estudantes era bastante adequada para os propósitos destes. Mesas, cadeiras, máquina datilográfica profissional e principalmente a disponibilidade de um mimeógrafo compunham os instrumentos necessários às ações de comunicação e mobilização estudantil.

Figura 115 - Lideranças estudantis universitárias reunidas



Fonte: Arquivo pessoal de Mazé Leite.

Legenda: Lideranças estudantis universitárias reunidas em uma sala equipada com mimeógrafo e máquina datilográfica, nas dependências dos fundos da Igreja De São João Batista, centro de São Luís. O espaço foi cedido pelo pároco padre Marco Passerini.

Registre-se que a única mulher presente na cena da foto, Mazé Leite, nos dias de filmagem de *Ilha Rebelde ou A greve da Meia Passagem* (Figura 116 e 117) chegou a percorrer a cidade em convulsão, no carro de um dos diretores, Euclides Moreira Neto, e fez alguns takes do filme enquanto este dirigia. Mazé integrou o grupo de superoitista autodenominado Virilha Filmes, reforçando o viés político do grupo que, a partir de 1979, delineia uma linha de trabalho que implica exhibições em bairros da cidade, distinguindo-se politicamente dos demais realizadores participantes do Cineclube Universitário Uirá.

A negociação das lideranças estudantis com o governo Castelo se deu em uma reunião com o governador João Castelo no Palácio dos Leões, sede do governo. O agendamento dessa reunião aconteceu no Palácio Episcopal, com a presença de um secretário de governo, sob a mediação de padres e o arcebispo de São Luís engajados na questão do exercício dos direitos dos estudantes pela meia passagem.

Figura 116 - Fotogramas do Filme *Ilha Rebelde ou A Greve da Meia Passagem*, de Euclides Moreira, Luís Carlos Cintra e Raimundo Medeiros



Fonte: Museu da Memória Audiovisual Maranhense – MAVAM.

Diosponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GONMfwGXHVE>.

Legenda: Setembro de 1979 - Representante do governador no Palácio Episcopal, Arquidiocese de São Luís, discutindo com as lideranças estudantis o encontro com o governador.

Com base nas cenas filmadas, no calor da luta de uma semana em que ocorreram várias depredações na cidade como reação a forte repressão sofrida pelos estudantes, na noite de 17 de setembro, e muitas agressões da polícia contra os estudantes e populares, pelas ruas de São Luís, tais como ataques com bombas de efeito moral, espancamento com cacetetes e até tiros com balas convencionais. A produção de cinema Super - 8 aconteceu por diversas vezes movida pela necessidade que tinha seus realizadores de registrar, de documentar.

Sendo assim, nem sempre o material se transformou em um filme completo e acabado. A postura de alguns cineastas superoitistas era de registrar em película Super-8 eventos que pudesse expressar denúncia e que, futuramente, se constituísse em memória sobre situações de desigualdades sociais no Maranhão, questões políticas de meio ambiente, cultura popular dentre outras.

O propósito desse ato de documentar era entendido, também, como uma alternativa à TV local que não exibia questões sociais, compreendidas pelos superoitistas como questões políticas. Diferente da imprensa escrita, as imagens que as emissoras de TV passaram a exibir, referente à greve, são cenas filmadas por estudantes superoitistas na época.

O registro, em Super-8, da Greve da Meia-Passagem foi movido pela explosão dos acontecimentos na noite de 17 de setembro de 1979 quando no dia seguinte, dia 18, os cineastas superoitistas Euclides Moreira Neto, Luiz Carlos Cintra e Raimundo Nonato Medeiros saíram pela cidade documentando os embates de rua entre estudantes, populares e a polícia. O filme não foi planejado. Os acontecimentos é que motivaram os documentaristas a fazerem o registro naquele momento, seguindo os eventos que aconteciam a cada momento.

Figura 117 - Fotogramas do Filme Ilha Rebelde ou A Greve da Meia-Passagem (1979)



Fonte: Museu da Memória Audiovisual Maranhense – MAVAM.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GONMfwGXHVE>.

O filme em questão não foi produzido a partir de uma relação direta com a Igreja Católica Progressista. No entanto, as lideranças do movimento grevista eram jovens universitários oriundos de movimentos de igreja. O movimento teve significativo apoio do

pároco da Igreja de São João Batista⁴⁸, o italiano Padre Marco Passarini e do padre Regean Pacini que disponibilizava aos estudantes “espaço físico para realizações de reuniões (Igreja de São João), assinaturas de jornais e revistas de circulação nacional, mimeógrafo e outros”. (Borges, 2008, p. 54).

A primeira versão do filme, mais resumida, foi exibida no mês seguinte, após a greve, em outubro, no Salão Paroquial da Igreja de São João Batista, durante a avaliação da greve, merecendo muitos aplausos dos estudantes presentes. Os realizadores do filme mantinham estreita relação com o sacerdote e as lideranças do movimento grevista, inclusive dois deles, Luís Carlos Cintra e Euclides Moreira Neto, já haviam realizado um curta Super-8 em parceria com Passerini, chamado “Feições”.

A greve deflagrada em setembro de 1979 teve como preâmbulo a reorganização do movimento estudantil universitário em 1977 e em 1978, com o inédito recolhimento de 35 mil assinaturas de estudantes universitários e secundaristas, termo usado na época. Ainda em 27 de agosto de 1978, aconteceu A Caminhada pela Paz, uma importante passeata que se configura como o primeiro enfrentamento dos estudantes com a repressão. Segundo Arleth Santos Borges:

É um episódio bem representativo da disposição dos Estudantes de não limitarem sua ação ao espaço Universitário das articulações entre a fé católica e a atividade política no âmbito do ME. É reveladora também do grande potencial de arbítrio, e mesmo de violência, que os órgãos de segurança pública reservavam aos chamados “provocadores”; foi um eloquente aviso do que viria no ano seguinte durante a greve pela meia-passagem (Borges, 2008, p. 52).

A Caminhada pela Paz tinha como objetivo homenagear o Papa Paulo VI, “Peregrino da Paz” que havia morrido pouco antes, em 06 de agosto. Um grupo de cerca de 70 estudantes partiu do Campus Universitário em direção à Igreja da Sé, no centro de São Luís, há 3,8 Km, atravessando a Avenida dos Portugueses, por sobre a Barragem do Bacanga que separa o Campus Universitário, hoje Cidade Universitária Dom Delgado, do centro de São Luís.

Na Igreja da Sé, Catedral Metropolitana de Nossa Senhora da Vitória, seria proferida uma palestra aos estudantes sobre a vida do papa. Porém, na Barragem do Bacanga, o grupo dos estudantes foi dispersado por policiais fortemente armados. Foram detidos quatro religiosos “que distribuíam panfleto intitulado “Como encontrar a justiça e a paz”: Marcos Passerini, Regean Pacini, Fernando Lavecque e o seminarista Luís Alberto (Borges, 2008, p. 53). Como descreve Arleth Santos Borges:

⁴⁸ Igreja situada no centro da cidade de São Luís.

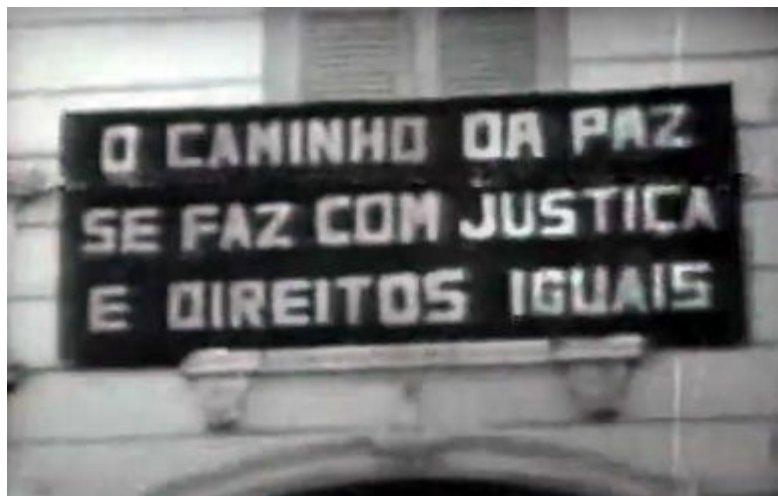
O movimento pela meia passagem não nasceu na greve de 1979. Na verdade, essa reivindicação já estava em Pauta desde 1977, quando a reconstituição dos movimentos e entidades estudantis foi colocada na ordem do dia. Em 12 de setembro de 1978, o DCE da UFMA e DAS da UEMA Fizeram o lançamento oficial da campanha pela meia passagem para os estudantes nos Transportes Coletivos Urbanos de São Luís. Desde então, iniciou-se o processo de mobilização começando com abaixo-assinado que reuniu mais de 34 mil assinaturas solicitando ao prefeito a implantação da medida. Em 09/11/1978, um Ato Público na Praça Deodoro, com cerca de 500 pessoas, celebrava a entrega deste documento à prefeitura da cidade (Borges, 2008, p. 57).

Aos 28'20" do filme *A Ilha Rebelde ou A Greve da Meia Passagem*, aparece uma cena em que um projetor numa sala escura projeta imagens e som das comemorações da vitória dos estudantes. O texto narrado em voz *OFF*, sobre essas imagens fala da perseguição aos estudantes, a pessoas da comunidade a aos padres:

Antes de objetivamente se concedida a meia passagem vários estudantes estavam sendo chamados a depor na Polícia Federal. Além dos estudantes, várias pessoas da comunidade, inclusive alguns padres. A gente percebe que esses depoimentos a serem prestados na Polícia Federal, tinham o objetivo de intimidar e além do mais, de tentar criar um processo de enquadramento em Lei de Segurança, que nunca teve o sentido de haver visto que não eram os estudantes os responsáveis pela série dos acontecimentos desagradáveis, como depredações que aconteceram na cidade (Memória do Audiovisual Maranhense, 2018).

Um pouco mais adiante, no mesmo filme, aos 29'35", enquanto aparecem várias fotografias da greve retorna a voz *OFF*; porém, não mais do locutor, mas do ator que interpreta o inquiridor na simulação do interrogatório, cena do início do filme: "Quem são os líderes? Onde vocês se reuniam? Quais os padres envolvidos nessa greve? Quem pichou a cidade?" (Memória do Audiovisual Maranhense, 2018). A cena seguinte, encerrando o filme, é a imagem de uma placa existente na época na fachada do arcebispado, local onde se deram as negociações entre estudantes e representantes do governo, que diz: "O CAMINHO DA PAZ SE FAZ COM JUSTIÇA E DIREITOS HUMANOS" (Figura 118).

Figura 118 - Cena final do filme *Ilha Rebelde ou A Greve da Meia Passagem* (1979)



Fonte: Instituto Guarnicê.

O filme *Ilha Rebelde ou A Greve da Meia Passagem* não chegou a ser inscrito em nenhuma das edições da Jornada Maranhense de Super - 8. Os autores decidiram por fazer “exibições políticas”, como me declarou Luís Carlos Cintra. A respeito das distinções entre superoitistas “politizados” e “não politizados”, segundo Graça de Fátima Pires de Carvalho, com o surgimento do Cineclube Universitário Uirá, na esfera da na esfera da produção em Super-8, os integrantes se organizam em grupos onde surgiram duas correntes, a primeira, voltada para as propostas da UFMA (na época da censura), com temas leves que não suscitavam questionamentos. Essa corrente era representada pelo Cineclube Universitário.

Sobre o surgimento do grupo Virilha Filmes, Euclides Moreira relata:

Um fato merece ser lembrado nessa retrospectiva. A partir de 1977, um grupo de jovens mais identificados em trabalhar temática voltada para o social, resolve criar informalmente um grupo chamado “Virilha Filmes” (nada de conotação sexual), pois as produções locais eram muito feitas nas “coxas”, isto é, na base do improvisado – Por isso o nome “Virilha Filmes” (Moreira Neto, 2017, p. 68).

Note-se que Moreira Neto fala do surgimento do grupo “Virilha Filmes” em 1977, esse nome só aparece nos créditos dos filmes em 1978, quando o grupo em plena produção politizada, é acrescido da artista visual ligada ao movimento estudantil Mazé Leite, realizando produções cada vez mais politizadas, digamos assim, como em 1979 quando o grupo realiza *Ilha Rebelde ou A Greve da Meia Passagem*, momento em que houve uma maior luta política envolvendo jovens estudantes.

Além disso, em 1977 ocorreu a 1ª Jornada Maranhense de Super - 8 na qual os filmes concorrentes de Euclides Moreira Neto, Luís Carlos Cintra e Raimundo Medeiros, embora já

tivessem posturas políticas, ainda não eram contundentes, como passa a ocorrer no ano seguinte, 1978, com o filme *Sá Viana*, de Luís Carlos Cintra, documentário que aborda a luta dos moradores desse bairro ao lado da UFMA, Campus do Bacanga, em processo de despejo promovido pela universidade, conflito em que estudantes aderiram à luta das famílias.

Com temática análoga a essa, nesse mesmo ano Moreira Neto filma *Colonos Clandestinos*, denunciando o despejo ocorrido no Coroadinho, bairro surgido em decorrência do processo de expansão urbana do governo Sarney, por assoreamento resultado da construção da Barragem do Bacanga. O terceiro superoitista componente do Virilha Filme, o acadêmico de engenharia Raimundo Medeiros, faz seu primeiro filme engajado chamado *Concretagem Manual*. Como estudante de engenharia, realizou esse filme sobre uma técnica da construção civil. O título remete a um filme didático e de fato o processo é mostrado, mas só até certo ponto do filme. A partir desse ponto o filme emerge na questão das condições de trabalho dos operários.

Antes de falarmos da outra proposta, cabe reparos na afirmação de Carvalho. O cineclube era da UFMA, porém voltado à comunidade, sendo formado por universitários, não universitários e por dois superoitistas funcionários da instituição. Além desses dois da instituição havia Mário Cella que era o diretor do DAC e Sabina Dias Carneiro que cuidava da logística do cineclube e do festival, tendo participado na equipe técnica de filmes do José pereira Silva. Há que se excluir o processo de construção do argumento do primeiro filme do cineclube, *Os Pregoeiros de São Luís*, discutido conjuntamente por mim, Mário Cella e José Pereira Filho, autor do argumento. Este filme foi pensado para tentar ser premiado no festival como uma estratégia para fazer crescer o interesse de jovens pelo cineclube e pela realização em Super - 8. O tema foi assumidamente um aspecto da cultura maranhense, apostando na plasticidade visual, sonoridade dos pregões, som de tambor de crioula e música original do cantor e compositor maranhense Josias Sobrinho. A aposta deu certo.

Os custos dos filmes, a revelação, bem como a viagem para o festival de Aracaju, FENACA, foram bancados pela UFMA. Além desse filme, podemos citar o filme sobre a Mãe de Santo Maria Piauí, de José Pereira Silva, funcionário de programação visual do DAC e Gonçalves Dias, do qual fui o diretor, também patrocinados pela UFMA. Os demais filmes foram produzidos de forma autônoma, embora inscritos nos jornadas e sempre foram submetidos a censura. Não me lembro de ter havido imposições da instituição UFMA sobre as temáticas dos filmes, mas se houve “propostas da UFMA” Mário Cella seria o porta-voz dessas propostas. Essa interpretação necessita ser repensada analisando um trecho de Cella em seu depoimento no livro *Guarnecendo Memórias*, 2017, de Euclides Moreira Neto:

Chegando à Polícia, no ano de 1978, para retirar os filmes, e indagando, se estava tudo bem, fui informado que o filme “Aleluia” do jornalista e cineasta Ivan Sarney não tinha sido liberado. Estava proibido para ser exibido em público. Gelei. Naquele ano a exibição era no auditório central da UFMA, bastante frequentado pelos estudantes. Pensei logo no apresentador lendo a programação do dia, já impressa e a reação da plateia ao anunciar que o filme “Aleluia” tinha sido censurado (Cella *apud* Moreira Neto, 2017, p. 262).

Tendo em vista a situação, Cella solicitou uma reunião com os três responsáveis pelo setor de censura e convenceu os censores a liberarem o filme. Sobre esse assunto, em entrevista com Mário Cella para esta tese, o assunto da censura é abordado, momento em que Cella enfatiza que nem ele e nem a Sabina Dias Carneiro censuraram qualquer filme. Por outro lado, vigorando a censura, por certos alguns realizadores se intimidaram e assumiram autocensura, produzindo filmes “com temas leves que não suscitavam questionamentos”, segundo a autora.

A minha leitura é que nem todos os superoitistas tinham a mesma ideologia, como se dizia na época ou a mesma leitura da realidade. Em relação à implantação da ditadura, por exemplo, alguns chamavam de golpe e outros de revolução. Embora tenham surgido as duas correntes da qual a autora fala surgiram filmes que do meu ponto de vista são engajados, de autores que não fizeram parte desses grupos. É o caso de Chico Poeta e João Mendes Sampaio, no filme *Coco Amargo*, José da Conceição com ZBM S/A, filme que inscrito na Jornada de Super - 8 esteve sob forte iminência de ser censurado pela ASI da UFMA e os filmes de Nerine Lobão. Tendo em vista filmes ameaçados de serem censurados na Jornada Maranhense de Super - 8 pela Assessoria de Segurança e Informações (ASI), instalada na UFMA, alguns filmes de Ivan Sarney se inserem, porém não exatamente nos critérios adotados nesta tese para identificar o que classifico como engajado.

O filme *Nada Mais Disse Nem Lhe Foi Perguntado* aborda a tortura, porém não se colocando diretamente como um filme de protesto contra a ditadura brasileira. Segundo o diretor, o diálogo entre o torturador e o torturado no interrogatório que se encerra com a morte deste, ponto central do filme, “reflete o conflito entre o Estado e o Cidadão. Porque eu uso imagens de pintores e artistas Renascentistas. O quadro *Fisionomia de Três de Maio* de Goya, *Guernica* de Picasso” o cineasta utiliza essas telas sob para mostrar “o horror da guerra, o horror do Estado opressor, o horror do oprimido e não boto nenhuma palavra, nem nada que diga que é o Brasil e que nós estamos falando de ditadura” (Sarney *apud* Matos, Camargo, 2007, p. 51).

O filme em si, ante ao estado de exceção no Brasil, representou uma oportuna peça de denúncia, pelas leituras que a obra explicita, independentemente de se tratar de um

superoitista irmão do então senador José Sarney. Entretanto, quando digo que o filme não se encaixa exatamente nos critérios aqui adotados que o classificaria como engajado, tem a ver com a militância de seus autores, alguns mais outros menos engajados em processos de lutas populares, quase sempre de esquerda. Tenho a consciência de que esta tese não deu conta de todas as nuances da arte comprometida com as lutas democráticas.

Dando continuidade à afirmativa de Carvalho sobre as duas correntes que se formaram no cineclube (Figura 119) que, apesar da fase anterior do LABORARTE, a autora se refere como “o início da cinematografia maranhense” que entendo ser a filmografia que inicia como cineclube, “a outra (corrente), ao contrário preocupou-se com a temática social, política, econômica e cultural. Desta corrente, tem-se em registro dois grupos: o Virilha Filmes e o Urubu Filmes”.

Figura 119 - Letreiros do Super - 8 *Poluição ou Vida?* 1976, de Euclides Moreira Neto, realizado pelo então Cineclube Universitário



Fonte: Instituto Guarnicê.

Cabe aqui considerações sobre a *Urubu Filmes*. Na verdade, não se trata de um grupo, mas do único superoitista negro que tenho registro na história da filmografia maranhense nessa bitola. Claudio Farias participou de filmes idealizados pelo Padre Marcos Passerini. Filho de um pedreiro, graduou-se em jornalismo pelo curso de Comunicação Social / UFMA. É um dos poucos superoitistas que seguiram a carreira no audiovisual. Em 2003, teve roteiro premiado no Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, o DOCTV, em 2003, realizando o média-metragem *Quilombos Maranhenses*. Considero Cláudio Farias o precursor do cinema negro no Maranhão (Figura 120).

Figura 120 - Jornalista e cineasta Claudio Farias em Alcântara orienta o cameraman ao dirigir um documentário sobre a Festa do Divino Espírito Santo (2011)



Foto: Acervo do autor.

Quanto às temáticas do grupo Virilha filmes, opto por fazer uma leitura por outro viés. Tendo em vista que o Euclides Moreira Neto realiza o seu primeiro filme, inclusive antes do curso de Fernando Duarte, chamado *Poluição ou Vida?* sobre a poluição na Lagoa da Jansen e na Barragem do Bacanga com a marca do “Cineclube Universitário” (O nome Uirá foi sugerido logo depois por Fernando Duarte) e seu filme *Mutação*, premiado na Primeira Jornada Maranhense de Super - 8, também com um tema digamos que menos sujeito a censura, se compararmos aos outros que faria em seguida, interpreto como tendo havido um processo de politização marcadamente a partir de 1977 e nos três anos seguintes intensificado com o contato com padre Marcos Passini e um dos emblemas disto é quando Passerini apresenta a ele e ao temas como *Feições*, o disco “Fragmentos da Poesia Latino-Americana de Protesto, usado também em *Fala Brasil*.

Inclui-se aí a experiência do texto de *Fala Brasil* escrito pela Maristela de Paula Andrade. Em 1977, Moreira Neto realiza *Colonos Clandestinos*, sobre ocupação e despejo no Bairro do Coroadinho, segundo ele, seus primos que moravam próximo à área de conflito o avisaram do acontecimento e assim Moreira Neto resolve fazer um documentário que, segundo ele, a importância em fazer o filme se colocava em proximidade às preocupações que tínhamos, eu e a Maristela, com conflitos agrários envolvendo camponeses no interior do estado.

Um ano depois, já trabalhando na CPT, em 1979, levamos esse filme para um encontro de trabalhadores rurais na sede da paróquia de Bom Jardim e lá exibimos numa noite. O filme tem o depoimento de um trabalhador que é compelido a sair de seu lugar de origem buscando escapar da grilagem e vai para São Luís. Para a nossa surpresa, os

trabalhadores no encontro identificaram o personagem. Tratava-se de um companheiro deles. Nesse momento, as ideias de educação popular segundo os métodos audiovisuais que usávamos chegaram a uma das culminâncias.

Tive participação em algumas produções do grupo *Virilha Filmes*, incluindo os filmes *Fala Brasil*, *Periquito Sujo* ou mesmo o *Ilha Rebelde* ou *A Greve da Meia Passagem*, mas nunca fui muito simpático a esse nome. Primeiro por achar que depreciava o cinema que fazíamos e que inclusive vinha sendo premiado na jornada local ou em festivais em outras regiões pelo país. Também porque dominávamos suficientemente as técnicas do sistema Super - 8, inclusive tendo cursos importantes como o que ocorreu em 1980, exclusivamente voltado para Super - 8 que fomentou a produção de filmes Super - 8 premiados nas edições da Jornada Maranhense de Super - 8 da UFMA.

Tendo em vista que os três únicos filmes Super - 8, segundo a tabela de Moreira Neto, finalizados no final de 1975 ou começo de 1976, foram iniciados antes do curso de Fernando Duarte que ocorreu entre maio e junho desse ano, pode-se dizer que o curso de Super de 1980, ministrado pelo cineasta paulista Renato Bulcão, do ponto de vista da produção rendeu mais resultados imediatos, pois a partir dele foram realizados filmes em Super - 8 premiados na II Jornada Maranhense de Super - 8, em 1980. O curso teria sido dado antes da jornada e teve a adesão de alunos e alunas do curso de Comunicação Social da UFMA, dentre as quais figuram pela primeira vez mulheres na direção e em outras funções de destaque na equipe.

Outro questionamento ao termo “Virilha” é que eu via o nosso cinema como instrumento de arte a favor do povo, como chamávamos e em eventuais exhibições para trabalhadores e trabalhadoras da cidade ou camponeses, eu não imaginaria qual a interpretação que eles teriam no momento de exibição do letreiro. Entretanto, o grupo *Virilha Filmes* fez por um período algo inédito que foi promover exhibições de seus filmes em bairros da cidade desafiando inclusive a censura. Em 1975, um grupo de técnicos do Centro Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal para a Formação Profissional – CENAFOR, de São Paulo, dentre os quais um técnico de som de cinema chamado Gilberto, um diretor de fotografia, José Gama, o fotógrafo e artista gráfico Edgar Rocha e uma pedagoga ligada a tecnologias educacionais, veio a São Luís ministrar cursos e capacitação na TV-E.

Devido ao imprevisto que o grupo tinha que lançar mão, devido a certas deficiências de recursos técnicos, o Gama passou a chamar os criativos imprevistos de “virilha filmes”, em tom de brincadeira. Na minha lembrança essa foi a origem do termo usado por Luís Carlos Cintra, estagiário da TV-E no tempo dos técnicos paulistas e Euclides Moreira Neto, que também conheceu o grupo e a TVE. Eu, Moreira Neto e o Cintra utilizamos os recursos e

pessoal da TV-E em nossos filmes. Os desenhistas do setor chamado Visual elaboraram cartelas de letreiros para alguns filmes. A voz do locutor da TV-E Edmilson Filho está na narração de vários de nossos filmes. Usamos discos do acervo sonoro da TV, até mesmo o estúdio foi usado por Moreira Neto nas cenas ficcionais de *Pesadelo*.

Reconheço que o meu questionamento em relação ao nome do grupo, herdado da sátira do diretor de fotografia paulista, do ponto de vista do cinema Super - 8 como expressão da contracultura ou, no caso, da irreverência na proposta do rótulo Virilha Filmes, embora o conteúdo seja altamente sério, me enquadrava numa posição moralista. Ainda assim, em 1981, propus ao Euclides Neto a mudança do nome para Centro Maranhense de Documentação, pensando na possibilidade futura de buscarmos apoio de entidades de igreja, uma vez que os filmes que fazíamos, eu, a essa altura já trabalhando unicamente no sistema profissional 16mm, eram pertinentes aos trabalhos que a igreja do Cristianismo da Libertação fazia. Tal sugestão me veio depois que conheci em São Paulo o Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI) (hoje Instituto Socioambiental - ISA), por intermédio da Maristela de Paula Andrade que mantinha estreita relação com os dirigentes dessa entidade. Em 1980, a Maristela de Paula Andrade agendou um encontro no CEDI – SP, para trocarmos experiências com o grupo que trabalhava com os operários do ABC, liderado pelo economista Aloísio Mercadante e a nossa experiência em educação popular sindical por meio de *audiovisuais*. Portanto, nesse encontro tivemos a oportunidade de exibir os *audiovisuais*, fruto de pesquisas e roteiro da antropóloga.

5.6 O Cristianismo da Libertação como elemento propiciatório do cinema documental maranhense sobre lutas camponesas

5.6.1 Peleja do Povo contra o Homem que Quer Cercar o Mundo – (Murilo Santos, 16mm, 1978)

O filme aborda o assassinato do camponês Firmino Guerreiro ocorrido em 1979, na cidade de Bom Jardim, região da chamada Pré-Amazônia Maranhense (Figura 121). O crime foi cometido por um grileiro da região, ao tentar assassinar o presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Bom Jardim que escapou, mas foi baleado. Trata-se de um documentário, porém, inspirado nos *audiovisuais* pedagógicos que fazíamos, a história da grilagem do fazendeiro até o assassinato é contada por meio animação com desenhos de Joaquim Santos, o mesmo artista que fez grande parte dos desenhos dos *audiovisuais*

produzidos pela CPT, Cáritas e Sociedade Maranhense de Direitos Humanos, entre 1978 e 1982. A parte final do filme é o ato público de repúdio ocorrido dias depois do assassinato, em frente à sede do STR de Bom Jardim.

Figura 121 - Cena do Filme *Peleja do Povo Contra o Homem que Quer Cercar o Mundo* (1979)



Fonte: Acervo do autor.

Por falta de recursos, pois a produção em formato profissional 16mm é bem cara que o amador Super - 8, os negativos foram revelados em laboratório de cinema no Rio de Janeiro, enviados via correios, lá foi realizado o chamado copião, positivo de todo o material filmado, documental e animação. A montagem foi feita em São Luís, por meio de um projetor 16mm adaptado para este fim e a trilha sonora foi mixada em fita cassete. Desta forma, a projeção acontecia em projetor da bitola, acionando-se o gravador cassete num momento exato da projeção para que a trilha seguisse mais ou menos sincronizada com as imagens. Este era o procedimento padrão no caso de Filmes cuja película não possuía pista magnética para som. O filme foi exibido em São Luís em encontros de trabalhadores rurais (Figura 122).

Figura 122 - Cordel do filme *Peleja do Povo Contra o Homem Que Quer Cercar o Mundo* – Sabiá da Mata



Fonte: Acervo do autor.

Neste filme experimentamos uma forma incomum no cinema maranhense que foi construir o texto da narração em conjunto com um cordelista, a partir do roteiro de edição. Este conceito rendeu após a conclusão do filme, um cordel que se inseriu nos materiais pedagógicos nos trabalhos de formação sindical da CPT. Este processo foi facilmente executado, pois o autor dos versos, Raimundo Nonato Pudim (Sabiá da Mata) conhecia a história, acompanhando-me como assistente de filmagem em diversas viagens para as matas de Bom Jardim, onde realizei o média-metragem *Bandeiras Verdes*, bem como a Santa Luzia quando em 1982 iniciei as filmagens do curta *Quem Matou Elias Zi?*, do qual falarei a seguir.

5.6.2 *Quem Matou Elias Zi?* (Murilo Santos. 16mm - 1986)

Numa manhã de domingo, 21 de novembro de 1982, o presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Santa Luzia Elias Zi Costa Lima (Zizi) foi assassinado por pistoleiros em plena feira da cidade quando fazia compras. O sindicato de Santa Luzia se inseria nas ações da equipe de pesquisa e educação popular sindical da CPD, da qual eu fiz parte.

O trabalho da equipe foi concluído em 1981, porém, eu continuei a visitar a região de Santa Luzia e Bom Jardim, municípios relativamente próximos um do outro, área que eu cobria na pesquisa, pois decidi dar continuidade ao documentário *Bandeiras Verdes*, iniciado em Bom Jardim a partir das minhas idas para o trabalho da CPT, desde 1978 e concluído em 1987. O assassinato de Zizi ocorreu no dia em que eu me preparava para uma das viagens para Bom Jardim (Figura 123).

Figura 123 - Cena do filme *Quem Matou Elias Zi?* filmado em 16mm - 1986



Fonte: Acervo do autor.

Este filme foi realizado entre 1982 e 1986, tratando-se de um documentário de 15 minutos, filmado em 16mm. Como recurso narrativo, assim como se deu no filme *Peleja do*

Povo contra o Homem que Quer Cercar o Mundo, a primeira metade do documentário também inclui uma animação em desenhos de Joaquim Santos (Figura 124), mostrando a violência praticada pelos grileiros contra os camponeses. A alternativa de mostrar a parte de animação em desenhos é uma consequência das experiências feitas em audiovisuais usados em educação popular sindical, tendo como narração os versos do cordelista de Sabiá da Mata (Nonato Pudim).

O filme foi bastante premiado em festivais, sendo que o primeiro foi o Festival de Cinema de Brasília, em 1986 que teve o cineasta de País de São Saruê Wladimir Carvalho no júri oficial (Figura 125). Da mesma forma que o filme anterior, o cordel foi composto por Nonato Pudim, em discussões na elaboração do roteiro.

Figura 124 - Desenho de Joaquim Santos



Fonte: Acervo do autor.

Figura 125 - Artigo de Wladimir Carvalho sobre cinema e conflitos agrários na Revista Humanidades – UNB



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: Artigo em que cita o filme *Quem Matou Elias Zi?*, A fotografia é de Margarida Maria Alves, assassinada em 12 de agosto de 1983, na Paraíba

O Cartaz de *Quem Matou Elias Zi?* consta no livro “Sem Terra em Cartaz”, lançado pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST, em 2022, como se vê na foto abaixo (Figura 126).

Figura 126 - O autor na sala de exposições do Solar Maria Firmina (MST), em São Luís, mostrando páginas do livro “Sem Terra em Cartaz”



Fonte: Acervo do autor.

Coincidentemente no livro o cartaz de *Quem Matou Elias Zi?* se encontra na página ao lado do cartaz de *Terra Para Rose*, da cineasta carioca Tetê Moraes. Apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, a cineasta é filha de um maranhense e prima do escritor Jomar Moraes, irmão de Joila Moraes, citada nesta tese, ex-integrante do Grupo Punga da UFMA, criado nos anos 1970 por Mário Cella. Formada em Direito em 1966, foi presa pela ditadura militar e exilou-se no Chile Com a anistia, em 1979, Tetê Moraes retorna ao Brasil. Estreou no cinema com o curta *Quando a Rua Vira Casa*, de 1981.

O filme *Quem Matou Elias Zi* foi selecionado em 1987 pelo extinto CONCINE, para veiculação em salas comerciais de cinema, a partir da chamada Lei do Curta, dispositivo que obrigava a projeção de curtas brasileiros antes da exibição de filmes estrangeiros. Por ter sido filmado em 16mm, bitola que permite a ampliação para 35mm com boa qualidade, a partir do original foram reproduzidas cinco cópias adequadas a exibição nos cinemas. Infelizmente nem todos os exibidores respeitavam a lei. Ainda no final dos anos 1980, quando eu estava no Rio de Janeiro fazendo a finalização do filme *Bandeiras Verdes*, soube que o *Quem Matou Elias Zi?* Estava passando num cinema do Largo do Machado e fui lá ver. Chegando no cinema vi que o longa estrangeiro era *Splash - Uma Sereia em Minha Vida*. Entrei no cinema um pouco apreensivo, pois não imaginava como a plateia iria se comportar tendo saído de casa para ver uma comédia romântica. Para a minha satisfação, o meu curta passou sob um silêncio total do público.

5.6.3 Bandeiras Verdes, 16mm, 30 minutos (1978-1987)

O título *Bandeiras Verdes* se refere às narrativas camponesas quando explicam de maneira mítica a saída das regiões de latifúndio em que são oprimidos pelas más condições de vida e trabalho e buscam as regiões de terras livres, de abundância de água, sempre na direção do oeste. Os camponeses sobre os quais o documentário aborda fazem parte de uma segunda geração de nordestinos e, segundo eles, o Padre Cícero teria dito para seguirem na direção do oeste em busca das terras férteis, as Bandeiras Verdes.

Este filme inicia quando passei a integrar a equipe de pesquisa e educação popular sindical da CPT. A minha função seria produzir fotografias e os *audiovisuais*. Entretanto, logo nas primeiras reuniões da equipe, quando foram mapeadas as regiões a serem alcançadas, eu me coloquei disposto a assumir a região do vale do Caru, no município de Bom Jardim, especificamente para o então povoado São João do Caru e de lá me concentrando no Centro do Bala (Figura 127), adentrando na mata. A tarefa era basicamente promover reuniões e recolher informações sobre os problemas de terra enfrentados pelas famílias camponesas.

O contato na região era a Paróquia de Bom Jardim, onde encontrei padres e freiras praticantes do Cristianismo da Libertação e a mediação da pesquisa com a comunidade do Centro do Bala se deu inicialmente por intermédio do “catequista”, integrante do grupo que conduz as leituras bíblicas, sendo um representante do vigário da paróquia, atuando nos preparativos para os sacramentos nas desobrigas. Essa função ficava a cargo do Sr. Simão.

Figura 127 - Primeiros moradores do Centro do Bala



Foto: Acervo do autor.

Legenda: À esquerda está a família do catequista Simão. Em seguida está Rosa Bala, Domingos Bala e seus filhos.

A partir daí, dependendo do caso, a CPT poderia encaminhar um advogado do seu setor jurídico para uma intervenção mais efetiva. Os dados coletados, inclusive registrados em gravações no sistema cassete, eram incorporados ao material das pesquisas da equipe, sendo

que em certos casos se transformavam em produções de *audiovisuais*. Ocorre que em algumas das primeiras viagens eu levava uma câmera não sonora, movida à corda e um ou dois rolinhos de filme negativo, com duração de um minuto e meio cada.

A partir dessas breves filmagens, logo pensei em fazer um documentário valendo-me da circunstância que o trabalho da CPT me proporcionava dos constantes retornos à região. Ao mesmo tempo, vi a oportunidade de realizar um filme etnográfico de uma forma mais imersiva, acompanhando o desenvolvimento de um “centro”, local de moradia e trabalho no interior da mata. O filme tem como ponto central a família dos Bala e a história de seu deslocamento de uma área chamada de latifúndio tradicional para uma área de expansão da fronteira agrícola.

6 MULHERES NO CINEMA MARANHENSE: dos anos 1970 a 1985

Observando-se a tabela de filmes maranhenses realizados entre 1973 e 1981, produzida por Euclides Moreira Neto e publicada em seu livro “Cinema dos anos 70 no Maranhão”, editado em 1991. Nessa tabela, em que o autor registra 98 filmes, percebe-se que apenas duas mulheres estão presentes como diretoras, produzindo um total de apenas 5 filmes, como se pode observar na versão simplificada da filmografia registrada por Moreira Neto, formulada na quadro abaixo (Quadro 9).

Quadro 9 - Relação de filmes entre 1973 e 1981 segundo a tabela elaborada por Euclides Moreira Neto em “Cinema dos anos 70 no Maranhão”

	DIRETOR - HOMENS	QUANTIDADE
01	Murilo Santos	14
02	José Filho	4
03	Euclides Moreira	20
04	Samuel Castro	2
05	Carlos Cintra	5
06	Raimundo Medeiros	9
07	Ivan Sarney Costa	7
08	João Mendes	5
09	Djalma Brito	4
10	Carlito Silva	5
11	Coelho Neto	1
12	Raimundo Filho	1
13	José da Conceição Martins	1
14	Murilo Sarney	1
15	Carlito Silva	3
16	João Ubaldo de Moraes	2
17	Jorge Martins Rodrigues	1
18	RM & JS & VV	1
19	Mizael do Carmo	1
20	Raimundo Garrido	1
21	Cláudio Farias	2
22	Bitinho	1
23	Nonato	1
24	Newton Lílio	1
	DIRETORAS - MULHERES	QUANTIDADE
01	Amélia Carvalho	1
02	Nerine Lobão	4
	DIRETOR - HOMENS	QUANTIDADE
01	Murilo Santos	14
02	José Filho	4
03	Euclides Moreira	20
04	Samuel Castro	2
05	Carlos Cintra	5
06	Raimundo Medeiros	9
07	Ivan Sarney Costa	7
08	João Mendes	5
09	Djalma Brito	4
10	Carlito Silva	5
11	Coelho Neto	1
12	Raimundo Filho	1

13	José da Conceição Martins	1
14	Murilo Sarney	1
15	Carlito Silva	3
16	João Ubaldo de Moraes	2
17	Jorge Martins Rodrigues	1
18	RM & JS & VV	1
19	Mizael do Carmo	1
20	Raimundo Garrido	1
21	Cláudio Farias	2
22	Bitinho	1
23	Nonato	1
24	Newton Lílio	1
	DIRETORAS - MULHERES	QUANTIDADE
01	Amélia Carvalho	1
02	Nerine Lobão	4

Fonte: Moreira Neto (1990).

Note-se que outro dado é que os *audiovisuais* que foram produzidos nesse período não estão incluídos, pois estes não se colocavam na categoria cinema, exclusão que propomos reverter neste trabalho, pois como dito antes, pelas características de projeção de imagens ainda que fixas, sonorizadas, elaboradas a partir de um roteiro cinematográfico decupado em diferentes planos e ângulos de câmera, afirmamos que esses *audiovisuais* (substantivo) fazem parte da produção audiovisual (termo genérico que designa qualquer produto de comunicação que sincronize áudio e vídeo) maranhense.

As informações contidas aqui sobre mulheres no cinema maranhense do período são naturalmente incompletas, pois não é o foco desta tese. Entretanto, espera-se que os conteúdos aqui apresentados apontem para eventuais caminhos a serem seguidos por pesquisadoras e pesquisadores, uma vez que nesta questão assim como em outras ao longo da pesquisa me situou muitas vezes como uma testemunha desse tempo.

Para discorrer sobre o assunto de forma mais abrangente é necessário considerarmos filmes que não se colocam necessariamente em instâncias de engajamento social e político, tal qual o modelo que adotamos nesta tese. Entretanto, cabe considerar que o número reduzido de mulheres na atividade cinema, independentemente de ser ou não engajado, segundo a abordagem em curso nesta tese, faz com que entendamos que a participação é, por si só, uma outra forma de engajamento artístico e político, na medida em que se configura uma ocupação de espaço historicamente do domínio masculino. Optamos por investigar essa participação não somente na posição de diretoras, mas como qualquer outra função na equipe técnica que não seja como atrizes em filmes de ficção ou narradoras.

No elenco dos filmes se inclui duas produções de longa-metragem não maranhense, feitas para as salas de cinema comercial. Digo isto para diferenciar do filme Super-8 e 16mm,

curta-metragem, que por suas características e conceito de difusão não passavam em salas comerciais. O primeiro filme é *A Faca e o Rio*⁴⁹ (“João em het Mes”) [João e a Faca], do diretor holandês George Sluizer, baseado na novela homônima do escritor maranhense Odylo Costa Filho que também é o roteirista e o segundo é *Uirá, Um Índio em Busca de Deus*⁵⁰, de Gustavo Dahl, filmado no Maranhão em 1972, porém lançado nacionalmente em 1974. Por sugestão do diretor de fotografia Fernando Duarte, o Cineclube Universitário que foi criado em 1975, em 1976 ganhou o nome de Cineclube Uirá, uma homenagem ao filme de Gustavo Dahl e aos indígenas do Maranhão.

A referência a esses dois filmes reside no fato de que nos dois participa a folclorista e escritora Zelinda Lima que podemos considerar a pioneira mulher maranhense a integrar uma equipe técnica de cinema no Maranhão, ainda que não se trate de um filme maranhense, trata-se de uma coprodução Brasil-Holanda, rodado no Maranhão, Piauí, Pará e Amazonas. O contato de George Sluizer e sua equipe com Zelinda Lima teria se dado por intermédio do autor da obra original e do roteiro, Odylo Costa Filho, amigo pessoal da pesquisadora e escritora. Registro da participação de Zelinda no filme não consta em seus créditos iniciais. O filme se encontra postado no Youtube, porém sem os créditos finais. George Sluizer compôs o elenco de seu filme apenas com brasileiros e apenas o ator alagoano Jofre Soares (1918 - 1996) e a atriz Ana Maria Miranda⁵¹ eram profissionais.

Aqui abro um espaço para citar a participação de Áurea Souza Campos, mulher negra que interpreta Dona Ana no filme, papel de destaque, contracenado com o casal protagonista. Dona Áurea, como era conhecida, dirigia um grupo de tambor de crioula “Os Crioulos do Alto da Vitória”, no bairro do João Paulo, São Luís, entre as décadas de 1970 e 1980, quando

⁴⁹ O filme conta a história de João, um vaqueiro humilde, sério e trabalhador. Viúvo, ele se encanta por uma jovem de 19 anos. Casados, ele sofre por não poder satisfazê-la sexualmente e então decide “fazer fortuna” na Amazônia para, pelo menos, dar à mulher uma vida de menina rica. Mas os ciúmes alimentam sua alma.

Fonte: Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/cultura/20180518-cultura>.

⁵⁰ Sinopse: “Interior do Maranhão, 1939. Após a morte de seu filho mais velho, vítima de uma doença trazida pelos brancos, o índio Uirá fica deprimido e resolve sair com sua mulher, e os outros filhos numa peregrinação em busca do deus Maíra, no reino dos mortos. Porém, o que ele encontra é algo muito mais assustador: a civilização do Brasil do Estado Novo.” (Extraído de MB/DCB-LM/2013) Fonte: Cinemateca Brasileira: Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=009880&format=detailed.pft>.

⁵¹ Ana Maria Nóbrega Miranda é uma romancista e atriz brasileira. Nasceu em Fortaleza, Ceará e cresceu no Rio de Janeiro. A partir de 1969 radicou-se no Rio de Janeiro e em 2001 mudou-se para São Paulo. Trabalhou em filmes do cinema novo brasileiro entre 1971 e 1979. Dirigiu o Instituto de Artes da Funarte e foi editora chefe dessa instituição, entre 1977 e 1983. Recebeu formação na área de artes plásticas, cursando o Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília. E era desenhista, ilustrando as capas de seus livros. Teve formação literária com o escritor Rubem Fonseca, entre 1979 e 1989. Em 2006 voltou a morar no Ceará. Fonte: Disponível em: <https://www.record.com.br/autores/ana-miranda/>.

veio a falecer. Com esse filme, Áurea Souza Campos passa a ser a primeira mulher negra maranhense a participar como atriz em um filme (Figura 128).

Figura 128 - Áurea Souza Campos contracenando com o ator Jofre Soares



Fonte: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H1H_EdpwyUU.

Certamente a indicação de Áurea Campos para atuar no filme partiu da folclorista Zelinda Lima. Dona Áurea também aparece no filme documentário *Tambor de Crioula* (1979 – Murilo Santos) (Figura 129), comandando o seu grupo de tambor de crioula, mulheres chamadas de coreiras e tocadores, também chamados de coreiros, em um rito de devoção a São Benedito, na sua casa que também era a sede do grupo.

Figura 129 - Dona Áurea cantando toada de sua autoria durante um toque de Tambor de Crioula



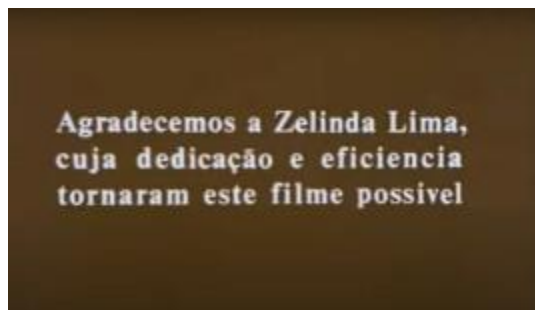
Fonte: Acervo do autor. Documentário *Tambor de Crioula* - 1979

Dona Áurea se distingue como coreira por exercer o comando do grupo exercendo um papel geralmente assumido por homens que é o de tirar toadas e comandar musicalmente os tocadores e a dança, para dar início e para finalizar uma “marcha de tambor”, por meio de um apito.

No filme *Uirá, Um Índio em Busca de Deus*, Zelinda Lima (Figura 130) participou no sentido de viabilizar diversos aspectos das filmagens no Maranhão, tais como locações, indicação de elenco secundário, colaborando com a cenografia e figurino. A sua participação

foi tão determinante que mereceu um crédito de agradecimento nos letreiros finais com destaque a seu nome em separado⁵².

Figura 130 - Fotograma do filme Uirá, um Índio em Busca de Deus (Gustavo Dahl 1974)



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9eO2VuWr-GA>.

O personagem Uirá é interpretado pelo ator carioca Érico Vidal. A esposa de Uirá, Katai, é interpretada por Ana Maria Magalhães, atriz no filme A Idade da Terra (1980), de Glauber Rocha (Figura 131). Deste filme participam atores maranhenses, porém, de teatro. Na época, eram incipientes as produções cinematográficas locais, em ficção, que propiciasse a formação de atores de cinema. Esses dois filmes, portanto, foram, por assim dizer, as primeiras oportunidades para atores de teatro local experimentarem atuar para câmera. Note-se, no entanto, que na década anterior, de 1960, o único canal de TV existente exibia teleteatro ao vivo, encenados no estúdio da TV, com a participação de muitos desses atores.

Figura 131 - Os atores maranhenses Carlos de Lima e Ivan Carvalho contracenam com Ana Maria Magalhães



Fonte: Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0185737/fullcredits?ref_=tt_cl_sm.

Diferentemente do que ocorre atualmente em créditos de cinema, onde há um detalhamento preciso das funções técnicas, em geral nos filmes maranhenses dos anos 1970 e

⁵² Os dois filmes citados encontram-se na internet, porém sem os créditos finais completos. Sendo assim, não nos foi possível precisar quais as funções técnicas exercidas por Zelinda Lima nessas produções.

1980, 16mm ou Super - 8, verifica-se uma redução na discriminação das funções técnicas de pessoas que integraram as equipes desses filmes em todas as etapas de execução ou mesmo em uma delas.

O quadro a seguir (Quadro 10) tenta reconstruir a participação de mulheres na produção de filmes maranhenses nas bitolas Super-8 e 16mm, nos anos 1970 e 1980. Ressalta-se que essa produção foi toda ela em curta-metragem e realizadas sem o propósito de serem exibidas em salas de cinema comercial, a exceção dos filmes “Na Terra de Caboré (1984 - Murilo Santos) e Quem Matou Elias Zi (1976 – Murilo Santos) que foram premiados pela Lei do Curta no concurso do extinto CONCINE, sendo exibidos em salas comerciais do Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte e Porto Alegre, antes de filmes estrangeiros.

Quadro 10⁵³ - Relação de filmes maranhenses entre 1976 e 1989, Super 8 e 16mm, com participação de mulheres na direção, outras funções técnicas e narração (atrizes não inclusas)

Filme	Diretora / Diretor	Participação De Mulher Na Equipe Técnica	Função Técnica	Ano
Retalhos de Sertão	José Pereira Silva	Sabina Dias Carneiro	Produção	1976
Zangaria	Murilo Santos	Maristela Andrade	Colaboração	1976
A Festa de Santa Tereza	Murilo Santos	Maristela Andrade	Roteiro e texto	1976
A Dança do Lelê (16mm)	Murilo Santos	Maristela Andrade	Assistente de direção	1977
A Dança do Lelê (16mm)	Murilo Santos	Joila Moraes	Pesquisa	1977
Gonçalves Dias	Murilo Santos	Lúcia Nascimento	Assistente	1977
Tambor de Crioula (16mm)	Murilo Santos	Joila Moraes	Pesquisa	1979
Um Santo de Fé	João Ubaldo de Moraes	Carolina Moreira	Som direto	1979
A Festa do Preto Velho	Euclides Moreira Neto	Joila Moraes	Texto	1980
Fala Brasil!	Euclides Moreira Neto	Maristela Andrade	Texto e colaboração no argumento	1979
Fala Brasil!	Euclides Moreira Neto	Jô Santos	Som ambiente	1979
Periquito Sujo	Euclides e Cintra	Isa Albuquerque (Narração)		
Ilha Rebelde ou A Luta Pela Meia Passagem	Euclides Moreira Neto	Mazé	Letreiros e câmera	1979
A Festa do Preto Velho	Euclides Moreira Neto	Mazé	letreros	1980
Eleizando	Euclides Moreira Neto	Iris Sponholz Orquidea Santos	Pesquisa e texto	1980
Palácios & Palafitas	Ribamar Mendes	Hilda Chagas	Assistente de direção	1980
Palácios & Palafitas	Ribamar Mendes	Gedecy Fontes	Equipe do curso	1980

⁵³ Os nomes que constam no quadro 10 estão tal qual nos letreiros dos filmes.

		Hilda Chagas Luiza Azevedo Virginia Maura		
Jingle	Amélia Carvalho	Amélia Carvalho	Fotografia e Edição	1980
Beira Rio		Nair P. Pires	Letreiro	1980
Olha o Jornal	Nerine Lobão	Nerine Lobão	Roteiro	1980
Aves de Aribação	Nerine Lobão	Nerine Lobão	Roteiro	1981
Uma Ração de Vida	Nerine Lobão	Nerine Lobão	Roteiro	1981
Lá Se Vem o Trem	Nerine Lobão	Nerine Lobão	Roteiro	1983
Baixo Meretrício	Euclides Moreira Neto	Ana Tereza “Estrelinha”	Pesquisa e assistente prod.	
Projeto ECC-MA Turma do Quinto	Euclides Moreira Neto	Mércia Maria Antunes	Letreiro	1983
Alcoa em Tennessee (EUA) Vídeo	Murilo Santos e Bárbara English	Barbara English	Narração	1985
Na Terra de Caboré (Guajajara)	Murilo Santos	Maristela Andrade	Pesquisa e Roteiro	1985
Na Terra de Caboré (Guajajara)	Murilo Santos	Regina Martins Faria	Assistente	1985
Na Terra de Caboré (Guajajara)	Murilo Santos	Lúcia Nascimento	Narração	1985
Bandeiras Verdes (16mm)	Murilo Santos	Maristela Andrade	Roteiro	1987
Bndeiras Verdes (16mm)	Murilo Santos	Solange Bayma	Assistente	1987
Bandeiras Verdes (16mm)	Murilo Santos	Virgínia Valadão	Assistente	1987
Os Devotos do Tambor	Isa Albuquerque			1987
Meninos e Meninas	Isa Albuquerque			1987
ZBM	Júlia Emília		Pesquisa	1988
Três Vezes Violência	Murilo Santos	Vera Sales	Argumento e Produção	1988

Fonte: O autor.

Destaco nessa tabela mulheres que se tornaram professoras da UFMA: Maristela Andrade (DESOC/CCH); Regina Martine Faria (DEHIS/CCH); Nerine Lobão (DEART); Ana Tereza “Estrelinha” (DEARTC/CCH).

Ressalte-se que o termo “som ambiente” assinalado na função de Jô Santos no filme *Fala Brasil* significa em cinema som diretamente captado durante as cenas, porém não sincronizado, uma vez que havendo câmeras e películas sonoras e não sonora, neste último caso o som era captado por um gravador cassete portátil. O termo “Fotografia” é usado para designar a direção de fotografia, que, no caso, Amélia Carvalho foi também a operadora de câmera. Nestes dois casos mulheres assumem papéis principais na equipe técnica que lidam com a tecnologia, captação de som e de imagem.

Pesquisa, roteiro, produção e texto são atividades mais frequentes quando se tem a participação de mulheres na equipe. O termo “colaboração”, caracterizando a função da antropóloga Maristela Andrade (Maristela de Paula Andrade) refere-se a discussões feitas

entre a antropóloga e o diretor, a respeito da abordagem antropológica e política do tema, em *Fala Brasil!*

O filme trata das ocupações em bairros de São Luís e ameaças de despejos, inclusive registrando a presença de Padre Marcos Passerini e o arcebispo de São Luís Dom Motta. A opção de Euclides Moreira Neto em inserir Maristela de Paula Andrade em alguns de seus filmes decorre da aproximação que ele e Luís Carlos Cintra passaram a ter com a antropóloga, a partir de meados da década de 1970 quando iniciavam as suas trajetórias no cinema (Figura 132).

Figura 132 - Letreiros do documentário Super - 8 Fala Brasil de Euclides Moreira Neto



Fonte: Instituto Guarnicê.

Para situar o caráter daquilo que Maristela de Paula Andrade trouxe de sua experiência e formação política engajada e que contribuiu para o cinema de Cintra e de Moreira Neto, em forma de reflexões e eventuais produções de texto, transcrevo trechos de um depoimento escrito por ela em 2019, sobre a militância política de sua mãe, Dirce Cristino Andrade, em São Paulo.

O depoimento me foi dado em resposta a um pedido que fiz para homenagear nas minhas redes sociais Dona Dirce, como era conhecida, uma mulher simples que tinha sido catadora de café na região de Ribeirão Preto e, depois, operária têxtil na capital e que aderiu à luta dos estudantes. A homenagem foi feita naquele ano de 2019, no dia 31 de março, emblemático dia em que no ano de 1964 se deu o golpe civil-militar:

Eu fazia História, na USP, e mamãe passou a acompanhar os acontecimentos políticos envolvendo os estudantes quando estávamos ainda na Igreja Metodista. Naquele tempo, idos de 1968, 1969, vários membros jovens dessa Igreja estavam lutando contra a ditadura e estavam sendo presos, perseguidos. Dois deles tinham ido panfletar contra a ditadura, na rua, atividade então altamente perigosa. Deixaram uma mochila cheia de panfletos na casa de um tio. Esse parente abriu-a e chamou a polícia, denunciando os próprios sobrinhos. Foram presos em flagrante. O mais velho, Celso, apanhou muito e desenvolveu um câncer de estômago (ou teria sido intestino?) vindo a falecer, em 1969, assim que saiu da prisão, onde ele e o irmão ficaram por 9 meses (Andrade, 2019).

No depoimento Maristela Andrade cita “uma ex-professora minha da chamada escola dominical, de nome Heleny Guariba (Figura 133), desapareceu. Seu corpo nunca foi encontrado”.

Figura 133 - Filósofa e teatróloga Heleny Telles Ferreira Guariba, desaparecida política desde 1971



Fonte: Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/cultura/heleny-telles-ferreira-guariba/>.

Heleny Telles Ferreira Guariba cursou Filosofia na USP, foi professora universitária e teatróloga, tendo estudado teatro na França e Alemanha, entre 1965 e 1967. Deu aulas de dramaturgia no Teatro de Arena e passou a militar na Vanguarda Popular Revolucionária - VPR. Foi presa pela Operação Bandeirantes, depois de solta, ao se preparar para deixar o país:

foi presa no Rio de Janeiro junto com Paulo de Tarso Celestino e desapareceu. A ex-guerrilheira e presa política Inês Etienne Romeu, em depoimento dado ao Ministério da Justiça anos depois, afirmou que Heleny Guariba esteve presa em Petrópolis, na chamada Casa da Morte, onde foi torturada e executada. Seu corpo nunca foi encontrado e Heleny é dada como desaparecida política (Mémorias da Ditadura, s.d)⁵⁴.

Em seu depoimento, Maristela Andrade relata que quando estava no primeiro ano de faculdade, em 1968, Dona Dirce decidiu acompanhá-la nas passeatas com intuito de protegê-la:

Lembro-me de uma a uma enorme, já não me recordo se foi aquela após o assassinato de Edson Luís, estudante secundarista no Rio de Janeiro ou a do estudante assassinado nos confrontos entre a Faculdade de Filosofia da Rua Maria Antonia e do Mackenzie. A concentração foi lá perto do Edifício Martinelli, entre a São Bento e a Av. São João. Nós gritávamos: "mataram um estudante, podia ser seu filho!". Mamãe se emocionava e chorava muito. De repente, veio a repressão. Eu

⁵⁴ Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/heleny-telles-ferreira-guariba/>.

ainda não era muito experiente e não sabia que quando comessem a soltar foguetes era pra correr. Demorei um pouco pra perceber, mas vi quando Zé Dirceu pulou de cima de um ônibus, onde estava discursando. Aí começamos a correr, eu e mamãe, ela já era gordinha, coitada. Corremos nem sei pra onde, ali pelas ruas do centro de São Paulo, por dentro de umas galerias (Andrade, 2019).

Dona Dirce cedeu a casa em que morava com as quatro filhas para reuniões clandestinas e escondeu vários estudantes, ajudando-os a fugirem do país pela rodoviária. Transitando pela cidade levando os estudantes em seu fusca, ajudou na fuga de Catarina Meloni, “que estava com prisão preventiva e era presidente da União Estadual dos Estudantes. Ela levou também um casal da Igreja Metodista, Domingos e sua companheira, de cujo nome não recordo, que fugiram para o Chile.” Em 2009, Catarina Meloni (Figura 134) escreveu o livro “1968: o tempo das escolhas.”

Figura 134 - Catarina Meloni em passeata



Fonte: Disponível em: <https://www.mulheressocialistas.org.br/os-testemunhos-das-mulheres-que-ousaram-combater-a-ditadura-militar/>
Foto: Jesus Carlos (Imagem Global).

O relato desses fatos objetiva ressaltar minimamente o perfil de uma mulher que contribuiu com o processo de formação dos realizadores de cinema Moreira Neto e do Cintra, no que diz respeito a um olhar crítico sobre a realidade que se desenvolvia rapidamente, a partir de 1975, culminando na fase 1978 a 1981, período em que suas temáticas foram mais políticas. Outro dado que podemos interpretar nessa relação são as múltiplas interferências que constroem o olhar crítico que o cinema maranhense dos anos 1970 experimenta e que não necessariamente encontra a sua origem nos grandes modelos estéticos da história do cinema.

Em 1975 eu havia deixado o LABORARTE, onde residia com o grupo de coordenadores dos departamentos e passei a morar com a Maristela Andrade, na “casa do Monte Castelo”. A partir daí, Luís Carlos Cintra e Moreira Neto passaram a frequentar a nossa casa, momento em que montei o filme *Poluição ou Vida* de Moreira Neto, no início de

1976 e logo a seguir Luís Carlos Cintra, quando da montagem do seu primeiro filme *Velhas Fábricas*, em 1977. O convívio com Cintra iniciou em 1975, na TV-E, quando lhe convidei, juntamente com João Mendes Sampaio para participar do Cineclube Universitário Uirá.

Em 1979, quando passamos a morar na Rua de Santiago nº 44, era um período de efervescência política, de grande atividade no movimento estudantil, e também de muita repressão. Luís Carlos Cintra morava em uma das casas de estudantes da UFMA. Envolvido com movimento estudantil e grupos de estudos clandestinos corria risco morando na casa dos estudantes.

O Euclides Moreira Neto guardava na casa de sua família livros do Cintra que poderiam denunciá-lo. Então, o Cintra foi morar na nossa casa. Ressalte-se que a antropóloga Maristela de Paula Andrade influenciou a mim e os dois superoitistas mais próximos, Luís Carlos Cintra e Euclides Moreira Neto, no sentido de compreender de maneira antropológica as situações de relação da luta pela terra no campo e as ocupações nos bairros da cidade de São Luís. Naquele momento, os superoitistas que tiveram relação mais próxima com a antropóloga a partir de sua chegada a São Luís em 1975, Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra iniciaram a sua vida de universitários em 1977, enquanto a antropóloga, graduada em História pela USP, passava a desenvolver numa comunidade de pescadores em São José de Ribamar a sua pesquisa de mestrado em antropologia. As suas primeiras participações em filmes se deram em *A Festa de Santa Tereza* e em *Zangaria* (Figura 135), ambos de 1976.

Figura 135 - Fotograma do letreiro do filme *Super 8 Zangaria*. Direção: Murilo Santos (1976)



Fonte: Acervo do autor.

Quando ainda em São Paulo, no início dos anos 1970, Maristela se inseriu em ações de alfabetização promovida por um grupo de uma igreja católica, quando teve contato com o método de Paulo Freire:

Era na militância contra a ditadura, naquele contexto de tentar fazer alguma coisa pelas pessoas. No caso do método do Paulo Freire, a gente estudava os livrinhos, produzia aqueles cartazes, palavra geradora, tudo dentro de uma garagem, escondida, de noite. Um grupinho pequeno⁵⁵ (Andrade, 2017).

O filme *Zangaria, Super - 8* entre 1975 e 1976, por mim dirigido, aborda a pesca predatória e proibida feita com extensas redes de malha fina que captura peixes grandes e também filhotes. O filme faz uma crítica a esse tipo de pesca, mas é ambientado no universo físico e cultural dos pescadores, paisagens, trilha sonora com toques de tambor e doutrinas de Mina, como forma de expor o contexto vivido pelos pescadores que compõem o grupo que operam esse tipo de pesca em que a rede pertence a um dono que convida pescadores de seu grupo social.

A colaboração da Maristela Andrade foi principalmente propiciar a gravação das doutrinas de Mina no terreiro de Pai Alberto, em seu terreiro na cidade de São José de Ribamar, onde ela desenvolvia pesquisa antropológica. Portanto, no cinema, este é um trabalho de produção.

Durante a realização do filme 16mm *A Dança do Lelê*, uma produção vinculada a uma pesquisa desenvolvida em 1977 pela então Fundação Cultural do Maranhão, porém realizado por mim com recursos próprios, bancando parte dos custos de produção, Maristela de Paula Andrade participa como assistente e captação de som ambiente (Figura 136).

Figura 136 - Maristela de Paula Andrade (à esquerda) gravando os músicos da Dança do Lelê – 1977



Fonte: Acervo do autor.

O Coletivo Virilha Filmes era integrado por Euclides Moreira Neto, Luís Carlos Cintra, Raimundo Nonato Medeiros e Mazé Leite que na parte técnica produzia os letreiros

⁵⁵ Fala da entrevista concedida ao autor por Maristela de Paula Andrade em 2017.

dos filmes Super-8. Mazé Leite participava do movimento estudantil, integrando o grupo que liderou a greve da meia passagem em 1979 e mantinha relações com o Padre Marcos Passerini. Ela não chegou a dirigir filmes, mas participava das exibições promovidas pelo grupo, em bairros da cidade, seguidas de discussões. Logo no início dos anos 1980, Mazé se ligou ao PC do B⁵⁶.

Mazé é artista visual, hoje residente em São Paulo e seus letreiros em cinema Super-8 não serem apenas caracteres, mas sim um espaço de arte no início e final dos filmes. A chegada da Mazé Leite ao grupo Virilha Filmes consolidou a distinção da qual fala Euclides Moreira, entre a produção deste grupo e a do Cineclube Uirá. Note-se que tanto o Euclides Moreira Neto, Carlos Cintra e Raimundo Medeiros produziam seus filmes muitas vezes creditando o Cineclube Uirá nos letreiros. Um exemplo disto é o filme *Poluição ou Vida de Euclides Moreira Neto* de 1976.

Na produção de audiovisuais é relativamente maior a participação de mulheres, como se pode observar na tabela abaixo. Para destacar a presença de mulheres na gravação de vozes para personagens, excluímos os atores masculinos (Quadro 11).

Quadro 11⁵⁷ - Demonstração da participação de mulheres nos audiovisuais

Título	Direção	Pesquisa / Roteiro / Texto	Vozes	Ano
Sindicato	Murilo Santos	Maristela Andrade	Estrelinha, Mundinha, Tânia	CPT – 1979
Funrural e o Sindicato	Murilo Santos	Maristela Andrade	Estrelinha, Mundinha, Tânia	CPT – 1979
Bela Vista	Murilo Santos	Maristela Andrade	Estrelinha, Mundinha, Tânia	CPT – 1979
Barro Branco	Murilo Santos	Maristela Andrade	Estrelinha, Mundinha, Tânia	CPT – 1979
Cajazeiras	Murilo Santos	Maristela Andrade	Estrelinha, Mundinha, Tânia	CPT – 1979
Gado na Roça	Murilo Santos	Marluze Pastor Santos	Estrelinha, Mundinha, Tânia	Cáritas - 1980
A Peleja do Povo Contra a Besta Fera	Murilo Santos	Barbara English	Estrelinha, Mundinha, Tânia	Cáritas Irmãs de Notre Dame – 1981
Tenetehara	Murilo Santos	Maristela Andrade	(documentário – vozes de personagens reais)	1980

⁵⁶ Mazé Leite, pintora e ilustradora, é bacharel em Letras pela USP. Está à frente do Ateliê Contraponto de Arte Figurativa.

⁵⁷ Os nomes que constam no quadro 11 estão tal qual nos letreiros dos audiovisuais.

Do Lado do Pôr do Sol (Migração camponesa para o Oeste)	Murilo Santos	Maristela Andrade	(documentário – vozes de personagens reais)	1982
Rosa Bala	Murilo Santos	Maristela Andrade	(documentário – vozes de personagens reais)	1982
Temos o nosso direito	Bárbara English	Bárbara English	(documentário – vozes de personagens reais)	1982

Fonte: O autor.

Aqui quero fazer um destaque para a atriz e arte/educadora Ana Tereza do Desterro Rabelo, cujo nome artístico é Estrelinha. Por volta de 1975, assim que entrou na UFMA para cursar graduação em Letras, encontrou na porta do prédio da reitoria chamado Castelhão, o professor de filosofia Mário Cella distribuindo uns santinhos de divulgação dos grupos de arte por ele criado. Decidiu entrar para o grupo de teatro Gangorra e para o Cineclube. Participou do curso de Fernando Duarte e de filmes Super - 8, integrando equipes de realização. Um deles é *Baixo Meretrício*, de 1983, dirigido por Euclides Moreira Neto.

Entretanto, destaco a participação da Estrelinha como atriz no filme político *O Testamento de Judas* e na gravação de vozes de personagens em desenhos dos audiovisuais produzidos pela CPT e Cáritas, entre 1979 e 1981. Desde os anos 1970, Estrelinha desenvolve um trabalho de discussão sobre a realidade da comunidade e de ações artísticas na Vila Conceição, Coroadinho, bairro de São Luís. No início dos anos 1980, ela programou exposições de alguns audiovisuais na comunidade e me convidou para apresentá-los, falar sobre suas as temáticas, seguindo-se de discussões por ela conduzidas.

O Testamento de Judas (Figuras 137 e 138) é baseado na tradicional malhação de judas, só que, neste caso, o judas é um agente da repressão infiltrado, uma alusão à realidade em que daquele momento. As personagens do velório são atrizes e atores do grupo de teatro Gangorra e as cenas que acontecem antes da malhação de Judas foram filmadas na sede do grupo, Solar Nazeu Quados, alugado pela UFMA, onde também funcionou o cineclube. O figurino foi cedido pelo LABORARTE, o mesmo da peça *Uma Incelência Por Nosso Senhor!* Mais uma vez temos o teatro em parceria como cinema e a maquiagem, de aparência expressionista, foi feita pelo integrante do LABORARTE Miguel Veiga que também é ator do filme, o mesmo maquiados do filme *Pesadelo* que mais uma vez trabalha os seus conceitos de maquiagem de teatro no cinema.

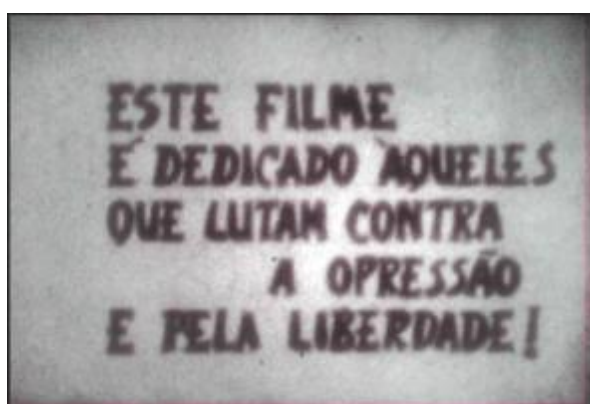
Figura 137 - Cenas do filme O Testamento de Judas – 1979



Fonte: Instituto Guarnicê.

Legenda: As atrizes Estrelinha na foto à esquerda, Rosa Almeida na foto do centro e o ator e maquiador Miguel Veiga lendo o testamento.

Figura 138 - Letreiro do Super - 8 O Testamento de Judas que aparece ao final



Fonte: Instituto Guarnicê.

Além de Estrelinha, destaco a atriz e coreógrafa Rosa Almeida Perlman, uma ex-integrante do LABORARTE. Em 1978 se filiou ao PC doB, ainda na clandestinidade e participou do movimento *Oposição pra Valer* como seu então companheiro o jornalista e político, também integrante do partido, o jornalista e político Luiz Pedro de Oliveira e Silva (1953 – 2021).

Atualmente Rosa Almeida reside na Suíça. Buscando dados para esta tese, entrei em contato via WhatsApp com ela. Na noite que estourou a Greve da Meia Passagem a repressão tinha o nome de Rosa Almeida como subversiva a ser presa, mas isso não aconteceu, pois confundiram uma moça parecida com ela e a prenderam, sendo liberada ao perceberem o engano. Rosa Almeida soube desse fato tempos depois porque os policiais chamavam a moça detida pelo nome Rosa Almeida (Figura 139).

Figura 139 - Rosa Almeida discursa em evento de trabalhadores Rurais em Santa Luzia, MA



Fonte: Acervo de Rosa Almeida Perlman.

Nos primeiros anos da década de 1980, Rosa Almeida Perlman se transfere para São Paulo onde dá continuidade à sua carreira de bailarina, atriz e coreógrafa, porém sempre mantendo sua postura de militante e marxista. Posteriormente se transfere para Genebra, Suíça. Em 2018, torna-se coordenadora da organização política Comitê Lula Livre em Genebra (Comité Lula Libre Genève) (Figura 140).

Figura 140 - Print do Facebook do Comitê Lula Livre Genebra – 2022



Fonte: Disponível em: https://www.facebook.com/lulalivre.genebra/videos/1829334510740624?locale=pt_BR.

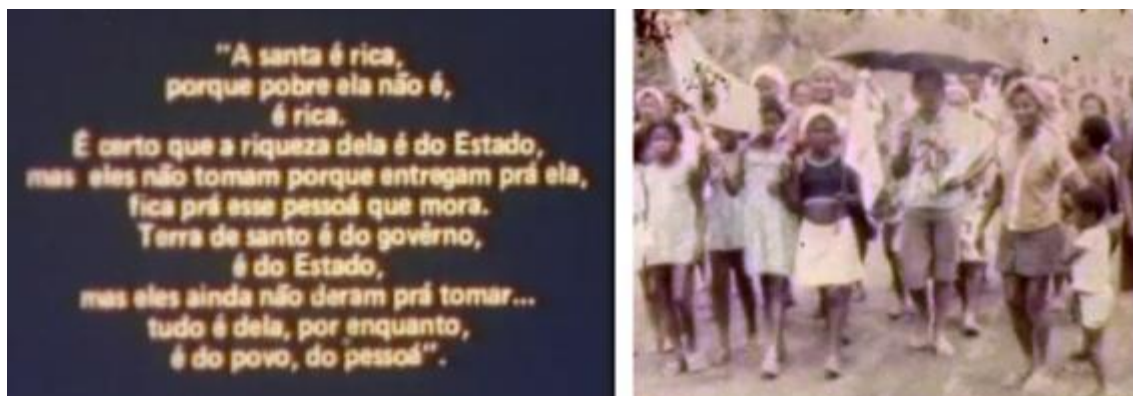
Em 1976, iniciei a realização do filme *Super - 8 A Festa de Santa Tereza* (Figura 141), sobre um dos maiores festejos do interior de Alcântara que acontece por vários dias do mês de outubro na comunidade quilombola Itamatatuiua. A santa que é considerada a dona das terras que se insere na categoria *terras de santo*. Este filme viria a ser o primeiro documentário maranhense a abordar comunidade quilombola.

Participou desse documentário a antropóloga paulista Maristela de Paula Andrade, recém-chegada ao Maranhão, realizando o roteiro e o texto do filme. Ela também

acompanhou as filmagens fazendo gravações em fita cassete de depoimentos dos moradores, ladainhas, cânticos e toques das mulheres caixeiras, para a trilha sonora do filme e por interesse antropológico, conhecendo assim o mundo camponês maranhense e, naquele momento, a questão das *terras de santo* frente a grilagens. Embora naquele momento o filme estivesse voltado para as diferentes etapas do ritual, inserimos no início do filme a transcrição de um trecho das gravações feitas por ela sobre o assunto e o texto da narração feito por ela, logo no início diz: “[...] Santa Tereza de Ávila, segundo eles, a dona das terras do povoado de Itamatatuiua. Terras devolutas, expostas já à sanha dos grileiros, como vem ocorrendo em todo estado do Maranhão” (Andrade, 1976)⁵⁸.

Em uma das viagens feitas à Itamatatuiua, o superoitista Luís Carlos Cintra também foi. Visto que eu filmava e ao mesmo tempo fotografava, Cintra se colocou como assistente.

Figura 141 - Cenas do documentário A Festa de Santa Tereza, iniciado em 1976



Fonte: Acervo do autor.

Outra forma de compreender a participação da mulher no cinema maranhense dos anos 1970 e 1980 é pela temática, embora sejam filmes realizados por homens. O primeiro deles é *Maria Piauí* (1977), José Pereira Silva, mãe de santo do município maranhense de Codó. A ideia de realização deste filme partiu de Mário Cella, porém seu nome não consta dos letreiros. Em cinema, Cella teria sido autor do argumento. O segundo é um documentário realizado em 1977 por João Mendes Sampaio chamado *Dia a Dia*, sobre uma lavadeira sua vizinha no bairro da Alemanha, em São Luís, que sobrevive recolhendo roupas sujas nas casas de famílias com mais posses que ela e depois as entrega lavadas e passadas.

Dois outros filmes que abordam mulheres são *ZBM S/A* (1979), de José da Conceição Martins e o outro é *Baixo Meretrício* (1983), de Euclides Moreira. Ambos tratam das condições de vida das mulheres submetidas à violência na prostituição no bairro do Desterro,

⁵⁸ Trecho da narração feita por Maristela de Paula Andrade referente ao filme *Super - 8 A Festa de Santa Tereza* (1976).

Centro Histórico de São Luís. Cada um dos realizadores, em tempos diferentes, foi motivado a fazer seus documentários pela ocorrência de assassinato de mulheres, tipificado como feminicídio em 9 de março de 2015, no artigo 121, VI, do Código Penal. Em 1979, Euclides Moreira Neto realiza o documentário Super-8 *A Festa do Preto Velho*, em 1979. Tal filme ocorre por sugestão de Joila Moraes, na época integrante do Grupo Punga, da UFMA e funcionária da então Fundação Cultural do Estado do Maranhão. Joila é autora da pesquisa e do texto do documentário. O destaque a esse filme nesta parte da seção decorre de sua abordagem, pois a Festa do Preto Velho, na tradicional Casa de Nagô, de culto afro maranhense, é um atendimento ao pedido da entidade que incorpora na integrante da casa Dona Neném. Ela, então, é fisicamente persona central no filme. Tempos depois após a realização desse documentário, ainda em 1979 Euclides dirige outro documentário na Casa de Nagô, *Tambor de Mina*. Neste, o superoitista inclui uma entrevista com a matriarca da casa na época, Mãe Dudu.

Um pouco fora do recorte temporal desta pesquisa, em 1989, Euclides Moreira realiza uma série de gravações em vídeo da militante comunista Maris Aragão. A ideia inicial era fazer um documentário, mas não lhe foi possível. O material, horas de gravações, teve seu áudio transcrito para texto em 1991 e em 2015 de transformou no livro *Maria Por Maria ou A Saga da Besta-Fera nos Porões dos Cárceres da Ditadura*.

Mais tarde, em 1998, a cineasta e arte-educadora Ione Coelho realiza *Tiruty*, o primeiro filme documentário a focar uma mulher indígena. Depois, em 2002, Ione Coelho realiza o documentário *Só Entre Nós*, abordando a vida artística da artista visual Marlene Barros, somente por meio de depoimento da artista, entremeado de imagens de suas obras e fotografias de infância.

Sobre a participação feminina no cinema maranhense, na condição de atriz, temos em 1974 nos dois filmes produzidos pelo LABORARTE, *Um Boêmio no Céu* e *Adão e Eva*, pioneiros filmes de ficção da filmografia maranhense e os primeiros com atrizes. Quatro anos mais tarde temos *O Testamento de Judas*, 1979, *Coco Amargo*, 1980. Os superoitistas também usavam cenas de ficção em seus documentários. Nesse formato, encontram-se os curtas *Periquito Sujo* e *Pesadelo*. Entretanto, quero aqui destacar a presença de mulheres pela quebra de tabu ao assumirem cenas de nudez, de fato uma ousadia no cinema maranhense daquele momento, uma vez que no teatro maranhense cenas de nudez não aconteciam.

Periquito Sujo é um documentário sobre o poeta maranhense Ferreira Gular, dirigido por Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra. O título resulta da inventividade dos dois

superoitistas ao juntarem o apelido de juventude do poeta Ferreira Gullar, “Periquito”, com parte do título da sua mais emblemática obra, *Poema Sujo*.

Nesse filme que é basicamente um documentário, os realizadores incluíram cenas de ficção, dentre as quais a de um casal de atores representando um ato sexual, neste sentido, também um pioneirismo. A atriz é Mundinha Freitas, mulher negra, ex-integrante do Grupo Gangorra, um dos grupos culturais da UFMA. A atriz também participou de *audiovisuais* produzido pela CPT e Cáritas, fazendo voz feminina de personagens representadas nos slides em desenho. Outra cena ousada na filmografia dos anos 1970 e início de 1980 é a da mulher aluminizada de *Pesadelo*, de Euclides Moreira Neto. A personagem é interpretada pela atriz do LABORARTE Dleijdane Costa, atriz protagonista de *Coco Amargo* (Figura 142).

Figura 142 - Netti Braga (1974), Mundinha Freitas (1979) e Dleijdane Costa (1981), em cenas de nudes em filmes Super-8



Fonte: Acervo do autor.

Um ano após a criação do Cineclube Universitário Uirá, em 1976 a UFMA promove por meio desse cineclube o Curso de Extensão Iniciação às Técnicas de Cinema (75h), ministrado pelo diretor de fotografia Fernando Duarte, do qual eu também participei. Deste curso participaram algumas mulheres. O transcurso de quase 50 anos me fez perder da memória o nome dessas mulheres, exceto da atriz do LABORARTE Ivanilde e a professora do Departamento/Laboratório de Artes Cênicas CCH/UFMA, Ana Teresa Desterro Rabelo.

Por intermédio desta professora e com auxílio de fotografias que fiz durante o curso e uma outra publicada em 1991 no livro *Cinema dos Anos 70 no Maranhão*, de Euclides Moreira Neto (1991), consegui entrar em contato com Maria da Glória e resgatar o nome das demais mulheres participantes do curso. A busca me rendeu fotografias do arquivo pessoal de Ana Tereza e de Maria da Glória, gentilmente cedidas para esta pesquisa (Figura 143).

Figura 143 - Fotografias do curso Iniciação Às técnicas de filmagem, Alcântara MA – maio/junho de 1976, registrando a maioria dos participantes



Fonte: Acervo de Ana Teresa “Estrelinha”.

Legenda: Na foto à esquerda: 1 - Maria de Fátima Souza Lima; 2 – Deusailsa Melo; 3 – Maria da Glória; 4 – Fernando Duarte. Na foto à direita: 1 – Maria da Glória; 2 – Maria de Fátima Souza Lima; 3 – Ivanilde Martins, atriz do LABORARTE.

A participação do grupo no curso denota a participação também no Cineclube Uirá. Alguns integrantes do curso não foram para Alcântara. Nessas fotos não estão presentes Estrelinha, a autora das fotos, bem como Sabina Dias Carneiro e Maria do Carmo, funcionárias do DAC/UFMA que participavam do cineclube e fizeram o curso.

Há que se destacar a participação da Sabina Carneiro em todo o processo de desenvolvimento do cinema na universidade, desde a produção de textos para catálogos, divulgação do cineclube na imprensa, uma mulher que representou um importante apoio ao Mário Cella, ao Cineclube Universitário Uirá e, a partir de 1975 à Jornada Maranhense de Super – 8. Outra funcionária do DAC, da equipe de Mário Cella desde o início foi Maria do Carmo que passou a se dedicar ao acervo audiovisual e a impressos. Da mesma forma foi a artista visual Marlene Barros, autora do cartaz da “I Jornada Maranhense de Super - 8” (Figura 144).

Figura 144 - Cartaz da I Jornada Maranhense de Super - 8, em 1977, de autoria de Marlene Barros



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: A imagem se baseou em uma fotografia do superoitista Murilo Santos filmando Os Pregoeiros de São Luís. A foto foi feita por José Pereira Silve “Zezinho”, autor do argumento do filme.

Uma observação que podemos fazer é que em geral as mulheres que se envolveram com o cinema, ainda que nem sempre como diretoras, tinham ou têm uma trajetória de vida inserida na questão da defesa dos direitos humanos e na cultura popular, vista também como um direito a ser preservado. Ana Teresa Estrelinha participou de *audiovisuais* da CPT e Cáritas, inseridos no trabalho político tratando de educação popular sindical. A partir dos anos 1970, passou a desenvolver um trabalho com a comunidade da Vila Conceição, no bairro do Coroadinho, surgido de uma ocupação, após as obras de aterro e remoção de famílias decorrente do processo de urbanização do governo Sarney.

Este trabalho com a comunidade desenvolvido por Ana Teresa se mantém até os dias atuais. No início dos anos 1980, fui convidado a exhibir um dos audiovisuais nessa comunidade, tendo a Estrelinha conduzido os debates. O tema era a questão agrária no campo, mas completamente pertinente ao público uma vez que este, em sua maioria, foi forçado a deixarem seus locais de origem e procurar local de moradia no entorno da cidade de São Luís.

Mundinha Freitas, a atriz de *Periquito Sujo* também participou de audiovisuais da CPT e Cáritas. Ivanilde, após a sua passagem pelo LABORARTE, em 1980, transfere-se para Salvador BA, onde passa a ser conhecida como Maria Maranhão, artista do bordado e da costura (Figuras 145 e 146).

Figura 145 - Ivonilde “Maria Maranhão” (ao centro) com atrizes do LABORARTE no curta “A Lenda do Rei Sebastião”, 1979, do cineasta carioca Roberto Machado - produção do Rio de Janeiro



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KI4QtGueIS8>.

Figura 146 - Maria Maranhão em Salvador, com o jornalista, ator e cantor maranhense Jorge Tadeu



Fonte: Disponível em: <https://www.diariodebordoslz.com.br/maria-maranhao-e-homenageada-no-bloco-de-hoje-a-oito-na-bahia/>.

No carnaval de 2024, Maria Maranhão foi homenageada pelo bloco “De Hoje a Oito”, de Santo Além do Carmo. “Ousada, à frente do seu tempo, logo se tornou a Musa de Amaralina. Trabalhou em algumas produções no teatro e cinema, mas ficou famosa pela habilidade de artesã e costureira” diz a matéria em Diário de Bordo – Cultura, Turismo e Cotidiano, em 7/02/2024.

Na segunda metade da década de 1970, a cineasta Isa Albuquerque participou dos trabalhos do padre Marcos Passerini com crianças e adolescentes em situação de rua, por meio da Escolinha de São João. Em 1979, colaborou com a montagem da expografia da terceira edição do salão independente Gororoba, bem como participou do movimento do Cineclub

Universitário Uirá, inclusive integrando a equipe técnica de um dos filmes Super - 8 realizados por volta de 1980.

Em 1987, realiza o seu segundo filme, em VHS, intitulado *Os Devotos do Tambor*. Trata-se de um documentário sobre o Festejo de São Benedito de Alcântara, porém insere ao final das cenas de ficção gravadas em um casarão colonial de São Luís, em que um homem negro, empregado da casa, às escondidas recolhe pães do patrão para dar aos pobres. Aqui, verifica-se uma referência ao catolicismo popular, porém sob a concepção de cinema decorrente de uma concepção de Cristianismo de Libertação. A cena não teria destaque na nossa abordagem do filme, não fosse pelo perfil do homem que se fez ator na interpretação do gesto característico de São Benedito.

Trata-se do Padre Bráulio Sousa Ayres, falecido em 18/05/2020, combativo nas causas da defesa de direitos e lutas pela moradia nos bairros de São Luís, dede seminarista. Em 1982, durante um despejo na área do Promorar, região do quilombo urbano da Liberdade, a polícia levou preso o padre Bráulio, juntamente com um padre francês.

Pe. Bráulio havia se ordenado há pouco tempo. Cineasta Isa Albuquerque e o seu ex-marido, inseridos nas questões sociais, com ligações com setores progressistas da igreja, mantinham relação de proximidade com o Padre Bráulio, desde que este era seminarista, sendo o sacerdote padrinho de um filho do casal. Padre Bráulio nasceu em uma comunidade quilombola do município de Penalva MA (Figura 147).

Figura 147 - Padre Bráulio, à frente, sendo conduzido pela polícia juntamente com o padre Antônio Barone – 1982



Fonte: Arquivo do autor.

As situações apresentadas demonstram a recorrência da influência do Cristianismo da Libertação na produção de cinema no Maranhão na primeira e segunda década de sua

trajetória. Também evidenciam a presença de mulheres nas produções de filmes em Super - 8 e 16mm. Sobre este último aspecto, ressalto que a pesquisa não esgotou o assunto, pois ainda há muito o que pesquisar. Entretanto, pretendi expor caminhos para tornar visível a participação feminina direcionando o olhar não apenas à função de diretora ou mesmo de roteirista, mas também para funções técnicas na equipe e na produção de textos para os filmes, comum na época, principalmente porque nem todas as câmeras do avançado sistema Super - 8 eram sonoras, assim como as de 16mm.

As câmeras 16mm ou mesmo 35mm não são sonoras, exceto aquelas produzidas a partir dos anos 1960 para a televisão. No caso dessa bitola, carecia de um gravador de som de qualidade para cinema, com possibilidade de sincronização com a câmera. Sendo assim, na realidade maranhense a ideia de cinema direto enfrentou dificuldades, o que potencializou a alternativa de filme com narração e nesse ponto entra a produção de textos para gravação na etapa de pós-produção. Esta função realizada algumas vezes pela Maristela Andrade, sempre se aliando às discussões políticas desses filmes.

Em relação ao cinema como instrumento de protesto, cabe apresentar o filme *Sem Sensura* de João Ubaldo de Moraes, realizado em 1984, portanto um dos filmes realizados após o período de maior produção de Super - 8 no Maranhão, 1977 a 1981. O filme surge a partir do registro em Super - 8 da preparação de uma passeata na UFMA, promovida pelos estudantes de Jornalismo do Curso de Comunicação Social em protesto contra a censura ao *Jornal Laboratório* do curso, imposta pelo chefe de departamento sob a alegação de que as matérias contidas no jornal faziam críticas à própria universidade e à imprensa local (Figura 148).

Figura 148 - Passeata de protesto contra censura



Fonte: Acervo do autor.

Na descrição do vídeo no canal do autor no Youtube consta um texto do qual recorto um trecho:

Na década de 80, o ambiente universitário era extremamente contaminado pelo patrulhamento ideológico e pela presença dos "dedos duros" nas salas de aula e nos mais diversos setores da universidade. A manifestação dos estudantes de jornalismo aconteceu em 1984, no penúltimo ano da Ditadura Militar instituída pela Revolução de 1964. No poder, o General João Batista de Figueiredo continuava a distensão política iniciada no Governo Geisel, promovendo a anistia geral aos militares acusados de tortura e aos perseguidos pela ditadura, além de ouvir os primeiros gritos pela eleição "Diretas Já" no Congresso Nacional, com a rejeição da emenda Dante de Oliveira.⁵⁹

⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-yIv-kVw-4s>.

7 CONSIDERAÇÕES SOBRE SUPOSTAS INFLUÊNCIAS DO CINEMA NOVO NA ORIGEM E DA FILMOGRAFIA ENGAJADA MARANHENSE NOS ANOS 70

O Cinema Novo foi um movimento cultural e estético cinematográfico que surgiu no Brasil nos anos 1960, considerado um dos mais revolucionários na história do cinema mundial. Tendo na figura de Glauber Rocha o seu mais emblemático representante, fizeram parte desse movimento Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto.

O filme *Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos, realizado em 1955 e *O Grande Momento*, de Roberto Santos, realizado em 1958, é considerado o precursor desse movimento. O Cinema Novo foi fortemente influenciado pelo Neorrealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa. Os jovens cineastas criaram o Cinema Novo inconformados com o industrialismo cultural no cinema brasileiro do final da década de 1950, um cinema tradicional feito por grandes estúdios, caracterizado pela alienação das populares chanchadas de grande sucesso de bilheteria.

Além de dito isso, o Cinema Novo surgiu como proposta de criar uma estética própria e romper com os padrões comerciais de Hollywood. O Cinema Novo se desenvolveu em três fases. A primeira fase, 1960 a 1964, os filmes expressam as motivações originais do movimento, enfocando problemas sociais das classes trabalhadoras como a fome e a exploração econômica, bem como a alienação religiosa. Dentre outras produções dessa fase, encontram-se: “*Os Fuzis*”, de Ruy Guerra (1963) e “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, de Glauber Rocha (1964)."

A segunda fase, 1964 a 1968, O Cinema Novo é impactado pelo golpe civil-militar, tornando as produções mais políticas. Nesta etapa, destaca-se dentre os filmes “*Terra em Transe*”, de Glauber Rocha (1967). No decorrer desta fase, a forte repressão e a censura culminando com o A-5, em 1968, investida contra as artes e à imprensa, empreendida pela ditadura civil-militar, faz restringir nos filmes o discurso engajado e a crítica social direta e ao fregime. Em 1965, Glauber Rocha lança o manifesto “*Uma Estética da Fome*”, uma nova proposta de fazer cinema em oposição ao modelo hegemônico hollywoodiano. A partir dessa fase, de um modo geral, os cineastas do Cinema Novo buscaram tornar o seu cinema mais lucrativo, alguns deles afastando-se da “*estética da fome*”.

No último período do Cinema Novo, 1978 a 1972, conhecida também como “*fase canibal-tropicalista*”, o número de filmes se reduz. Nesta fase, o cinema é influenciado pelo movimento musical tropicalista, assume-se como negação da cultura estrangeira e se coloca

como agente de concretização da identidade brasileira. Nesta fase se destaca Macunaíma, adaptação da obra de Mário de Andrade, de Joaquim Pedro de Andrade, realizado em 1969 e Como Era Gostoso o Meu Francês de Nelson Pereira dos Santos em 1971.

O meu esforço em nuançar as relações entre o processo de constituição da arte engajada com o Cristianismo da Libertação, no período estudado, implica também investigar os propósitos locais que levaram a concretização dessa produção. Tem sido corrente no imaginário daqueles que se interessam em estudar o assunto atribuir aos seus protagonistas nos anos, de forma hegemônica, inspirado no Cinema Novo, embora geralmente não sejam especificados, por exemplo, os documentários do período do Cinema Novo como suposta origem de tal influência.

Esta concepção acontece pela primeira vez em 2007, no Livro-Reportagem *Para não dizer que não falamos de cinema*, peça prática de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Luana Camargo e Matos. Referindo-se ao cinema maranhense dos anos 1970, as autoras afirmam que no Cinema Novo “o lema era “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, e que “essa primeira fase (do Cinema Novo) influenciou diretamente os cineastas maranhenses, no sentido de registrar a verdadeira cara do Brasil, mesmo com filmes de baixo orçamento” (Matos; Camargo, 2008, p. 70).

Após essa publicação de 2007, concepções que interpretam a gênese do cinema maranhense (Super - 8 e 16mm) só passaram a acontecer a partir de 2016, quando se intensificam os trabalhos acadêmicos abordando o cinema maranhense nos primeiros dez anos de sua trajetória, a partir de interpretação dos filmes, não a partir do que dizem os próprios autores.

A primeira publicação sobre a referida fase do cinema maranhense, Cinema dos Anos 70 no Maranhão, do ex-superoitista Euclides Moreira Neto, da qual esta tese utiliza a tabela com os 98 filmes e seus autores, dentre os quais os filmes do próprio Moreira Neto, tem como base pesquisa concluída em 1981. Embora a edição do livro tenha se dado dez anos depois, em 1991, trata-se, portanto, de uma publicação com forte traço testemunhal. Curiosamente em nenhum momento é citado o Cinema Novo.

Em 2016, Moreira Neto escreve o livro “Guarnecendo Memórias”, publicado pela EDUFMA em 2017, abordando a trajetória do Festival Guarnicê de Cinema. Para esta publicação Moreira Neto solicitou a várias pessoas do Maranhão e de outros estados que mantiveram ou mantém relação com o festival para enviarem por escrito seus depoimentos, dentre os quais aqueles que foram importantes superoitistas. Os depoimentos destes não só

abordam as suas relações com o festival, mas também suas histórias voltadas para a produção de cinema.

Mais uma vez não encontramos nestes depoimentos, inclusive o meu e o do próprio autor, referências ao Cinema Novo. A única existente no livro está no depoimento do cineasta Fábio Azevêdo, estreante em cinema no ano de 2001, concorrendo com o vídeo “A Máquina” no 24º Festival Guarnicê de Cine e Vídeo quando ele cita o Cinema Novo em referência a então recente tecnologia digital que, segundo ele, “possibilitou que milhões de novos aspirantes a cineastas dessem vazão às suas ideias e, desse modo, uma antiga máxima do Cinema Novo ressurgiu com toda a força: uma câmera na mão e uma ideia na cabeça (Azevêdo apud Moreira Neto, 2017, s.n)”.

Podem-se encontrar similaridades entre a forma predominante do cinema Super - 8 maranhense no que diz respeito ao engajamento à realidade social e política, mas, embora o cinema “amador” Super – 8 marcadamente dos anos 1979, assim como o Cinema Novo que teve seu auge nos anos 1960, tenham como elemento comum o período em que o Brasil vivia em regime de ditadura militar, as macro bandeiras de luta do Cinema Novo, contra a invasão econômica e cultural do cinema hollywoodiano ou militando em oposição ao cinema comercial dos grandes estúdios, eram diferentes das pontuais lutas locais do superoitismo maranhense, embora muitos destes também se colocavam contra o regime de excessão vivido pelo país. Especialmente no final da década de 1970 e início de 1980, quando se verifica no Maranhão a maior ocorrência de curta-metragens do ciclo Super-8.

As autoras de *Para não dizer que não falamos de cinema*, ao se referirem aos filmes Super – 8 como sendo de “baixo orçamento”, acabam por relacioná-los às produções comerciais de longa-metragem, como um esforço de colocar o cinema maranhense, feito para ser de curta duração, quase sempre produzido pelo autor e de exibição gratuita, na mesma esfera do cinema de circulação comercial como é naturalmente os longas de ficção do Cinema Novo.

Esse termo se populariza por volta do ano 2000, relacionados a filmes de longas-metragens com menos recursos que um determinado custo padrão de produção. Atualmente, a partir dos editais oficiais voltados para o audiovisual, “baixo custo” corresponde a aproximadamente a um milhão e duzentos mil reais. A famosa máxima glauberiana é bastante citada como sendo o elo, por excelência, entre o Cinema Novo e o cinema Super-8. Porém, a meu ver, o sentido dessa frase tanto físico quanto conceitual é algo inerente ao superoitismo, talvez até mesmo em práticas similares em outros países, não somente na bitola Super – 8, mas também em 16mm, ou mesmo 35mm. No caso do Maranhão, onde a grande maioria dos

filmes foram documentários, a inerência da “câmera na mão” em seu conceito de construção do olhar se reforça.

O Super - 8, não somente no Maranhão, assumiu um caráter estético de livre conceituação que se colocava, em última instância, como uma arte para plateias pontuais alternativas e de festivais. Exibições de acesso gratuito, portanto, avesso a se colocar como mercadoria. Assim sendo, não podemos considerá-lo como uma produção hegemonicamente filiada ao Cinema Novo.

Vale ressaltar que na minha dissertação de mestrado Cinema engajado no Maranhão, Interfaces com a Educação Popular, defendida em 2017 pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFMA), a partir de questionamentos que frequentemente me eram feitos sobre o fato de que a produção de cinema maranhense em Super – 8 não poderia ser vista descolada do Cinema Novo, fiz alusão a esse movimento no cinema brasileiro e de repercussão mundial, porém citando que a produção do cinema maranhense teria sido alcançada por “ecos do Cinema Novo” e não a ele filiado esteticamente, algo que hoje questiono e que já venho questionando em artigos, a partir de 2022, como “Glauber Rocha ou Papa João XXIII? Gênese do Cinema Maranhense, escrito em parceria com o Prof. Dr. Josenildo de Jesus Pereira.

Para efeito de argumentação, dividimos a década de 1970 em dois tempos cronológicos. O primeiro abrange os filmes realizados entre os anos de 1973 e 1975, no âmbito do Departamento/Laboratório de Fotografia e Cinema do Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE, quando o grupo realizou seis filmes curtos. O segundo tempo é o período de maior produção do cinema maranhense em formato Super-8, que se intensifica a partir de 1977, atingindo seu auge em 1979 e seu declínio em 1982.

A partir desta visão, conduzimos a nossa pesquisa sob a compreensão de que os jovens – que passaram a se envolver com o cinema nessa fase da cinematografia maranhense, em Super-8, numericamente mais expressiva, e a segunda metade dos anos 70 – não vivenciaram, como realizadores, a fase de protagonismo nacional do Cinema Novo ou do Cinema Marginal, tornando-se cineastas superoitistas na segunda metade dos anos 70, quando iniciavam suas vidas como universitários, fase em que normalmente se amplia o repertório cultural, embora como aconteceu com muitos não universitários, artistas engajados como por exemplo integrantes de grupos de teatro a partir de 1968, a percepção sobre as desigualdades sociais e um olhar político em suas práticas já estavam postas, adquiridas em muitos casos por vinculações com a igreja católica envolvida com o Cristianismo da Libertação. Mas não somente por meio da igreja então chamada Progressista.

No caso de Luís Carlos Cintra, ainda adolescente no início dos anos 1970, na sua cidade natal Codó, soube por intermédio de uma senhora da existência da codoense ex-integrante da Juventude Estudantil Católica (JEC) e que integrou a organização clandestina VAR-Palmares, Professora Doutora negra Maria de Lourdes Siqueira, Lourdinha, na época no exílio. Cintra ficou fascinado pela história, passando a admirar a militante contrerrânea.

Quanto à formação na cultura cinematográfica, nos anos 1970 o cineclube, a Jornada de Super – 8 e alguns cursos e eventuais idas de superoitistas maranhenses a festivais nacionais, constitui-se em aprendizado, embora houvesse um grande interesse pelo conhecimento sobre técnicas de filmagem em Supe -8. Como me declarou Luís Carlos Cintra “não éramos cinéfilos,” entendido por alguém com vasta cultura teórica sobre a sétima arte. Havia, no entanto, muita intuição e inventividade, aliado à grande vontade de filmar.

Note-se que não havia em São Luís escolas de cinema ou curso superior de cinema. O único curso de graduação em arte foi criado em 1972 na UFMA, focado nas então chamadas Artes Plásticas, Desenho e Plásticas Licenciatura. Em 1970, foi criada na UFMA a formação em Comunicação Social, curso que se dividia em Jornalismo e Relações Públicas, portanto, não incluía cinema ou qualquer outra atividade audiovisual. Em 1988, o curso ganha uma nova habilitação, Radialismo, com o tempo, passando a incluir disciplinas na área do audiovisual, com ênfase em TV. Nos anos 1970, o curso não possuía professores formados em comunicação. Muitos eram da área do Direito ou de outra graduação, mas com trajetória profissional administrativa no serviço público ou no Banco do Brasil.

O cineclube Universitário Uirá acabou se tornando para a UFMA a única instância de formação em cinema, alternativa digamos assim, tanto pela exibição e discussão de filmes, quanto pelos cursos voltados sempre para a técnica de filmagem. Vale ressaltar que inseridos nessa formação estiveram universitários e não universitários, visto que, apesar de ter no título o termo “universitário”, o cineclube era voltado À comunidade, visto que se situava na instância da antiga Coordenação de Extensão e Atividades Comunitárias (CEAC), da Pró Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis (PREXAE).

Especulações de que a presença de Gláuber Rocha aqui no Maranhão no final de 1965 a janeiro de 1966 teria influenciado a geração de superoitistas dos anos 1970 carece ser vista com cautela. Com exceção dos realizados nessa bitola Raimundo Filho, Ivanildo Ewerton, Samuel Castro, Newton Lílio, Murilo Sarney e Ivan Sarney, bem como a superoitista Nerine Lobão, todos os outros catalogados na tabela do Euclides Moreira Neto que abordaram ou não a realidade social eram crianças com idade em torno dos 8 anos quando Glauber Rocha veio ao Maranhão.

Dentre alguns dos mais produtivos superoitistas, Euclides Moreira Neto, Luís Carlos Cintra, José Raimundo Medeiros que são diretores de diversos filmes de cunho político como *Ilha Rebelde* ou *A Greve da Meia Passagem*, chegaram a São Luís vindos de cidades do interior do estado na primeira metade dos anos 1970, portanto, jamais tiveram contato com o cineasta baiano. No meu caso, embora tenha nascido em São Luís, em janeiro de 1966 eu tinha apenas 13 anos de idade em 1966 e não tinha qualquer noção do que ocorria na política do Maranhão e nem soube que havia aqui uma equipe de cinema.

Somente dois anos depois, aos 15 anos, é que me interessei pelo hobby do meu pai, a fotografia, arte que cinco anos depois, em 1972 me abriu portas para o cinema, inicialmente no LABORARTE, porém subordinado aos conceitos de arte do grupo que nasce inspirado no Cristianismo da Libertação, sem que eu possa afirmar que conscientemente adotei influências do Cinema Novo.

O esforço para buscar conexões entre produções de Super - 8 no Maranhão e o Cinema Novo é hoje muito difícil, pois tiveram exhibições públicas únicas, não possuíam cópia, característica típica do Super - 8 e hoje estão desaparecidos. Além disso, apesar de ter vistos diversos deles, na minha memória já se diluíram, permanecendo, entretanto, aqueles em que eu participei ou com os quais mantive empatia, uns especialmente por tratarem da cultura popular maranhense, outros por considerá-los políticos e libertários e mesmo aqueles que por algum motivo ficaram na minha lembrança.

Ressalto que dentre os filmes Super - 8 maranhenses que vi, por estranhamento me chamaram atenção dois filmes Super - 8. Um deles é o curta didático, médico, *Utilização do Músculo de Pikrell na Amputação do Reto* (1979), de Ivan Sarney Costa, filmagem de cirurgia que provocou a saída de alguns espectadores impactados com as cenas da sala de projeção e outro, *Missa ao Cadáver Desconhecido*. Trata-se de um filme de ficção cujos nomes dos realizadores não tenho na memória, considerado o primeiro filme maranhense de terror, baseado na cerimônia que os acadêmicos de medicina faziam como homenagem aos cadáveres, antes de entrarem em aulas de anatomia praticando a dissecações.

Os estudantes são amedrontados por um personagem interpretando um cadáver que perambula praticamente nu pelos corredores do prédio de anatomia do curso. A questão é que ao invés dos diretores do Super - 8 utilizarem maquiagem sobre a pele do ator protagonista, lançaram mão de um rapaz que sofria de psoríase eritrodérmica aguda. Se por um lado o ator que interpretou a si mesmo se sentiu orgulhoso, por outro a situação foi vista como antiética. Vê-se que, pelo menos estes dois filmes não encontram conexões com o Cinema Novo.

Continuando o esforço de identificar o conteúdo dos filmes realizados pelos superoitistas citados, considerando possíveis influências adquiridas por contiguidade temporal ao Cinema Novo ou a presença de Glauber Rocha no Maranhão, início pelo repórter fotográfico Raimundo Filho.

Este consta na tabela de Moreira Neto com um único filme, *Alcântara em Dias de Festa*. Realizado em 1977, aborda a tradicional Festa do Divino Espírito Santo da cidade histórica de Alcântara. Registre-se que Raimundo Filho chegou a São Luís no início de 1970, quando se tornou fotógrafo de jornal. O segundo, Ivanildo Ewerton, aparece com um único filme, *Idade da Razão* de 1980, codirigido pelo produtor cultural e compositor Wellington Reis. Ivanildo Ewerton já era médico dermatologista quando o filme foi realizado e trabalhava no Hospital Nina Rodrigues, instituição pública estadual de tratamento psiquiátrico.

No mesmo ano em que foi realizado o curta *Idade da Razão* Glauber Rocha lançava o seu último filme, *A Idade da Terra*⁶⁰. Fui o montador do filme, mas não me lembro se houve qualquer menção a Glauber Rocha enquanto o filme era editado. Provavelmente não se trata de uma alusão no título do Super - 8 maranhense ao filme de Glauber Rocha, pois certamente *A Idade da Terra* levaria algum tempo para chegar às telas dos cinemas maranhenses. O curta *Idade da Razão* é inspirado no filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche. Mostra internos do hospital psiquiátrico em situações do cotidiano, em contraponto com o mundo externo ao mostrar cenas de ruas movimentadas da cidade, porém com câmera acelerada, dando ideia de irracionalidade do cotidiano externo.

Seguindo a relação dos superoitistas mais velhos no final dos anos 1970, encontra-se Samuel Castro, também médico, nefrologista, constando na lista de Moreira Neto como tendo realizado apenas dois documentários em 1977, *Natal* e *Ceia dos Deuses*. Não tenho dados sobre o diretor e nem sobre seus filmes. Entretanto, pelo título do primeiro, talvez seja autoexplicativo. O seu segundo documentário, dependendo do enfoque, se tiver nele influência do Cinema novo talvez tenha sido o único filme maranhense em que se encontra o Cinema Novo em sua última fase - 1968 a 1982 - a antropofágica. O quarto dentre os sete é Nilton Lílio que aparece em um único filme, ainda assim como codiretor. Trata-se de *O Dia de Caça*, 1981. Uma ficção em que Lílio divide a direção com Nerine Lobão. Não tenho informações sobre esse filme e nem sobre o Lílio, mas pelo fato da diretora ter outros filmes

⁶⁰ Sinopse: Inspirado em um poema de Castro Alves, este filme faz um retrato da situação política, cultural e racional no Brasil no final dos anos 1970. Quatro personificações distintas da imagem de Cristo - um negro, um militar, um índio e um guerrilheiro - são os cavaleiros do apocalipse das terras tupiniquins, lutando contra a ganância e a violência "civilizatória" do poderoso John Brahms, um explorador estrangeiro e inescrupuloso. Fonte: Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-186413/>.

de forte teor político, dos quais falarei logo após tecer considerações sobre os superoitistas irmãos Sarney, suponho que Nilton Lílio também tenha visão correlata a da Nerine Lobão.

Murilo Sarney (1938 – 2003) e Ivan Sarney são irmãos de José Sarney e eram adultos quando Glauber Rocha realizou o documentário sobre a posse do irmão dos superoitistas. Por certo eles tiveram contato com o diretor baiano, porém, ao que sabemos, realizaram seus primeiros filmes a serem exibidos publicamente em 1977, portanto 11 anos após a realização de *Maranhão 66*. Murilo Sarney teve uma ligação com o cinema em 1972, quando participou como ator no longa *A Faca e o Rio*, coprodução Brasil Holanda, adaptação da novela do escritor maranhense Odylo Costa Filho, dirigido pelo cineasta holandês George Sluizer.

Nos registros de Moreira Neto, Murilo Sarney aparece com um único Super – 8, *Anonimato*, indicando que foi filmado em Kelru. O local é uma histórica fazenda do município de Itapecuru-Mirim do séc. XVIII, inicialmente pertencente ao irlandês Lancelot Belford. O as terras da fazenda fazem parte do território quilombola de Santa Rosa dos Pretos, um lugar de muitas lutas e resistência, principalmente com a passagem da Estrada de Ferro Carajás (EFC), a partir dos anos 1980. Não temos registros do conteúdo do filme, mas suponho se tratar da pintura de São Patrício que existe na capela consagrada a este santo, na fazenda Kelru. A pintura, pouco conhecida das instâncias culturais de São Luís dos anos 1970 veio da Irlanda no século XVIII. Murilo Sarney não seguiu a carreira de cineasta, aposentando-se como auditor estadual. Este seu filme participou da Primeira Jornada Maranhense de Super - 8, porém não foi premiado.

Sobre Ivan Sarney (Ivan Celso Furtado Sarney Costa), excluindo-se o filme do caráter médico e didático, este superoitista realizou filmes que se destacaram e que receberam prêmios em diversas edições da Jornada Maranhense de Super - 8. Na I Jornada Maranhense de Super 8, Ivan Sarney foi premiado com o segundo lugar, ficando entre o primeiro colocado que foi Euclides Moreira Neto e o terceiro, Luís Carlos Cintra, com o curta *Haleluia*. Segundo a sinopse, trata-se de um “documentário sobre as condições sub-humanas dos palafitados, onde se constata um contraste da imagem com as palavras do narrador que lê textos bíblicos”.

Não tenho mais informações sobre esse filme, mas é possível que se distinga da proposta de *Coco Amargo*, na medida em que o texto original deste filme, escrito pelo Padre Jocy Rodrigues, traz em si uma denúncia social aliada às imagens. A temática da palafita foi recorrente em filmes Super - 8, porém, como expressão artística, não foi pioneira.

No teatro, as primeiras abordagens sobre a temática ocorreram com a peça do TEFEMA *Uma Meia Para Um Par de Homens*, escrita em 1969, montada em 1970 e com *Maré Memória*, apresentada pelo LABORARTE em 1974. No Super - 8, o primeiro filme a

abordar o tema foi *Maré Memória*, realizado pelo LABORARTE em 1974, *Poluição ou Vida*, de 1976, realizado por Euclides Moreira Neto e após o filme de Ivan Sarney temos *Periquito Sujo*, 1979, dirigido por Euclides Moreira Neto e Luís Carlos Cintra, *Palácios Palafitas* de 1980, realizado por José Ribamar Mendes, *Por Cima das Estacas*, 1981, de Carlito Silva, além de outros com temáticas diferentes, porém incluem cenas de palafitas.

Dentre as realizações de Ivan Sarney encontra-se “Nada mais disse, nem lhe foi perguntado” um filme sobre tortura, ganhador do prêmio Menção Honrosa no Salão Nacional de Artes Plásticas, 1977 e premiado na II Jornada Maranhense de Super - 8, em 1978. Este filme foi o único da filmografia maranhense em Super - 8 a ser impedido de ser exibido pela Censura Federal, porém o fato ocorreu estado do Paraná. Curiosamente, tendo em vista que o então senador José Sarney foi eleito para esse cargo (1971 – 1979) pela Aliança Renovadora Nacional, (ARENA), partido de sustentação da ditadura, o seu irmão Ivan Sarney, teve o seu filme apreendido por um órgão de repressão da própria ditadura.

Além do filme de Ivan Sarney, também foi apreendido o Super - 8 *Preto & Branco* de Cláudio Moraes. O fato foi noticiado no jornal Estado do Paraná, de 9/11/1978, na coluna “Jornal de Carlos Jung”, onde o articulista também descreve o protesto do público e do júri ocorrido no festival e ao noticiar o diretor do filme “Ivan Sarney Costa, do Maranhão” faz a seguinte indagação: “será que ele é parente dos eminentes políticos de lá?”

No canal do Youtube do jornalista maranhense Mhario Lincoln, o vídeo publicado em 19/03/2020, sob o título “Ivan Sarney Teve Filme Super - 8 Apreendido Pela Rev/64”, o jornalista faz uma entrevista com o realizador da qual apresento trechos:

Tive filme de denúncia, até política que foi apreendido na época da revolução⁶¹ [...] Era um filme que retrata uma cena de tortura, eu digo que é em qualquer lugar, em qualquer país do mundo e trato da dualidade ente cidadão e poder, o cidadão querendo liberdade, o poder, de algum modo, oprimindo o cidadão⁶².

Ivan Sarney não seguiu a carreira de cineasta. É membro da Academia Maranhense de Letras procurador Federal aposentado. Foi vereador de São Luís por três legislaturas, entre 1992 e 2004. Foi eleito para o seu primeiro mandato pelo Partido Progressista (PP) e nos demais pelo PMDB.

⁶¹ O entrevistado utiliza o termo “revolução” referindo-se ao golpe civil-militar de 31/03/1964 que deu início a ditadura militar brasileira (1964 – 1985). Da mesma forma, o canal do entrevistador também usa, de forma abreviada: “Rev/64”.

⁶² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i_NP3-l5fkY.

No ano anterior à realização do filme *Maranhão 66*, Glauber Rocha foi contratado pelo então governador do Amazonas Arthur Cezar Ferreira Reis para produzir um filme institucional sobre as belezas naturais do Estado, resultando no curta em cores “Amazonas, Amazonas”. Diferente do que ocorreu em São Luís, na estada de Glauber Rocha em Manaus houve interação com o movimento cineclubista que surgira nessa cidade em 1962 e com os realizadores locais. Em 1965 havia em Manaus uma efervescência em torno da sétima arte, inclusive com periódicas publicações de crítica de cinema em jornais locais. Dentre os vários cineclubistas dos anos 1960 estava o amazonense Cosme Alves Neto (Manaus, 15 de janeiro de 1937 — Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1996) que embora morando no Rio de Janeiro, em suas idas e vindas a Manaus participava da organização de cineclubes. Cosme Alves Neto dirigiu por muitos anos a Cinemateca do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. Em 1962 Cosme Alves Neto:

regressou com a ideia de organizar um curso sobre cinema na cidade e, assim, reunir as pessoas interessadas em debater sobre o tema. Do encontro entre Cosme e Ivens surgiu o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC) [...] No seu encalço, surgiram outros grupos de encontro, como o Cineclube Dom Bosco (1963), fundado pelo integrante do GEC Márcio Souza, e o Cineclube da Associação Atlética Banco do Brasil (1963). O GEC, entretanto, chegou a alcançar fama nacional, o que lhe valeu o reconhecimento de terceiro cineclube mais ativo do País na época (Mendonça, 2015, p. 9).

Em 22 de novembro de 1954 surge em Manaus um movimento artístico e literário chamado Clube da Madrugada que reunia jovens intelectuais interessados em debater literatura, artes plásticas, música e cinema. Narciso Júlio Freire Lobo, em seu livro *A Tônica da Descontinuidade – cinema e política em Manaus na década de 60*, escrito em 1994, descreve o interesse dos jovens cineclubistas e demais interessados em conhecer as ideias de Glauber Rocha:

A presença do cineasta em Manaus estimulou o Clube da Madrugada a programar um evento na Praça da Polícia para comemorar os setenta anos do surgimento do cinema e lá compareceu o jovem cineasta para defender as suas ideias a respeito do cinema (Lobo, 1994, p. 125).

Glauber Rocha também teve encontro com cineclubistas de Manaus, dentre eles o documentarista e roteirista Aurélio Michiles, realizador do filme *O Cineasta da Selva* (1997), sobre o cineasta Silvino Santos, no auditório do Sesc-Senac. Segundo Lobo “para aqueles jovens” Glauber era o monstro fundamentalmente por causa de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e por causa do seu livro “Revisão do Cinema Brasileiro” (1963) (Lobo, 1994, p.

124). Já no Maranhão, em relação à presença de Glauber Rocha em 1966 não se conhece registros de evento semelhante.

Em relação à ação da censura sobre os filmes Super - 8 maranhenses, durante a ditadura foi criada a Assessoria de Segurança e Informação (ASI), subordinada ao Serviço Nacional de Informação (SNI) que por sua vez era articulado com a Polícia Federal, os DOPS estaduais, os ministérios militares e os serviços secretos das polícias militares. A ASI, montada dentro da UFMA, tinha a função de espionar a comunidade acadêmica e repassar informações para o SNI. Sendo assim, todos os filmes que participavam da Jornada Maranhense de Super - 8 eram vistos pelos agentes da ASI, visto que esse festival era realizado pela própria UFMA.

Segundo o projecionista Guterres Filho, muitos filmes 16mm exibidos no cineclube ou nas atividades em outros espaços, eram previamente submetidos a censura na sede da Polícia Federal, principalmente quando se tratava de filmes de instituições. O projecionista informou que na sede da Polícia Federal não havia projetor Super - 8, mas sim de 16mm. O fato de não ter filmes Super - 8 impedido de ser exibido pela censura deve-se à habilidade do coordenador de festival Mário Cella, em convencer os censores. No caso do filme de Ivan Sarney *Nada, Mas Disse e nem Lhe Foi Perguntado*, quando a ASI já o havia colocado fora da programação, Cella conseguiu ser atendido na sala dos censores e argumentou:

Eu convido os senhores a pensar bem a oportunidade desta decisão que os meios de comunicação social (rádios, jornais e TVs) iriam certamente divulgar no dia seguinte. Argumentei ainda e disse: “Não fosse por outros motivos, o cineasta é jornalista bem conhecido e estimado na cidade (Cella *apud* Moreira Neto, 2017, p. 262).

O último enfoque dos 7 superoitistas que teriam vivenciado na maneira contemporânea o Cinema Novo é a diretora e roteirista de filmes Super - 8, Arte/Educadora e cenógrafa Nerine Lobão Coelho. Aos 19 anos, no início dos anos 1960, Nerine Lobão saiu de sua cidade natal Mirador, município do Maranhão, para o Rio de Janeiro fazer sua graduação em teatro (Figura 149). Dentre os superoitistas maranhenses, Nerine Lobão foi a única que acompanhou de perto importantes eventos políticos e culturais do Brasil, conforme uma entrevista que fiz com a ex-superoitista em 2017:

Encontrei um Rio de Janeiro numa década revolucionária que foi a década de 60 ou seja, toda essa minha geração foi formada, foi forjada na década de 60 que foi revolucionária, década de 70 que já foi diferente e a década de 80. O Rio de Janeiro era a capital e o mesmo tempo convulsionada por uma série de fatores. Primeiro, a juventude discutia muito sobre filosofia, filosofia existencialista em Jean-Paul

Sartre. Discutia-se filosofia marxista, Frederick Engels e Karl Marx. Ao mesmo tempo que se vivia o clima de desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek e vem a mudança da capital. Uma capital renascentista que se joga no centro do país, com uma arquitetura radical, extrema, moderna e isso também representava os sonhos dessa juventude dessa geração de 1960 (Lobão, 2017)⁶³.

Continuando o seu relato, Nerine Lobão (2017) fala do Cinema Novo:

Nesse momento, essa geração se depara com cinema também explosivo de Glauber Rocha com “Terra em Transe”, “Deus e Diabo na Terra do Sol”. Cacá Diegues, estudante ainda, se lançando como cineasta em “Cinco Vezes Favela”, colocando pela primeira vez a favela como protagonista, os favelados como protagonistas, Nelson Pereira dos Santos. Tem outras contribuições de várias artes também. João Goulart com suas reformas de base. Então havia um espaço para muita esperança, muitas perspectivas de pensar um Brasil para todos. A música, participação da música também naquele momento foi muito importante [...] Chico Buarque de Holanda, ainda com 18 anos, fazendo a trilha sonora de Morte e Vida Severina que era uma montagem de Tuca, uma universidade de São Paulo. O CPC da UNE⁶⁴ (Lobão, 2017).

Figura 149 - Carteira de estudante de Nerine Lobão



Fonte: Acervo de Nerine Lobão.

Nerine Lobão se forma nesse cenário, uma realidade bem distante do que ocorria nessa década em São Luís. Ainda referindo-se a filmes do Cinema Novo:

Vidas Secas também foi outro Impacto muito grande, não para os nordestinos que moravam lá, mas para os sulistas. Para o país em geral o impacto na qualidade. Via-se um filme brasileiro com grande qualidade. A questão social era novidade porque colocava o Brasil. Nós estávamos acostumados a ver no Cine Paissandu muito filme estrangeiro, até colocando essa mesma temática, mas na Itália. Colocando a temática brasileira, era a primeira vez que se via (Lobão, 2017).

Nerine Lobão retorna a São Luís em 1980, quando realiza seu primeiro filme Super - 8, dentre os quatro que dirige até 1981, sendo que em dois ela divide a direção com Carlito Silva e Newton Lílio. O filme que mais aborda as questões políticas a que ela se refere

⁶³ Fala de Nerine Lobão Coelho em entrevista concedida ao autor em 2017.

⁶⁴ Centro Popular de Cultura, organização ligada a união Nacional dos Estudantes criado em 1962 e extinto em 1964 pelo Golpe militar.

quando diz que nos anos 1960, discutia filosofia marxista, Frederick Engels e Karl Marx” é *Uma Ração de Vida* (Figuras 150 e 151) . Neste documentário de mais de 30 minutos, considerado longo para os filmes Super - 8 maranhenses, em que ela assume sozinha a o roteiro e direção, o foco é no operário das oficinas de metalurgia, de fabricação, de móveis e da construção civil.

Neste último enfoque, os operários estão inseridos nas obras de construção do complexo esportivo construído no governo João Castelo, sem qualquer proteção, Equipamento de Proteção Individual (EPI), trabalhando em péssimas condições em que a comida é feita em latas sobre fogueiras no chão. O mote do filme está na música “Cidadão” de Zé Geraldo, cuja letra é o relato de um operário falando que tudo aquilo que ele constrói lhe é negado o uso. O filme aborda em grande parte a exploração no trabalho masculino, porém em duas cenas o foco e depoimento é de mulheres⁶⁵. Aos 7’47” ocorre a primeira cena com mulheres trabalhadoras.

Figura 150 - Fotograma do filme *Uma Ração de Vida*, de Nerine Lobão (1981)



Fonte: Instituto Guarnicê

Trata-se de uma oficina de fabricação de móveis visivelmente sem estrutura adequada onde homens e mulheres trabalham em diferentes funções. Três mulheres aparecem na cena lixando e dando polimento nas peças torneadas em madeira. Nesse momento ouve-se um breve depoimento de uma delas, em som OFF que, embora dure menos de 20 segundos é bastante significativo para reforçar o mote político da diretora no filme em relação a quem produz os bens não usufrui deles: “trabalhamos 9 horas por dia. Nessa zoeira toda (barulho

⁶⁵ Os dados aqui apresentados sobre mulheres no cinema maranhense dos anos 70 e 80 são incompleto, careceria de pesquisa mais aprofundada, mas provavelmente o primeiro filme maranhense feito por mulher abordando mulher foi Tiruty, de Ione Coelho, de 2003. Certamente é também o primeiro a documentar uma mulher indígena. O segundo seria Só Entre Nós, também de Ione Coelho realizado em 2007. O documentário aborda os processos de busca e transformações na arte de Marlene Barros ao longo de sua vida. Marlene Barros é a artista visual que criou a arte do cartaz da 1ª Jornada Maranhense de Super - 8.

das máquinas) pra fabricar o conforto dos outros” (depoimento anônimo / filme Nerine Lobão). Em seguida volta às cenas de operários da construção civil ao som da trilha sonora que recorta o trecho da música “Pra Mim Não, de João do Vale, de 1965: “Dizem que acabou a escravidão / Mais pra mim não / Mais pra mim não / Mais pra mim não / Mais pra mim não.”

Em seguida, aos 9’45”, o filme expõe a segunda cena abordando mulheres em situação de trabalho sob exploração. Numa fábrica de confecções onde trabalham homens e mulheres, estas em maioria, o ambiente parece bastante desorganizado e as trabalhadoras e trabalhadores se encontram entre amontoados de roupas. Mais uma vez ouve-se o depoimento de uma dela em voz OFF: “O problema da gente, é muito cansada. A gente vive ali mesmo nas últimas. Ele (o dono) tira da gente o que pode e a gente não tem descanso pra nada. Até o feriado ele bota também (pra trabalhar), como ontem. Ontem foi feriado, mas nós trabalhamos ontem.”

O período de realização do documentário coincide com a visita de Lula a São Luís, quando veio divulgar o PT. Cria-se a oportunidade de Nerine Lobão entrevistá-lo, empunhando, ela mesma, a sua câmera Super - 8. A entrevista ocorre na sede do diretório estudantil da UFMA e dela a diretora edita 55 segundos dos quais transcrevo o seguinte trecho:

Às vezes os trabalhadores me perguntam se existe soluções para os problemas e os conflitos que enfrenta a classe trabalhadora durante a sua existência. E eu chego à conclusão de que nós só não resolvemos os problemas porque nós agimos individualmente. E agimos individualmente por uma imposição do regime capitalista, principalmente num país como o Brasil (Lula, 1981)⁶⁶.

Figura 151 - Cenas do filme *Uma Ração de Vida*, 1981, Nerine Lobão



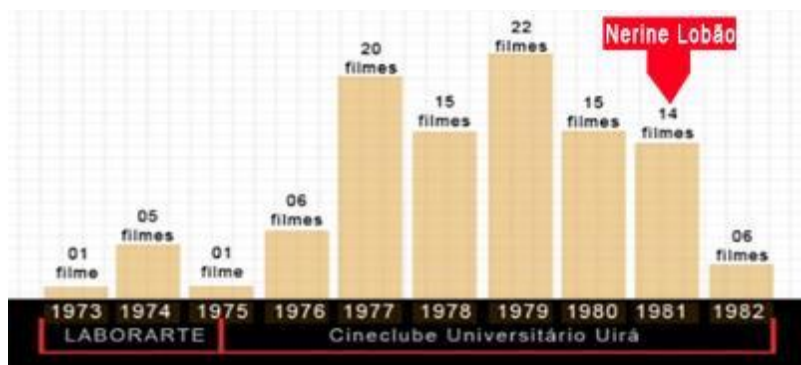
Fonte: Instituto Guarnicê.

Observando-se o gráfico abaixo (Figura 152), demonstrando a produção no cinema maranhense de 1973 a 1982, fica evidente que Nerine Lobão que teve de fato um contato com

⁶⁶ Fala de Lula no *Uma Ração de Vida*, 1981 de Nerine Lobão.

o Cinema Novo, passa a integrar o superoitismo no Maranhão quando este já estava consolidado em processo de declínio, portanto, já havia consolidando o seu caminho.

Figura 152 - Infográfico da produção maranhense entre 1973 e 1982, assinalando a presença de Nerine Lobão



Fonte: Elaborado pelo autor.

Em uma segunda entrevista que fiz com Nerine Lobão (Figura 153), desta vez em 29/11/2022, retomamos o filme Uma Ração de Vida e lhe perguntei sobre a motivação ao fazer esse documentário:

motivação já existia, por conta desses filmes que eu assisti no Rio de Janeiro [...] havia uma oferta muito Ampla de filmes. Não só Brasileiro que está bom iniciando, mas principalmente europeu, né, italianos e franceses dominavam, mas o cinema Polonês e o cinema Russo também. E o cinema da Tchecoslováquia também. Eu me lembro dos filmes europeus, dos filmes italianos, Rossellini Alan Resnes, Sergei Style da Rússia, Todos aqueles filmes encorassado potemkin, tudo isso eu vi lá. Inclusive os filmes poloneses que também eram de excelente qualidade [...] E da Leitura ideológica dessa formação ideológica eu tinha. A relação do trabalho rindo dos livros de Karl Marx de Lenin. Então eu já tinha uma percepção muito clara dessa relação, do trabalho, do operário, daquele que produz. Essa relação capital e trabalho, eu tinha uma relação bem clara sobre isso (Lobão, 2022)⁶⁷.

Figura 153 - Nerine Lobão e Ivanildo Ewerton e Nerine Lobão



Fonte: Acervo do autor.

Legenda: Nerine Lobão e Ivanildo Ewerton (registrando a Procissão Marítima de São Pedro) – 1982 e Nerine Lobão com um de seus troféus do Festival Guarnicê de Cinema – 29/11/2022.

⁶⁷ Fala de Nerine Lobão Coelho em segunda entrevista concedida ao autor em 29/11/2022.

Em uma das falas de Nerine acima, referindo-se à exibição do filme *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, um dos precursores do Cinema Novo, relata que foi um impacto muito grande, porém ressalta que “não para os nordestinos que moravam lá, mas para os sulistas”.

Associo em certa medida essa fala ao que ela me disse sobre suas inspirações ao fazer *Uma Ração de Vida*. Nerine Lobão destacou dois filmes importantes na sua formação que ela diz nunca esquecer e que viu inúmeras vezes. São eles: *Madre Joana dos Anjos*, filme francês, porém dirigido pelo diretor polonês Jerzy Kawalerowicz. Trata-se de um filme que discute a condição humana, imerso em atmosfera metafísica. “Situado no século XVII. Um convento em uma pequena cidade está sendo visitado por um oficial católico de alto escalão que tenta exorcizar uma freira supostamente possuída por demônios” (Adoro Cinema, s.d)⁶⁸.

O outro é *Cinzas e Diamantes*, filme polonês de 1958, Direção: Andrzej Wajda. Segundo a sinopse:

No último dia da Segunda Guerra Mundial, Maciek (Zbigniew Cybulski), um jovem rebelde ligado à frente nacionalista, recebe a missão de assassinar Szczuka (Waclaw Zastrzezynski), um líder comunista. Perturbado pela transformação repentina de aliados em inimigos, ele decide aproveitar a vida por uma noite, quando se apaixona pela garçonete Krystyna (Ewa Krzyzewska) e pensa em desistir da luta (Adoro Cinema, s.d)⁶⁹.

Tendo sido a única superoitista maranhense a estar muito próximo do Cinema Novo, no mais importante período de seu protagonismo, tendo vistos os principais filmes no momento de seus lançamentos conforme relata, no seu filme *Uma Ração de Vida* traz a marca desse movimento cinematográfico. Some-se a isto que as falas da diretora demonstra que são muitos e diversos os repertórios artísticos e culturais, abrangendo diversas formas de expressões artísticas e conceitos políticos que refletem na realização em cinema.

Portanto, mesmo que sejam marcantes na vida de cineastas ou de qualquer artista filmes em princípio distantes de suas temáticas, estes operam no plano dos sentidos, das reflexões no processo da construção artística autoral. No caso do cinema maranhense, em seu início nos anos 1970, no LABORARTE, a integração de várias expressões artísticas e os conceitos de “laboratorização” delas no grupo, determinaram os caminhos do seu Departamento/Laboratório de cinema e Fotografia. Filmes como *Pesadelo*, de Euclides Morteira Neto, realizado fora do LABORARTE, no final da década de 1970, tiveram em sua gênese o teatro. Diversas produções artísticas engajadas, cinema artes plásticas, teatro,

⁶⁸ Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-810>.

⁶⁹ Sinopse disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-3108>.

cordelistas, tomaram a instalação dos grandes projetos minero-metalúrgicos em São Luís como objeto das suas abordagens e seus autores conviviam nos mesmos eventos artísticos, de lutas políticas, ecológicas.

Outro argumento construído no sentido de atribuir influências diretas de Gleuber Rocha no cinema maranhense dos anos 1970 seria o próprio filme *Maranhão 66*, realizado na cerimônia de posse então eleito governador José Sarney Costa, mas enfocando o estado de miséria em que se encontrava o Maranhão, em filmagens ocorridas dois meses antes do evento.

O filme foi realizado a pedido de José Sarney e pretendia registrar as condições em que o Maranhão se encontrava, na perspectiva de que durante o novo governo o estado experimentaria um processo de grande progresso se tornando “Maranhão Novo”, lema do governo. No dia três de abril de 1966 o curta-metragem, rodado em película 35mm, foi projetado do mais importante cinema de São Luís, o imponente Cine Éden.

Porém, a exibição não agradou a todos os espectadores, gerando forte polêmica que se estendeu por algum tempo nos jornais. Segundo o historiador Wagner Cabral Costa:

as reações do público à “estética da violência” foram bem mais complexas e diversificadas. “– Chocante! – é em geral o lacônico comentário de quantos assistiram ao curta metragem”, resumiu um colunista social. Um outro publicou que foi muito comentado o documentário “mostrando apenas o lado podre do Maranhão. As opiniões se entrecrocavam com favoráveis e contrários (Costa, 2004, p. 450).

A polêmica criada levou a que o governo Sarney cuidasse para que *Maranhão 66* não mais fosse exibido e permanecesse assim por muitos anos. Sendo assim, o conjunto dos realizadores de cinema dos anos 1970 não teve contato com esse filme, excetuando-se certamente os dois irmãos Sarney. Sabe-se que Maranhão 66 passou a ser visto a partir do advento do VHS, portanto, em meados dos anos 1980, quando o ciclo do Super - 8 já estava praticamente extinto no Maranhão, bem como no Brasil. Lembremos que, em 1986, a Jornada Maranhense de Super – 8, único festival de cinema local, passou a se chamar Festival de Cinema e Vídeo do Maranhão.

Na obra *Conversas com o cinema maranhense – do ambulante ao contemporâneo*, os autores afirmam que: “Em um cenário forte do Cinema Novo⁷⁰ brasileiro, os cineastas maranhenses adequam sua produção à realidade local” (Araújo; Pereira; Brasil, 2020, p. 36). Contudo, o que podemos objetar, é que tal cenário não se configurava, carecendo tal

⁷⁰ A publicação, ao citar Cinema Novo, não especifica se a referência engloba documentários, geralmente de curta metragem, contemporâneos ao período do Cinema Novo e aqueles considerados documentários do Cinema Novo. Argumenta-se aqui sobre os filmes de longa metragem, exibido no circuito comercial de cinema.

afirmação de uma investigação mais apurada. Porém, podemos afirmar que não havia uma prática de culto a esse movimento, por meio de oficinas de formação, simpósios, mostra com debates em eventuais cineclubes, mesmo nos anos iniciais da década de 1970, quando se inicia a formação da cinematografia maranhense, quase que coincidente à última fase do Cinema Novo, cujos dois últimos e emblemáticos filmes se caracterizam por uma estética antropofágica, quais sejam *Macunaíma*, de 1969, escrito e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, baseado na obra homônima de Mário de Andrade e *Como Era Gostoso o Meu Francês* de 1971, dirigido por Nelson Pereira dos Santos.

Embora esses filmes tenham sido exibidos no circuito comercial de São Luís, até onde conheço, a produção cinematográfica Super-8 dos anos 70 e início de 80, não identifico traços de uma estética antropofágica nessas películas, embora possa haver caso isolado que não lembro ou desconheço.

Ainda a respeito da sobre a afirmação de Araújo, Pereira e Brasil (2020, p. 36), relativa sobre a interpretação de que no período em que se desenvolvia a produção de cinema maranhense havia um “cenário forte do Cinema Novo”, relacionamos abaixo alguns dos mais significativos filmes da década de 1970 a 1982, não mais considerados filmes pertencentes ao movimento Cinema Novo, excetuando-se *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, os quais podemos considerar mais próximos da preferência dos superoitistas da época (Quadro 12)

Quadro 12- Filmes mais expressivos da década de 1980

	Filme	Ano	Cineasta	Gênero
1	<i>Como Era Gostoso o Meu Francês</i>	1971	Nelson Pereira dos Santos	Cinema Novo
2	<i>Toda Nudez Será Castigada</i>	1972	Arnaldo Jabor	
3	<i>A Estrela Sobe</i>	1974	Bruno Barreto	
4	<i>A Rainha Diaba</i>	1974	Antônio Carlos Fontoura	
5	<i>Soledade – A Bagaceira</i>	1976	Paulo Thiago	
6	<i>Xica da Silva</i>	1976	Carlos Diegues	
7	<i>Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia</i>	1976	Hector Babenco	
8	<i>A Dama da Lotação</i>	1978	Neville de Almeida	
9	<i>Pixote, A Lei do Mais Fraco</i> (1980)	1980	Hector Babenco	
10	<i>Bye Bye Brasil</i>	1980	Carlos Diegues	
11	<i>Os Sete Gatinhos</i>	1980	Neville de Almeida	
12	<i>Eles Não Usam Black-tie</i>	1981	Leon Hiszman	
13	<i>Eu Te Amo</i>	1981	Arnaldo Jabor	
14	<i>Menino do Rio</i>	1981	Antonio Canmon	
15	<i>Luz Del Fuego</i>	1982	David Neves	

Fonte: O autor.

O filme *Como Era Gostoso o Meu Francês* teve como protagonista o ator Arduino Colasanti, italiano chagado ao Brasil aos 11 anos, um dos pioneiros do surf no Brasil na década de 1960. Aficionado pelo mar, em meados dos anos 1970 veio ao Maranhão em uma

embarcação e passou alguns meses ancorado nas praias de São José de Ribamar e do Desterro, Centro Histórico de São Luís. Entretanto, a sua presença foi bastante discreta, não tendo contato com o cinema maranhense, a não ser pela presença no Museu Histórico e Artístico na noite de lançamento da pesquisa *A Dança do Lelê*, com a apresentação do grupo de cultura popular do município de Rosário e a exibição do curta *A Dança do LeLê* (1978, Murilo Santos), peça integrante da pesquisa.

Portanto, custa-nos incorporar interpretação de que entre os anos de 197 a 1982, fase do cinema Super-8 no Maranhão, especialmente em sua gênese que corresponde o período 1972 a 1975, justifique-se os conceitos generalizantes de que o cinema maranhense surge inspirado no Cinema Novo ou mesmo sob influência do Cinema Marginal. No entanto, é de se esperar que o Cineclube Universitário Uirá, assim como tantos outros no Brasil, tenha inserido nas suas discussões, em maior ou menor medida, Glauber Rocha e o Cinema Novo.

Lembro da exibição proibida do documentário *Di Cavalcante*, curta dirigido por Gláuber Rocha em 1977, em que ele filma o velório e o enterro do de Di Cavalcante. O filme foi proibido pela filha do pintor em 1979 e a exibição teria acontecido por volta de 1980. O filme causou admiração de uns e estranheza de outros. Não lembro de ter visto nos anos 1970 e 1980 o documentário paraibano de 1960 *Aruanda*, de Linduarte Noronha, considerado um dos precursores do Cinema Novo.

Ainda sobre a afirmativa dos autores de *Conversas com o cinema maranhense – do ambulante ao contemporâneo*, no que se refere a um “cenário forte do Cinema Novo” na década de 1970, cabe observar que de parte da Jornada Maranhense de Super - 8 os cartazes nessa década teve na primeira jornada, 1977, uma imagem em silhueta de um superoetista filmando, na segunda, 1978, a imagem ilustrando o cartaz foi do personagem de Charles Chaplin, *The Little Tramp*, conhecido no Brasil como Carlitos.

O cartaz da jornada de 1979 faz alusão ao número “8” em forma de película cinematográfica, referência à bitola Super - 8 (Figura 154). É claro que em se tratando de cinema Super - 8, uma arte diferenciada daqueles exibidos em salas comerciais de cinema que tem sua história no Brasil geralmente inserida na contracultura, as referências devam ser voltadas para essa prática. Entretanto, a alusão ao personagem Carlitos, um ícone do cinema universal, num “cenário forte do Cinema Novo” poderia ter o tema como referência.

Figura 154 - Cartazes das três primeiras jornadas de Super - 8 no Maranhão – 1977 a 1979



Fonte: Instituto Guarnicê.

Na 1ª Jornada Maranhense de Super - 8, duas premiações faziam referência ao cinema brasileiro. O prêmio de 3º Lugar, atribuído ao filme *Velhas Fábricas* de Luís Carlos Cintra, recebeu o nome de “Prêmio Alberto Cavalcanti.” O homenageado que dá nome a esse prêmio foi um cineasta diretor, produtor, roteirista, cenógrafo, um dos fundadores da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, São Paulo. Antes da sua atuação no Brasil, a partir de 1949, viveu na Europa entre as décadas de 1920 e 1930, trabalhando em cenários para cineastas experimentais franceses e fazendo filmes na Inglaterra. Trata-se, portanto, de um grande cineasta, elogiado por Scorsese, porém, foi rejeitado pelos cineastas do Cinema Novo: além de Glauber Rocha, outros expoentes do Cinema Novo, como o crítico Alex Vianny e Nelson Pereira dos Santos, também crítico na época, foram de encontro a suas produções por não as considerar “revolucionárias” ou “sociais” (Mendonça, 2016).

O prêmio referente ao 4º Lugar da jornada em questão recebeu o nome de “Prêmio de 80 Anos de Cinema Brasileiro – Menção Honrosa.” Nas próximas jornadas, até 1980 não houve prêmios com nomes especiais. Portanto, entre a criação da jornada em 1977 até 1982, não houve nenhuma referência ou homenagem ao Cinema Novo, ou mesmo a Glauber Rocha. Segundo catálogo da VII Jornada Nacional de Cinema no Maranhão, 1983, praticamente no final do ciclo Super-8, surge a primeira homenagem a um cineasta brasileiro, um dos pioneiros, Humberto Mauro (1897, Volta Grande, Minas Gerais - 1983, Volta Grande Minas Gerais).

Seus filmes foram bastante vistos no Cine Clube Uirá, filmes esses cedidos pelo escritório local da Embrafilme, especialmente *A Velha a Fiar*, curta bastante utilizado no Cine Clube, e que teve uma função pedagógica em relação ao entendimento de narrativa em montagem e linguagem de cinema naquele período.

Assim sendo, reafirmamos que o cinema Superoitista é diferente do cinema comercial das salas de cinema e que, portanto, não se alinha ao que alguns pesquisadores entendem

acerca do cinema maranhense, como tendo sido uma filiação ao Cinema Novo, ao Cinema Marginal, uma vez que o cinema Super-8 produzido no Maranhão, nos anos 70, não se insere na esfera desses movimentos dos anos 60, cujos propósitos foram bem específicos no campo de disputa do cinema comercial.

A experiência do cinema Super-8, nos anos 70 e começo de 80, deve ser vista como uma forma de produção de arte que, muitas vezes, “bebeu” em fontes de suas vizinhas, em seu próprio território, ou seja, nas diversas formas de expressão artísticas praticadas, na época, em São Luís do Maranhão, tal como o Teatro.

Nesse ínterim, podemos destacar a presença de Fernando Duarte⁷¹, que voltou a São Luís após a década de 1960 a convite do Departamento de Assuntos Culturais – DAC - UFMA, para ministrar no Cineclube Universitário Uirá, o Curso de Extensão sobre Iniciação às Técnicas de Cinema.

A parte teórica do curso foi focada na construção de roteiros a partir de uma ideia. Também houve a projeção de filmes 16mm, tais como *Viva Cariri*⁷² de Geraldo Sarno, 1969. As projeções foram seguidas de discussões a respeito das obras. A proposta básica do curso, no entanto, era abordar técnicas de filmagens, ou seja, a chamada linguagem cinematográfica, anseio dos jovens cineclubistas na época que ansiavam fazer filmes, propiciado pela câmera e sistema de montagem de película, disponibilizado pela universidade.

O curso, apesar de se constituir de projeções em 16mm e a prática ser também com câmera profissional nessa bitola, foi, sem dúvida, um grande impulso para a cinematografia que se ampliava numericamente. Entretanto, ressalte-se que o curso acontece no momento de expansão do número de jovens interessados em fazer cinema, atraídos pela divulgação em jornais e nas fichas sobre os grupos de arte, disponível aos estudantes que ingressavam na universidade.

O curso aconteceu em 1976, porém a opção dos realizadores superoitistas para o enfoque da realidade local já estava posta. Relacionados a integrantes do cineclube, três filmes Super - 8 foram finalizados em 1976, porém antes do curso São eles *Retalhos de Sertão* de José Pereira Silva, *Poluição ou Vida*, de Euclides Moreira Neto e *Zangaria*, de Murilo Santos, todos iniciados no final de 1975. Incluem-se nesse rol os filmes realizados

⁷¹ Diretor de fotografia atuante no Cinema Novo, integrante da equipe de Glauber Rocha na realização do documentário *Maranhão 66*, sobre a posse do então governador José Sarney 1966.

⁷² Não há registro dos filmes que foram exibidos no curso, porém, em nossa memória ficou registrado o curta *Viva Cariri*. Sem que possamos assegurar, dentre os filmes projetados, possivelmente estava na lista *Viramundo*, também de Geraldo Sarno, 1965.

pelo LABORARTE, entre 1973 e 1975 que buscaram a realidade social e cultural movidos pelos conceitos de linguagem artística desenvolvidos pelo grupo.

O filme *Retalhos de Sertão* foi realizado logo após *Os Pregoeiros de São Luís* e o seu diretor, José Pereira Silva, foi o criador do argumento de *Os Pregoeiros de São Luís* e nas filmagens foi assistente e fez fotografia de Still de Cinema (fotógrafo de cenas). Na entrevista concedida por ele para esta tese, perguntado sobre supostas influências do Cinema Novo ou do Cinema Marginal na sua produção, assim se expressou:

Nem se comentava isso, nada sobre isso, não. Pelo menos até enquanto eu estive (no DAC e Cineclube). Você sabe que depois eu saí. Porque eu me formei em outra área (Agronomia) e eu fui para outro setor da Universidade. Eu saí do DAC. Da parte de cultura, de cinema, eu saí. Eu me formei em 83. Eu devo ter saído em 85. [...] Na época da gente, de cineclube, Super - 8, aquelas coisas, não tinha essa discussão sobre Cinema Novo, lá do Rio, São Paulo. Eu, pelo menos, desconheço. Pode ser que outros membros que fizeram parte do cineclube, quem sabe? Pode ser (Silva, 2019)⁷³.

Como se percebe, na visão do depoente superoitista que também foi projecionista no cineclube desde seu início em 1975 até 1985, não presenciou nesse período discussões sobre o movimento Cinema Novo. Quanto a Estética da Fome e debates sobre o seu manifesto, na mesma entrevista ele declara que “na minha época de cinema, que a gente fez lá, não lembro disso, de alguém falar sobre isso, não. Porque eu era o cara que projetava.”

Por outro lado, na produção dos anos 1977 a 1982, figuram jovens superoitistas que não tiveram oportunidade de participar do curso do Fernando Duarte, mas participaram de outros cursos como o de Super - 8 ministrado pelo superoitista Renato Bulcão. A parte prática do curso não se deu adentrando aos bairros de São Luís em que se evidenciam as desigualdades sociais. O propósito do curso na parte prática foi o exercício de fotografia e câmera, porém realizado a partir do acompanhamento do diretor de fotografia Fernando Duarte, no centro histórico de São Luís e na cidade histórica de Alcântara.

Na prática, a metodologia implicou no acompanhamento da turma de alunos nas filmagens realizadas pelo professor Fernando Duarte, com a sua câmera 16mm, demonstrando técnicas de filmagens e a linguagem pertinente, enquadramentos e movimentos de câmera, além do manuseio desta, carregamento da película no chassi etc. Por força da metodologia, uma única câmera como elemento de demonstração, as cenas, em sua maioria, foram feitas com a câmera no tripé e os participantes do curso tiveram a oportunidade de observar pela ocular da câmera a cena enquadrada.

⁷³ Fala de José Pereira Silva em entrevista concedida ao autor em 2019.

Aqui vale destacar ainda que o primeiro momento que houve uma exibição dos filmes de Glauber Rocha do conjunto de filme ocorreu no Maranhão, alguns anos após a sua morte (em 22 de agosto de 1981), quando Euclides Moreira Neto, então coordenador do Festival Guarnicê de Cinema e professor do Departamento de Comunicação Social da UFMA, por meio desse departamento promoveu, na segunda metade dos anos 80, em um cinema da cidade, o extinto Cine Alpha, uma mostra Glauber Rocha, inclusive com a presença da mãe do cineasta (Figura 155).

Figura 155 - Plateia da 1ª Jornada Maranhense de Super - 8 no pequeno auditório do Museu Histórico e Artístico do Maranhão



Fonte: Acervo do autor.

Legenda da foto:

- 01 – José Pereira Silva. Funcionário do DAC e superoitista.
- 02 – Carlito Silva. Funcionário do DAC e superoitista.
- 03 – Djalma. Superoitista.
- 04 – Euclides Moreira Neto. Superoitista.
- 05 – Prof. Fernando Moreira. (Letras/UFMA) Cinéfilo, debatedor do cineclube.
- 06 – Cícero da Hora. Estudante, integrante de grupo de estudos políticos clandestinos.*⁷⁴
- 07 – Murilo Santos. Superoitista e dezesseisista. Membro do júri da jornada.
- 08 – Coelho Neto. Superoitista, pres. DCE da UFMA, integrante de grupo estudos políticos clandestinos.*
- 09 – Maristela Andrade. Antropóloga, participante de filmes 16mm e Super - 8.
- 10 – Mundinha Araújo. Cantora, ex- LABORARTE, fundadora do CCN – Centro de Cultura Negra.
- 11 – Marco Igreja. Superoitista, militante da AP, integrante do grupo de Cícero da Hora.*
- 12 – Luís Carlos Cintra. Superoitista, integrante do grupo de Gilvan Rocha.*
- 13 – Nagibe. Superoitista.
- 14 – João Ubaldo.

Vale ressaltar que alguns dos jovens que se envolveram com o cinema, quase que simultaneamente passaram a integrar grupos de estudos políticos, em situação de clandestinidade. Este processo se deu a partir de meados dos anos 1970, até mesmo antes de

⁷⁴ (*) Excetuando-se Luís Carlos Cintra, as demais informações só me foram passadas há alguns anos pelos próprios ex-integrantes desses grupos.

alguns tornarem-se universitários, tendo aprofundado em temáticas na medida em que desenvolviam esses estudos ou que se inseriam no movimento estudantil universitário.

As reflexões aqui apresentadas objetivam sinalizar que no estudo sobre a produção em cinema em sua gênese - década de 1970 - convém atentar para as transformações ao longo da década citada no cenário local em que essa produção se deu. Acredito que não iremos muito longe ao buscar unicamente, a partir da visualização dos poucos filmes Super - 8 que ainda existem, os reais pontos de partida de seus realizadores.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos demonstrar na arte abordada por esta pesquisa que é a mesma se constitui de elementos expressivos e de processos criativos na sua construção configurando-se em uma arte que expõe em seus elementos expressivos e nos processos criativos de sua construção o engajamento social e político. Alargamos os limites do conceito de arte engajada passando-se a considerar não só a produção artística voltada para o público mais amplo como também a produção resultante do engajamento de artistas e ações no âmbito dos movimentos sociais políticos e ações de entidades confessionais, como por exemplo, trabalhos no âmbito das Comunidades eclesiais de base desenvolvidos pela igreja Progressista no período delimitado nesta pesquisa, ou seja, entre 1968 e 1982.

Ao desenvolvermos o projeto que deu origem a esta pesquisa, tínhamos apenas uma ideia inicial sobre a presença da Igreja Católica Progressista e sua relação com o universo artístico, especialmente nas artes plásticas, no cinema e, de forma particularmente marcante, nas artes cênicas. Identificamos religiosos e religiosas protagonistas importantes no estímulo ou mesmo em nível de proposições de obras artísticas com viés popular, personagens por assim dizer invisibilizados na história das Artes Maranhense com propostas populares engajadas.

Outro aspecto que emergiu da análise de algumas experiências artísticas apresentadas neste trabalho: a questão da decolonialidade. Este aspecto surge num momento histórico em que a questão não estava ainda na ordem do dia, muito menos com as elaborações teóricas atuais em torno do termo decolonialidade. Como vimos, essa questão pode ser identificada hoje, a partir de elementos na produção artística resultantes da opção pela agregação às obras de elementos expressivos da cultura popular maranhense, entendida como religiões de matriz africana e catolicismo popular.

Buscamos demonstrar de que maneira o teatro, as artes plásticas e o cinema, expressões artísticas direcionadas ora a um público amplo, ora a grupos mais restritos, circunscritos a lutas específicas, processaram os seus engajamentos políticos no período estudado. Buscou-se demonstrar que segmentos da arte estudada e seus autores artistas processaram o seu engajamento por meio de inserção em ações de educação popular praticadas por entidades confessionais e da sociedade civil.

Evidenciou-se que as práticas artísticas engajadas não estiveram dissociadas do cenário nacional marcado pelo regime político de exceção, bem como buscaram temáticas e se constituíram em formas de protesto no universo das lutas locais, contra a violação de

direitos, contra agressões socioambientais promovidas pelos grandes projetos econômicos minerometalúrgicos, bem como contra as formas de opressão a camponeses e trabalhadores urbanos, decorrentes da exploração capitalista vinculada ao poder local.

Percebemos que desde 1968, com os grupos cênicos Teatro Popular do Maranhão – TPM e Teatro de Férias do Maranhão – TEFEMA haviam jovens artistas no Maranhão que, a partir do envolvimento direto ou indireto com ambientes da igreja católica progressista, concebiam seus processos de produção artística como uma arte voltada aos trabalhadores e trabalhadoras urbanos ou camponeses, genericamente designados à época pela palavra “povo”. Vislumbramos uma correlação da postura da Igreja Progressista, a partir do Concílio Vaticano II, quando evoca a Opção Preferencial Pelos Pobres, com o ideário de artistas engajados no Maranhão. Desta forma, nos permitimos tomar como ilustrativa a formulação poética de Milton Nascimento e seu parceiro Fernando Brant, na canção “Nos Bailes da Vida” de 1981, quando disseram que “todo artista tem de ir aonde o povo está”.

REFERÊNCIAS

- ADORO CINEMA. **Godspell** - A Esperança. S.d. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-194297/>. Acesso em: 2 ago. 2023.
- ALENCAR, F. A. M de. **Onde há fogo, há música**: a repressão militar nas décadas de 1960 e 1970 cantada e contada por cantores maranhenses. 2006, 51p. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Maranhão, Maranhão.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Autonomia e Mobilização Política dos Camponeses no Maranhão**. Série Transformações econômicas e sociais no campo maranhense, v.5. Maranhão : Comissão Pastoral de Terra, 1981.
- ALMEIDA, Maria de Fátima Fontoura. **Jornada Internacional de Cinema na Bahia: A História**. 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/30199/1/TCC%20-%20Jornada.pdf>. Acesso em: 22 set. 2023.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de; SANTOS, Murilo. **Passamento**. Sociedade Maranhense de Direitos Humanos, 1982.
- AMARAL FILHO, Jair do. **A economia política do babaçu**: um estudo da organização da extrato-indústria do babaçu no Maranhão e suas tendências. São Luís, SIOGE, 1990.
- ANDRADE, M. P.; SANTOS, Murilo. **A Peleja do Educador**. São Luís: Comissão Pastoral da Terra, 1981.
- ANDRADE, Igor; FRANÇA, Andréa. **Coutinho no Globo Repórter, primeiras experiências como documentarista**: ética e estética dos filmes Seis Dias de Ouricuri (1976) e Uauá (1977). 2011. Disponível em: https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2011/Relatorios/CSS/COM/COM-Igor%20Andrade.pdf. Acesso em: 17 nov. 2023.
- ARAÚJO, N. S.; PEREIRA, E. S de; BRASIL, Ramusyo. **Conversas com o Cinema Maranhense**: do ambulante ao contemporâneo. São Luís: Viegas Editora, 2020.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO LUÍS. **Xavier Gilles de Maupeou d’Ableiges**: 28 anos de ordenação episcopal. 2023. Disponível em: <https://www.arquidiocesedesaoluis.org/post/xavier-gilles-de-maupeou-d-ableiges-28-anos-de-ordena%C3%A7%C3%A3o-episcopal#:~:text=Na%20%C3%A9poca%20estava%20recente%20a,Mans%2C%20partiu%20para%20o%20Brasil>. Acesso em: 20 out. 2023.
- BATISTA, Natália. **Nos palcos da história**: teatro, política e Liberdade, Liberdade. São Paulo: Editora Letra e Voz, 2017.
- BARBOSA, Zulene Muniz. **Maranhão, Brasil**: Lutas de Classes e Reestruturação Produtiva em uma nova roda de transnacionalização do capitalismo. São Luís: UEMA, 2006.
- BARBOSA, Zulene Muniz. As “temporalidades” da política no Maranhão. **Lutas Sociais**, nº9/10, pp. 19-26. São Paulo, 2003.

BARBOSA, Viviane de Oliveira. **Mulheres Do Babaçu: Gênero, Maternalismo e Movimentos Sociais no Maranhão**. Rio de Janeiro, Niterói, 2013. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1449.pdf>. Acesso em: 23 out. 2023.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

BERGAMIN, Marta de Aguiar. E quando o paraíso é uma névoa? 'A classe operária vai ao paraíso' e o fetiche. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.9, n.26, p. 7-22, jun.-set. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/29496>. Acesso em: 12 jun. 2023.

BOARATI, V. **A discussão entre os economistas na década de 1970 sobre a estratégia de desenvolvimento econômico**. II PND: motivação, custos e resultados. Dissertação de mestrado, USP, 2003.

BORGES, A. **PT Maranhão 1980-1992: origens, organização e governos municipais**. São Luís: EDUFMA, 2008.

BORRALHO, T. **O Boneco: Do Imaginário Popular Maranhense ao Teatro: Uma análise de O Cavaleiro do Destino**. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura; SESC, 2005.

BORRALHO, T. “Era Uma Vez uma Ilha... Ou O Chocalho Da Cascavel”. Espetáculo. 1980. Disponível em: <https://historiadoteatromaranhense.blogspot.com/2011/01/laborarte-era-uma-vez-uma-ilha.html>. Acesso em: 12 set. 2023.

BORRALHO; SOBRINHO. **O palco do imaginário popular maranhense**. São Luís: SIOGE, 1993.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de autoanálise**. Tradução, introdução, cronologia e notas - Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 140 p. ISBN: 85-359-0655-X.

BRASIL. **Ato Institucional Nº 5 de 13 de dezembro de 1968**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 25 set. 2023.

BRASIL. Ministério da Justiça. Comissão de Anistia. **Memória e compromisso: a participação dos cristãos na redemocratização do Brasil e Anistia Política**. Brasília (DF): Ministério da Justiça; Comissão de Anistia, 2016. 648 p. ISBN 9788555060380.

CALDAS, Leide Ana Oliveira. **Superoitismo no Maranhão: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistências (1970/80)**. 2016. 227 folhas. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História/CCH) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/2282>. Acesso em: 15 out. 2023.

CAMARGO, Aspásia. História oral e política. In: FERREIRA, M. de M. **História oral e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: CPDOC. Diadorim, FINEP. 1994.

CELESTINO, R.; NASCIMENTO, J. V.; CARREIRA, R. A. R. Literatura e mangue: análise do discurso constituinte literário em Maré Memória, de José Chagas. **Cadernos do IL**, [S. l.], n. 51, p. 134–148, 2016. DOI: 10.22456/2236-6385.57203. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/57203>. Acesso em: 2 set. 2023.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 7ª Edição, São Paulo: Cortez, 1997.

CNBB. Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **Prêmio Margarida de Prata para o Cinema**. 2008. Disponível em: <https://www.cnbb.org.br/premio-margarida-de-prata-para-o-cinema/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

COLLING, L. **Arte da resistência**. Salvador: Devires, 2022.

COSTA, Marcelo. São Luís em Tempos de ‘Milagre’: modernização urbanística, autoritária e inacabada sob o governo de José Sarney(1966-1970). **Veredas da História**, v. 16, n. 1, p. 8-26, jul., 2023, ISSN 1982-4238. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/52019>. Acesso: 16 de jul.de 2023.

COSTA, Wagner Cabral. O Maranhão será terra em transe? história, política e ficção num documentário de Glauber Rocha. In: **Proj. História**, São Paulo, (29) tomo 2, p. 353-701, dez. 2004 355. Disponível em: https://www4.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria29_02.pdf. Acesso em: 23 nov. 2023.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru – SP, EDUSC, 2002.

DIAS, Tiago C.da Silva; MOREIRA, Angélica Franco. **Perspectiva históricas do Concílio Vaticano II à Luz da Ação dos Papas João XXII e Paulo IV**. 07 de Novembro de 2022. Disponível em: <https://facasc.emnuvens.com.br/ret/article/view/1747>. Acesso em: 14 de maio. de 2023.

DORNELAS, Nelito. **As teologias no contexto da ditadura militar**. In: Comissão Brasileira Justiça e Paz (Org.). Brasília: Ministério da Justiça, Comissão de Anistia 2016. 2017.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**: uma introdução. Tradução Luis C. Borges, Silvana Vieira. São Paulo:Boitempo/UNESP. 1997.

ENGLISH, Barbara Ann. **Cantar o Canto**. Irmãs Notre Dame de Namur: Pará, 1986.

FERRETTI, Mundicarmo. **Encantaria de Barba Soeira**. Codó, capital da magia negra? São Paulo: Siciliano, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2013.

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral**: possibilidades e procedimentos. 2. E.d.São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

GISTELINCK, F. **Carajás, usinas e favelas**. São Luís: Gráfica Minerva LTDA, 1988.

HABIBE, Sérgio. **Cavalo Cansado** (Música - LP Pedra de Cantaria). 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IuvWVnuf4Y4>. Acesso em: 12 out 2023.

HOOKS, Bell. **Ensinar a Transgredir: a educação como prática da liberdade**. Martins Fontes. São Paulo, 2013.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Os Comedores de Batatas, Vincent Van Gogh**. História das Artes, 2024. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/os-comedores-de-batatas-vincent-van-gogh/>. Acesso em: 28 jun. 2023.

IPHAN. **História - Alcântara (MA)**. S.d Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1437/>. Acesso em: 03 set. 2023.

JORNAL O ESTADO DO MARANHÃO, 26 de junho de 1977.

KOSSOY, B. **Fotografia & história**. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

KRUDU. **Jocy Neves Rodrigues** (padre Tutóia - MA). 2015. Disponível em: <https://krudu.blogspot.com/2015/09/jocy-neves-rodrigues-padre-tutoia-ma.html>. Acesso em: 24 jun. 2024.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão ... [et al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP. 1994.

LOBO, Narciso Júlio Freire. **A Tônica da Descontinuidade: cinema e política em Manaus na década 60**. Manaus: UA, 1994.

LOZANO, Jorge Eduardo A. Prática e estilo de pesquisa em história oral contemporânea. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta de M. **Usos & abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, RJ: Fundação Getúlio Vargas Editora, 8ª ed., 2006. p. 16.

LÖWY, Michael. **O que é Cristianismo da Libertação: religião e política na América Latina**. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Expressão Popular, 2016.

LUNA, Regina Célia M. **A terra era liberta: um estudo sobre a luta dos posseiros pela terra no Vale do Pindaré – MA**. São Luís: EDUFMA, 1985.

MACHADO, A. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARANHÃO. ALEMA. Assembleia Legislativa do Estado Do Maranhão. **Rubem Brito propõe título de cidadão para o padre Marcos Passerini**. Governo do Maranhão, 2005. Disponível em: <http://www.al.ma.leg.br/noticias/6693>. Acesso em: 12 jun. 2023.

MARX, Karl. **A ideologia Alemã**, São Paulo: Hucitec, 1985, p. 26

MARTINS, Gilberto dos Santos. **Tempo de espera: Fortuna Crítica da peça de Aldo Leite**. Orientadora: Benedita Afonso Martins. 2022. 494 f. Tese (Doutorado em Artes) -

Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/15622>. Acesso em: 12 jun. 2023.

MATOS, K. C. M; CAMARGO, L. R. de. **Para não dizer que não falamos de cinema: o movimento de Super-8 no Maranhão (1970-1980)**. 2008, 83p. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Faculdade São Luís, Maranhão.

MATTOS, Kelly Campos Melo. **Para não dizer que não falamos de cinema: o Movimento de Super-8 no Maranhão (1970-1980)**. São Luís, Instituto Guranicê, 2008.

MENDONÇA, Fernanda. **O cineasta brasileiro rejeitado pelo Cinema Novo e esquecido pelo Brasil**. 2016. Disponível em: <https://assistebrasil.com.br/espelhos/o-cineasta-brasileiro-rejeitado-pelo-cinema-novo-e-esquecido-pelo-brasil/>. Acesso em: 25 out. 2023.

MENDONÇA, Rosiel. Caminhos da Sétima Arte no Amazonas: de Silvino Santos aos festivais dos anos 1960. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte – Manaus - AM – 28 a 30/05/2015**. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/norte2015/resumos/R44-0009-1.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2025.

MEMÓRIA DO AUDIOVISUAL MARANHENSE. **A Greve da Meia-Passagem**. YouTube, 22 fev. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fpBCMMx Df3U>. Acesso em: 12 jun. 2023.

MORAES, Jomar. **O rei touro e outras lendas maranhenses**. São Luís, Maranhão: Edições SIOGE, 1980.

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

MOREIRA NETO, Euclides. **Reminiscências do cinema maranhense**. São Luís: EDUFMA, 2022.

MOREIRA NETO, Euclides. **Primórdios do cinema em São Luís**. São Luís, MA: Cineclubes Uirá, 1977.

MOREIRA NETO, Euclides. **O cinema dos anos 70 no Maranhão**. São Luís: DAC/PREXAE/UFMA, 1990.

MOREIRA NETO, Euclides. **Feições**. Direção e produção: Euclides Moreira Neto. Produção independente 1980. 1 bobina Super-8.

MUÑOZ, R. **Solidariedade libertadora: Missão da Igreja**, Petrópolis, Vozes, 1982.

NASCIMENTO, C.E. Arte engajada no Brasil e a produção de Nilo Previdi no Paraná. IN: VIII Fórum de Pesquisa Científica Em Arte. **Anais**. Curitiba: ArtEmabap, 2011. ISSN 1809-2616.

NERIS, Wheriston Silva. **Igreja e missão: Religiosos e ação política no Brasil**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC. (10) dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em: 26 mar. 2023.

NORONHA, Cejana. U.Assis. **Teologia da Libertação**: Origem e Desenvolvimento. 16 de Dezembro de 2011. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/2307>. Acesso: 12 de Jul.de 2023.

OCIC-BRASIL. Organização Católica Internacional de Cinema. Ano I, **Boletim** Nº 0, Outubro de 1984. Disponível em: <http://www.cpvsp.org.br/upload/periodicos/pdf/POCICSP101984000.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2025.

OSPINO, Hosffman; LUCIANI, Rafael. **Como a América Latina influenciou toda a Igreja Católica?** 2018. Disponível em: <https://cebsdobrasil.com.br/como-a-america-latina-influenciou-toda-a-igreja-catolica-por-hosffman-ospino-e-rafael-luciani/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. São Paulo: Mireveja Editora, 2022.

PEREIRA, Jesus Marmanillo. **Luta por direitos**: movimentos sociais de direitos humanos em São Luís durante a década de 1980 /João Pessoa-PB, 2015.

PORTELLI, Alessandro. **A Dialogical Relationship**. An Approach to Oral History. Expressions Annual, 2005.

PUEBLA (Texto oficial da CNBB). **A Evangelização no presente e no futuro da América Latina**. Rio de Janeiro: Edições Paulina, 1979.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. 2005. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 15 jun. 2023.

RICOUER, Paul. **A memória, a história o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP. 2007.

ROCHA, Glauber. **A Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: CosacNaify, 2004.

ROCHA, Gilvan. **Meio século de caminhada socialista**. Ceará: Expressão gráfica, 2008.

SILVA, Ana Cláudia Batista da; CARVALHO, Gleiciane Brandão. Quebradeiras de coco e movimentos sociais: luta, resistência e construção identitária. VI Congresso Nacional de Educação – **CONEDU**, 2019. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2019/TRABALHO_EV127_MD1_SA5_ID5395_15082019190208.pdf. Acesso em: 21 fev. 2024.

SOUZA, Luiz Alberto Gómez de. **A guinada da Igreja Católica à direita**. 2014. Disponível em: <https://insightinteligencia.com.br/a-guinada-da-igreja-catolica-a-direita/>. Acesso em: 24 nov. 2023.

TICIANELI, Edgar. **Zé Antônio, o padre que enfrentou a Ditadura Militar**. 2015. Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/ze-antonio-o-padre-que-enfrentou-a-ditadura-militar.html>. Acesso em: 28 jul. 2023.

TRIBUZI, Bandeira. **As Atividades Empresariais no Maranhão**. 1982.

VALLE, Maria Ribeiro do. A arquitetura do AI-5: os militares, o movimento estudantil e a imprensa. **REU**, Sorocaba, SP, v. 43, n. 1, p. 99 – 111, jun. 2017 99. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/2978>. Acesso em: 30 ago. 2023.

VASCONCELOS, Alex.C. Missionários **Combonianos do Coração de Jesus**. 14 de Outubro de 2011. Disponível em: <https://sacrificiovivoesanto.wordpress.com/2011/10/14/missionarios-combonianos-do-coracao-de-jesus/>. Acesso: 20 de jul. de 2023.

VASCONCELOS, Tainá Macêdo. **Anotações sobre teatro popular nordestino, trajes de cena e de folgado**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/4600/4600-Texto%20do%20artigo-12920-1-10-20200519.pdf>. Acesso em: 19 out. 2023.

VENÂNCIO, Romero; RIBEIRO, Priscilla; REIKDAL, Bruno. **Dussel, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento: Decolonialidade(s) e o debate brasileiro** - com Romero V. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wPhVcULHLWQ>. Acesso em: 12 mai. 2024.