

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
CURSO DE HISTÓRIA

LUDIMILA SOARES MELO

FRONTEIRAS DE IMAGENS:

Cinema e Conflitos agrários no ensino de História.

São Luís

2024

LUDIMILA SOARES MELO

FRONTEIRAS DE IMAGENS:

Cinema e Conflitos agrários no ensino de História.

Monografia apresentada ao Curso de História da
Universidade Estadual do Maranhão para
obtenção do grau de licenciatura em História.

Orientador (a): Profa. Dra. Márcia Milena
Galdez Ferreira.

São Luís

2024

Melo, Ludimila Soares.

Fronteiras de imagens: cinema e conflitos agrários no ensino de história.
/ Ludimila Soares Melo. – São Luís, 2024.

81 f.; il.

Monografia (Graduação) – Curso de História. Universidade Estadual do Maranhão, 2024.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Milena Galdez Ferreira.

1. Cinema-História. 2. Fronteiras de Imagens. 3. Luta pela Terra. 4. Ensino de História. I. Título.

CDU 791.43:94(812.1)

FRONTEIRAS DE IMAGENS:
Cinema e Conflitos agrários no ensino de História.

Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade Estadual do Maranhão para obtenção do grau de licenciatura em História.
Orientador (a): Profa. Dra. Marcia Milena Galdez Ferreira.

Aprovada em: 04/04/2024

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Marcia Milena Galdez Ferreira (Orientador)

Universidade Estadual do Maranhão

Prof. Dr. Viviane Barbosa de Oliveira

Universidade Estadual do Maranhão

Prof. Ma. Leide Ana Oliveira Caldas

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos sem dúvidas vai ser o momento que mais irei refletir sobre a minha caminhada acadêmica durante esses 5 anos de graduação, pois tamanha é a minha gratidão para com tantas pessoas que me ajudaram nessa conquista.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer imensamente a minha família que, desde o princípio me forneceu todo o apoio financeiro e psicológico para que eu conseguisse alcançar a tão sonhada graduação. Destaco primeiramente os meus pais que, desde sempre, nunca duvidaram da minha capacidade e sempre me apoiaram e aconselharam diante de qualquer situação. Deixo aqui registrado que meu amor por vocês é sem medida. Expressar minha profunda gratidão aos dois, Luciana Soares e Marinaldo Melo, minha esperança é que um dia eu seja capaz de retribuir toda a confiança depositada em mim. Obrigada Mãe, obrigada Pai, essa conquista é nossa! Eu amo vocês!

Além dos meus pais, meus padrinhos foram fundamentais nesse processo, são verdadeiros anjos escolhidos pelos meus pais e que desempenham um papel importantíssimo em minha vida, honram com o que se espera de padrinhos e eu me considero extremamente sortuda por tê-los em minha vida. Antônia Melo e Oassi Melo, vocês fazem parte de quem eu sou; obrigada por tanto amor e carinho.

Gostaria também de agradecer e expressar todo meu amor aos meus avós maternos, Floriza Soares e Marivaldo Carvalho, que sempre estiveram ao meu lado me apoiando e demonstrando tanto orgulho da neta mais velha e a primeira a conseguir entrar em uma universidade. Como prometido, estou conseguindo dar orgulho a nossa família. Gostaria de aproveitar para agradecer também ao meu tio Eduardo, que desde o princípio, nunca duvidou da minha capacidade e vontade de construir uma nova perspectiva em nossa família. Nesse mesmo parâmetro familiar, agradecer toda paciência e ajuda da minha prima/irmã Rafaelly que me ajudou de maneira única durante esse processo, desde o ato de trazer café para mim sempre que pedia até o ato de sempre estar ao meu lado, mesmo nos dias mais cansativos. Tu és fundamental na minha vida!

Gostaria de expressar minha enorme gratidão à minha orientadora, Marcia Milena Galdez Ferreira, primeiro por me apresentar o mundo da pesquisa acadêmica, e segundo pelo ato de me “ensinar” a escrever academicamente. Desde 2020 ela está ao meu lado corrigindo

meus erros, incentivando e me ajudando a provar para mim mesma que sou capaz. Agradeço pelas brigas, puxões de orelha, por cada “não dou conta de vocês”, “eu não tenho tempo para essas coisas” “arruma isso aqui que tá uma loucura”, e a frase mais ouvida nesses 4 anos “o tempo urge, gente”.

Deixar aqui minha profunda gratidão pela excelente banca avaliadora deste trabalho. Viviane Barbosa, Leide Ana Caldas e Marcia Milena Ferreira, vocês são professoras excepcionais, e é uma honra saber que meu trabalho foi avaliado por uma banca tão experiente e composta por mulheres inteligentíssimas.

Gostaria de agradecer aos meus amigos da graduação, vocês tornaram tudo mais leve e proveitoso. Destaco aqui Israel Rodrigues, Evelyn Fonseca, Lucas Barbosa, Airton Lopes, Pamella Paiva, Julia Maria, Victoria Pio, Tainara Elis e Aline Nascimento, vocês são sinônimos de felicidade e acolhimento em minha vida. Obrigada por tudo! Não poderia deixar de agradecer os meus melhores amigos Estéfane Monteiro, Mayngred Duarte, Tamna Xavier, Karol Rodrigues e Lucas Soares que estão ao meu lado desde o princípio, enfrentando tantas batalhas e comemorando tantas vitórias.

Quero desejar essa conquista a minha tia Tatiana Soares que, infelizmente, não se encontra mais entre nós para vivenciar esse momento conosco, é com lágrimas nos olhos que eu deixo aqui registrado que essa conquista é em tua homenagem, sempre acreditou de mim e me apelidou de “maria doida” por estudar demais, entretanto sempre me defendeu, me apoiou e demonstrou tanto amor por mim. Eu te amo, sempre serás lembrada em minhas conquistas!

Por fim, e não menos importante, agradeço ao meu bom Deus que me permitiu estar concluindo mais uma etapa da minha trajetória!

RESUMO

O presente trabalho monográfico possui como objetivo a análise do documentário *Fronteiras de Imagens* do cineasta maranhense Murilo Santos, e a discussão do seu uso como ferramenta didática para o ensino de História. Produção realizada em 2009, é composta por memórias de experiências vivenciadas pelo próprio diretor no período em que esteve em contato com as famílias do Centro do Bala, especialmente com o *assituante* Domingos Bala e sua família, localizado na região do Vale do rio Carú, na Amazônia maranhense. Esta monografia busca situar de forma sucinta a trajetória do cineasta Murilo Santos, trazendo à tona a sua área de pesquisa através de seus trabalhos cinematográficos. Assim, a análise de seu documentário *Fronteiras de Imagens* (2009) é imprescindível, a fim de utilizá-lo para o ensino de História em sala de aula. O documentário em análise, compõe-se de imagens registradas pelo próprio Murilo e sujeitas a narração do mesmo a respeito das situações vividas por aquelas famílias entre os anos de 1979 e 1986. O cineasta aborda a produção utilizada para a realização do premiado documentário *Bandeiras Verdes* (1988). O trabalho busca meios para aplicar o documentário estudado no ambiente escolar, a fim de promover uma educação aos jovens a respeito da questão agrária no Maranhão Contemporâneo, tendo em vista desafios e possibilidades, ao utilizar o cinema como instrumento do ensino de História. Dessa forma, Murilo Santos tornou-se referência na montagem de filmes acerca do mundo rural no Maranhão, expondo suas denúncias e críticas por meio da sua arte, o cinema, resultando assim em um rico material para ser analisado criticamente, a partir da reflexão da relação entre Cinema e História, e do uso do cinema como recurso pedagógico para o ensino de História.

Palavras-chave: Cinema-História; Fronteiras de Imagens; luta pela Terra; Ensino de História.

ABSTRACT

The present monographic work aims to analyze the documentary "Fronteiras de Imagens" by the Maranhense filmmaker Murilo Santos, and to discuss its use as a didactic tool for teaching History. Produced in 2009, the documentary consists of memories of experiences lived by the director himself during his contact with the families of Centro do Bala, especially with the settler Domingos Bala and his family, located in the region of the Carú River Valley, in pre-Amazon Maranhão. This monograph seeks to briefly situate the trajectory of filmmaker Murilo Santos, bringing to light his field of action addressed in his cinematographic works. Thus, the analysis of his documentary "Fronteiras de Imagens" (2009) is essential to use it for teaching History in the classroom. The documentary under review is composed of images recorded by Murilo himself and narrated by him about the situations experienced by those families between 1979 and 1986, also addressing the production used to make the award-winning documentary "Bandeiras Verdes" (1988). The work seeks ways to apply the studied documentary in the school environment to promote education of young people about the agrarian issue in Contemporary Maranhão, considering the challenges and possibilities when using cinema as a tool in History teaching. Thus, Murilo Santos has become a reference in the editing of films about rural life in Maranhão, exposing his denunciations and criticisms through his art, cinema, resulting in a rich material to be critically analyzed, reflecting on the relationship between Cinema and History and the use of cinema as a pedagogical resource for teaching History.

Keywords: Cinema-History; Fronteiras de Imagens; Land Struggle; Teaching of History.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Frame 01 – Educação Sindical – 48
- Frame 02 – Assassinato do Elias Zi Costa Lima – 48
- Frame 03 – Desenhos de camponeses – 50
- Frame 04 – Exibição dos audiovisuais na comunidade – 50
- Frame 05 – Registro de famílias do Centro – 55
- Frame 06 – Acordo entre o Centro do Bala e o Centro do Roberto – 58
- Frame 07 – Registro da Luta camponesa – 60
- Frame 08 - Registro da Luta camponesa – 60
- Frame 09 – Registro do assassinado de Elias Zi – 61
- Frame 10/11 – Frames representativos do filme “Quem matou Elias Zi – 61
- Frame 12/13 – Quebradeiras de coco babaçu – 64
- Frame 14/15 – Registros do senhor Domingos Bala e sua Família – 65
- Frame 16/17 – Visita do Sr. Domingos Bala ao Centro do Roberto – 66
- Frame 18 – Entrevista do senhor Luís em forma de cordel – 67
- Frame 19 – Murilo Santos produzindo o encontro de Domingos Bala com os indígenas – 69
- Frame 20 – Depoimento da senhora Rosa Bala – 70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. O mundo documental inerente ao mundo historiográfico.....	14
1.1 A historiografia através das lentes cinematográficas.....	14
1.2 <i>Fronteiras de Imagens</i> no contexto mimético.....	21
1.3 Documentário: agente social de memória e força.....	26
2. <i>Fronteiras de Imagens</i> : o Centro do Bala na cinematografia maranhense.....	32
2.1 A produção do Documentário <i>Fronteiras de Imagens</i>	32
2.2 Da migração à formação do Centro do Bala.....	34
2.3 Murilo Santos e sua trajetória no audiovisual maranhense.....	39
3. O mundo rural na produção fílmica de Murilo Santos: um instrumento pedagógico para o ensino de História.....	45
3.1 A lógica capitalista no campo maranhense.....	46
3.2 <i>FRONTEIRAS DE IMAGENS</i> : ferramenta metodológica para o ensino de História.....	53
3.3 Análise de frames do filme <i>Fronteiras de Imagens</i>	67
Considerações Finais.....	73
REFERÊNCIAS.....	76

INTRODUÇÃO

O documentário *Fronteiras de Imagens* (2009), produzido pelo cineasta maranhense Murilo Santos em 2009, aborda experiências vivenciadas pelo pioneiro do cinema documental no Maranhão, Murilo Santos, que, através dessa produção, estabeleceu uma estreita relação com as famílias que viviam no Centro do Bala, em especial a família do senhor Domingos Bala, o *assituante*¹ do centro², durante as filmagens de *Bandeiras Verdes*, entre 1979-1986. O presente documentário realiza uma abordagem para além das memórias do cineasta, trazendo a tela o processo de produção do premiado documentário *Bandeiras Verdes*, lançado em 1988. Para a produção do documentário *Fronteiras de Imagens* (2009) – em virtude de ser algo mais simbólico e afetivo – estava na direção o próprio Murilo Santos, que encarregou seu irmão Joaquim Santos, músico e artista plástico, da trilha sonora.

Bandeiras Verdes consiste em um relato a respeito do modo de vida campesina, da formação do Centro do Bala na região do Vale do rio Caru, pertencente a região da Amazônia maranhense, região a qual Murilo obteve acesso ao pertencer a pesquisa *Transformações econômicas e sociais no campo maranhense* (1979), que foi vinculada e pertencia a Comissão Pastoral da Terra (CPT). Em virtude da relação afetiva estabelecida com as famílias do centro por conta do longo período em que ali esteve, Murilo Santos constrói um roteiro a partir de rememoração de algumas de suas histórias, por meio de fotografias submetidas a narração dele.

Assim, no primeiro capítulo deste trabalho, observa-se a inserção do mundo cinematográfico no leque de fontes que o historiador possui para analisar, possibilidade concedida a partir da Nova História, vertente teórica que legitimou diversas fontes até então tidas como inapropriadas para o uso da História. Desse modo, conforme Santiago Junior. (2008) a utilização desta fonte se deu de maneira desordenada, pois devido a sua semelhança

¹ De acordo com Maristela Andrade e Murilo Santos (2009), a figura de um **assituante** além de ser o fundador do centro, consiste na representação de autoridade perante as pessoas que moram no respectivo local, sendo responsável pela organização contra grileiros e a utilização dos recursos naturais da região.

² Conforme Maristela Andrade e Murilo Santos “**Centro**: podem ser considerados como agrupamentos de moradias de pequenos produtores agrícolas que se desenvolvem em seus locais de trabalho no interior da floresta.” (Andrade e Santos, 2019, p. 29). Desse modo, se torna plausível destacar que esses centros em sua maioria consistem em bases para a formação de futuros povoados e cidades. Maristela Andrade e Murilo Santos (2019) afirmam que cidades como Zé Doca, Chapéu de Couro e Santa Inês são oriundas de centros, assim como os “inúmeros povoados que se estendem pelas margens do Pindaré, do Caru e do Tocantins.”. (Andrade e Santos, 2019, p. 29)

com a realidade por conta da imagem em movimento, foi tida inicialmente como “cópia fiel” da realidade. Entretanto, conforme o aprimoramento das técnicas para se trabalhar com a cinematografia, foi inevitável sua conceituação como representação histórica, trazendo à tona que é uma fonte sujeita a manipulação assim como as demais, pois possui uma intencionalidade em sua produção, seja por viés político e social ou por desejo específico do próprio diretor. Alexandre Bruno (2015) reforça a ideia do cinema como representação histórica e realiza uma análise partindo do pressuposto difundido por Paul Ricoeur referente ao conceito de mimésis baseado nas teorias aristotélicas. Para além desse debate, será realizado uma comparação a respeito da produção de *Fronteiras de Imagens* (2009) e *Cabra Marcado pra Morrer* (1984), visto que ambos os documentários possuem temáticas similares, e para além da temática, destacaremos também o conceito de que o documentário exerce um papel de agente social de força e memória. Logo, ambos os referidos documentários possuem esta significância social.

Desse modo, por conseguinte, *Fronteiras de Imagens* (2009) é uma produção fílmica carregada de memórias e detalhes acerca do relacionamento do cineasta com o Centro do Bala. Muito embora possua esse caráter pessoal, o documentário possui uma riqueza de informações a respeito do papel de um assituante – fundador do centro – e da maneira pela qual aquela comunidade organizava-se contra a prática de grileiros. Assim, Murilo Santos localizou uma maneira, através da produção de *Fronteiras de Imagens* (2009), de proteger do esquecimento suas memórias vividas entre as décadas de 1970, 1980. Produções que atualmente são fonte de pesquisas no âmbito das Ciências Humanas. As particularidades contidas em *Fronteiras de Imagens* (2009) serão abordadas no segundo capítulo, onde trataremos à tona não apenas o processo de produção do documentário, mas também a trajetória de Murilo Santos perante os avanços da cinematográfica maranhense e o dinamismo que ocorreu para a formação do Centro do Bala.

Atrelado a este recorte temporal, o diretor passou a se interessar por temas ligados a questão agrária no Maranhão, e através das suas obras, utilizou o cinema como mecanismo de denúncia para as atrocidades vividas no campo, fornecendo um rico material a ser analisado e tido como fonte de pesquisa, estabelecendo assim – por conta da abundância em informações – possibilidades de discussão da relação entre História, Ciências Sociais, Geografia e Cinema. Ademais, o cineasta aqui estudado foi um dos integrantes da geração superoitista no Maranhão e participou da fundação do Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE.

A análise referente ao contexto histórico abordado em *Fronteiras de Imagens* (2009), assim como *Bandeiras Verdes* (1988), foi de suma importância em função das situações de tensão vivenciadas no campo que motivava indivíduos e famílias a migrarem para outras regiões em busca de terra. Logo, o recorte temporal consiste nas décadas de 1970 e 1980, período em que as terras devolutas e pertencentes aos camponeses estavam sendo alvos de disputas por grileiros e fazendeiros no Maranhão, principalmente a partir da aprovação da lei de nº 2.979/69, popularmente conhecida como Lei de Terras do Governo Sarney, exigindo que a comprovação pela posse da terra ocorresse apenas através de documento escrito, facilitando a ação de grileiros em todo o estado, e conseqüentemente, gerando inúmeros conflitos por posse de terra.

Esta discussão será contemplada no terceiro capítulo, pois faremos uso de textos das historiadoras Viviane Barbosa, Dayana de Sousa Lima, Laryssa Pimenta, dentre outros autores que abordam o conflito intensificado no campo após a implementação da Lei nº 2.979, de 17 de julho de 1969, a Lei Sarney de Terras, e de textos do historiador do Wagner Cabral da Costa (1994), trazendo à tona os movimentos atrelados a Teologia da Libertação, tal qual a Comissão Pastoral da Terra (CPT) e as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), movimentos que atuavam em prol dos posseiros e trabalhadores rurais nesses conflitos agrários. Neste mesmo período, o Brasil se encontrava em intensas manifestações das lutas populares, insatisfação com o regime militar em vigência, pois clamavam pela elaboração e aprovação da nova constituição, e em meio a estes movimentos, estava inserido a urgência vivida pelos camponeses na realização de uma reforma agrária no país.

Visto que nesta pesquisa, buscamos analisar a aplicabilidade de *Fronteiras de Imagens* (2009) como recurso pedagógico, o terceiro capítulo também irá abordar a eficiência do cinema para o ensino de História, em especial sobre conflitos agrários. Assim, foi possível observar a lacuna existente no ensino de história a respeito da luta campesina. Logo, conforme Sulidade (2018), esta ausência reflete de forma singular na construção de memória sobre a constância resistência presente no campo contra a violência, resultando assim em uma marginalização sobre os ativistas dessa luta. Entretanto, utilizando a produção cinematográfica de Murilo Santos, provoca a sociedade de forma geral, atravessando os muros acadêmicos, a respeito do que se passa no campo maranhense, possibilitando também, que o professor tenha outros meios de ensino para além dos livros didáticos, em especial, o cinema.

1. O mundo documental inerente ao mundo historiográfico.

Este trabalho monográfico não foi produzido com o intuito de refletir acerca da história do cinema documental, mas sim a respeito da utilização do documentário no campo historiográfico. Assim, nos seguintes tópicos, a reflexão será voltada para a aplicabilidade do cinema documental como fonte e objeto histórico, revelando-se uma rica e diversificada fonte a ser estudada para a compreensão de diversos fatos históricos e cotidianos marcados por uma dada realidade política conforme o recorte temporal escolhido.

Por conseguinte, este capítulo traz um olhar filosófico para a análise do documentário *Fronteiras de Imagens*³ (2009), onde buscaremos compreender esse processo de construção e divulgação através do conceito mimético de Paul Ricoeur – de acordo com as teorias aristotélicas - segundo a interpretação obtida por Alexandre Bruno Costa (2015). Para além dessa análise, haverá a relevante comparação entre *Cabra Marcado para Morrer* e *Fronteiras de Imagens*, visto que ambos os documentários possuem similaridades de produção e do enredo, pois abordam os conflitos agrários propiciados pelos latifundiários contra inúmeros posseiros e pequenos produtores rurais. Desde já, saliento que posteriormente haverá um debate mais aprofundado a respeito da luta camponesa no Maranhão, e a importância desta temática ser inserida no âmbito escolar, tendo o cinema, em especial o cinema documental, como um dos recursos metodológicos a ser utilizado nessa aproximação temática com o ensino de história.

1.1 A historiografia através das lentes cinematográficas.

É importante destacar a contribuição significativa que Murilo Santos oferece para a valorização do uso de entrevistas, e conseqüentemente, a utilização da História Oral. Valorização essa que resulta no estímulo da sua aplicação como uma ferramenta para o ensino de História, promovendo um brilhante destaque ao uso da História Oral. Em decorrência do descaso público em conservar registros históricos da época, Murilo Santos se inspirou não apenas nas situações que testemunhou, mas principalmente nas memórias individuais dos

³ **Direção:** Murilo Santos; **Trilha:** Joaquim Santos; **Sinopse:** Através deste documentário, o cineasta Murilo Santos relata o processo de realização do premiado documentário “Bandeiras Verdes” que se trata da formação de povoados nas matas do Caru, região da pré-Amazônia maranhense.

moradores do Centro do Bala, que eram contadas a ele, tendo algumas dessas memórias elevadas ao que conhecemos por memórias coletivas⁴.

Marcia Milena Ferreira (2019) em *Rumo ao Maranhão: Teias migratórias e memória dividida*, destaca a relevância de trabalhar com fontes orais, pois proporcionam um acesso direto aos relatos daqueles que vivenciaram determinadas situações. Ela ressalta: “Seu modus operandi envolve subjetividade, multivocalidade e bipolaridade dialógica. Essas características não implicam imperfeição ou impossibilidade de uso dessa ferramenta documental. Pelo contrário, sua maior riqueza advém de tais propriedades, inerentes ao texto oral.” (Ferreira, 2015, p. 345)

A História Oral viabiliza o acesso à subjetividade do vivido, posto que a narrativa não congela a experiência passada. Por ser uma reconstrução provocada *a posteriori* e uma representação, vai além do vivido, sistematizando-o e dotando-o de sentido no ato de transformação da memória em narrativa. Segundo Verena Alberti (2006: 170-171), um dos principais alicerces da entrevista de história oral é a narrativa, pois “Ao contar suas experiências, o entrevistado transforma o que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido.” (Ferreira, 2015, p.346)

Ressalta-se aqui a utilização do cinema no campo da história. Ao longo do século XX, após a terceira geração da Escola dos Annales, nota-se a abrangência de novas fontes, objetos e métodos investigativos que proporcionaram a modificação no campo historiográfico em decorrência da interdisciplinaridade. Assim, na segunda metade do século XX, o cinema passa a ser não apenas uma arte do mundo contemporâneo, mas sim uma forma de se analisar a História partindo de uma linguagem cinematográfica.

O Cinema foi se firmando como a grande arte da contemporaneidade. Forma de expressão artística para a qual concorrem diversas outras artes – como a Música, o Teatro, a Literatura, a Fotografia e as demais Artes Visuais – o Cinema terminou por vir constituir a partir de si mesmo uma linguagem própria e uma indústria também específica, e ao par disto não cessou de interferir na história contemporânea ao mesmo tempo em que seu discurso e suas práticas foram se transformando com esta mesma história contemporânea. (Barros, 2014, p. 18)

No início de sua utilização, houve diversos questionamentos acerca da melhor maneira desta arte ser inserida no contexto historiográfico. Inicialmente, por conta das suas particularidades, o cinema era visto como algo real – uma cópia da realidade - em decorrência da utilização de sons e, em especial, a imagem em movimento, algo que aproximadamente

⁴ De acordo com Sonia Maria Zanezi Peres, a memória coletiva, segundo Maurice Halbwachs, está constituída de memórias individuais, visto que naturalmente as pessoas estão condicionadas a viver em sociedade. Logo, a convivência proporciona memórias em comuns, dando origem assim a memória coletiva. (Peres, 2021, p.72) Assim, Maurice Halbwachs afirma que “Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias” (Halbwachs, 1990, p. 25 apud Peres, 2021, p.72).

nos anos 1960, chegou a ser compreendida a partir da teoria do reflexo, onde a imagem ali apresentada estava reduzida a uma compreensão de imitação da realidade, ou seja, “a imagem seria sempre uma imitação do mundo, tendo que necessariamente refratá-lo” (Santiago Júnior, 2008, p. 67). É viável aqui destacar que, apesar do cinema possuir aspectos que remetem a realidade, esta fonte – como qualquer outra fonte histórica – esta suscetível a manipulações, no caso da fonte aqui trabalhada, o cinema está propício a estar sempre atendendo às expectativas do enredo criado pelo diretor, sujeito a cortes, ângulos intencionados, cenários etc.

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Junior (2008), aborda esta teoria do reflexo como algo problemático, fruto de uma utilização inadequada desta fonte, resultando na apreensão dos estudiosos de cinema estarem ligados a questionamentos pertencentes ao senso comum: “em que medida o filme refletia a realidade social que o gerou? Como servia como forma de dominação? O cinema produzia espécie de resistência aos poderes sociais?” (Santiago Júnior, 2008, p.67).

A teoria do reflexo se encontra em uma perspectiva de atribuir ao cinema uma ideia de realismo, onde os defensores dessa teoria expressam que a cinematografia é uma fonte de refletir o mundo da forma exata que ele se encontra. Contraposto a isso, críticos alegam que essa teoria pertence a uma ideia ilusória, visto que o diretor possui em suas mãos mecanismos para moldar e estruturar aquela produção conforme a sua vontade. Dentro deste ideal da teoria do reflexo, Ismail Xavier afirma que:

Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento (Xavier, 2005, p. 18).

Diante deste cenário, o especialista em cinema André Bazin⁵ destaca que o cinema se compõe de maneira fiel com relação a sua matéria-prima, ou seja, a imagem fotográfica em movimento, pois a riqueza em detalhes contida é inegável.

É a gênese mecânica da fotografia que confere a ela suas propriedades específicas em relação à pintura. Pela primeira vez o realismo da imagem alcança a objetividade

⁵ Joe Marçal Santos destaca que conforme André Bazin, a sua teoria do cinema diz “a despeito de sua coerência teórica e erudição, é fundamentalmente feita de ensaios críticos relacionados a filmes específicos, em um estilo muito próprio às suas preocupações humanistas e pedagógicas em relação ao cinema – e que o torna fundador do “cine-clubismo”. No Brasil, temos publicadas algumas coletâneas de seus escritos; para uma percepção de suas críticas e sua proposta estética, destaco os textos reunidos por Mário Alves Coutinho em André Bazin: o realismo impossível, especialmente na sessão O cinema da ocupação e da resistência.” (Bazin, 2016, p. 155-198 apud Santos, 2017, p.350)

integral e faz da fotografia um tipo equivalente ontológico do modelo (Bazin, 2016, p. 181).

Marcos Napolitano (2006) adverte que:

O que importa é não analisar o filme como “espelho” da realidade ou como “veículo” neutro das ideias do diretor, mas como o conjunto de elementos, convergentes ou não, que buscam encenar uma sociedade, seu presente ou seu passado, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas. Essa encenação fílmica da sociedade pode ser realista ou alegórica, pode ser fidedigna ou fantasiosa, pode ser linear ou fragmentada, pode ser ficcional ou documental. Mas é sempre encenação, com escolhas predestinadas, e ligadas a tradições de expressão e linguagem cinematográfica que limitam a subjetividade do diretor, do roteirista, do ator. (Napolitano, 2005, p.276)

O teólogo Joe Marçal G. Santos (2017) afirma que, a fotografia em si já causou um grande impacto em razão da sua capacidade de capturar momentos estáticos da realidade, proporcionalmente a esse fato, foi atribuído ao cinema um impacto muito mais forte devido a sua capacidade de trazer imagens em movimentos similares a realidade.

Conforme Santiago Júnior (2008), historiadores analisaram a evolução e interpretação tida a respeito do cinema, onde a ideia de imagem como reflexo da realidade foi superada por uma noção de o filme ser uma representação, ou seja, tornou-se meio para a construção de uma realidade particular. Esta evolução de conceito, se deu por intervenção da Nova História Cultural que estava sendo consolidada naquele período. Os historiadores então, fundamentam-se no conceito de representação aplicada ao cinema a partir dos estudos desenvolvidos pelo francês Roger Chartier⁶:

Ora o conceito de representação na teoria de Chartier trabalha em tríade conceitual, sempre associado às práticas e às apropriações. O historiador francês tenta vencer os limites entre o que chama de discursivo e não-discursivo, entre o que cabe na linguagem e o que não cabe, por meio da ideia de representação associada às práticas. (Santiago Júnior, 2008, p. 69).

A partir dessa desconstrução teórica acerca do conceito de realidade atrelado ao cinema, a emergência desta arte está ligada à representatividade, Santiago Júnior (2012) afirma que tal barreira foi superada conforme os estudiosos efetivaram a separação e divergência entre História do Cinema, e a construção historiográfica, ou seja, tornando possível analisar o filme como fonte de pesquisa, e não apenas como um complemento ao campo histórico.

⁶ Conforme Sandra Makowiecky “Em Chartier (1991), vemos que a representação é o produto do resultado de uma prática. A literatura, por exemplo, é representação, porque é o produto de uma prática simbólica que se transforma em outras representações. Isso serve para as artes plásticas, que é representação porque é produto de uma prática simbólica. Então, um fato nunca é o fato. Seja qual for o discurso ou o meio, o que temos é a representação do fato. A representação é uma referência e temos que nos aproximar dela, para nos aproximarmos do fato. A representação do real, ou o imaginário é, em si, elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo.” (MAKOWIECKY, 2003, p. 4)

Para a análise historiográfica que não pretende realizar a história da arte, a obra não precisa necessariamente ser considerada na totalidade da relação forma e conteúdo. [...] Isso permite que ele encontre, por aproximações sucessivas, seus conteúdos latentes ou mesmo aqueles que escaparam inconscientemente ao seu realizador. E, assim, o filme transforma-se em documento, em fonte de conhecimento (Nóvoa, apud Santiago Júnior, 2012, p.159).

Perante esse contexto de compreensão acerca da ligação entre História e Cinema, se torna relevante destacarmos a especificidade do gênero documental no meio historiográfico, visto que consiste na categoria do objeto de estudo aqui utilizado, e conseqüentemente, sua ligação com o que denominamos mediador de memórias. Diante do gênero documental, se torna relevante destacar a sua complexidade de idealização e produção, mas sobretudo, o impacto social que esta produção irá ter em meio a população. É interessante reforçar que uma das maiores particularidades do Murilo Santos – cineasta aqui em destaque – é justamente trabalhar dentro da perspectiva do cinema engajado, onde possui não apenas o propósito de realizar a produção cinematográfica, mas também contribuir positivamente para uma educação popular, construindo espaços de visibilidade para tantas lutas e realidades silenciadas.

Conforme Silvio Da-Rin (2004) em seu livro *Espelho Partido*, o autor traz um debate acerca do quão intrigante e amplo é o cinema documental, visto que há alguns anos, há estudiosos que buscam categorizar esta arte ou criar modelos, a fim de classificá-los. Entretanto, Da-Rin (2004) aborda que essa pluralidade de conteúdos presente nesse gênero é o reflexo da fluidez contida nessa especificidade cinematográfica.

Desde logo, os filmes denominados documentários apresentam uma grande diversidade, seja temática, estilística, técnica ou metodológica, dificultando sobremaneira a formulação de modelos e sua categorização. Apesar disto, não faltam tentativas de identificar invariâncias ou de estabelecer uma linha evolutiva que interligue manifestações tão díspares como, por exemplo, as atualidades do cinema dos primeiros tempos, os cinejornais revolucionários soviéticos, os filmes etnográficos franceses dos anos cinquenta, os documentários de propaganda produzidos pelas instituições do Império Britânico e as reportagens especiais da televisão contemporânea. (Da-Rin, 2004, p. 5)

Bill Nichols (1991) em introdução ao documentário destaca que o documentário está atrelado a uma perspectiva construcionista, ou seja, que o documentário não se enquadra a uma realidade estática ou fixa, mas sim como algo que vai sofrendo adaptações conforme o passar dos anos. Logo, "reconhecer em que medida nosso objeto de estudo é construído e reconstruído por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas". (Nichols, 1991, p.17).

Destacamos aqui Da-Rin (2004) alinhado com Nichols (1991), defendem uma perspectiva em que o documentário está bem longe de possuir uma essência fixa e constante. Logo, a ideia difundida a respeito deste gênero cinematográfico está intrinsicamente atrelada a um processo histórico, onde vai se adaptando e se reinventando ao longo do tempo conforme ocorre a emergência de problemas e soluções.

Longe então de buscar uma essência do documentário, consideramos seu domínio um processo historicamente heterogêneo de formulação de problemas e soluções, que configura um campo dinâmico de prática social - uma espécie de instituição virtual. No seu interior, cineastas, críticos e público compartilham determinadas referências e objetivos gerais, desenvolvendo um processo de luta por posições e hegemonias, com a eventual criação de novas plataformas, a revisão de posições julgadas superadas e o resgate de antecessores. (Da-Rin, 2004, p. 10)

No âmbito historiográfico, o documentário possui uma influência social inegável, visto que ambos possuem uma ligação complexa e rica em detalhes, pois de maneira corriqueira, esta forma cinematográfica adentra do mundo histórico afim de representar diversos fatos ou momentos históricos da humanidade. Tais documentários podem assumir diversas formas, seja fazendo uso de entrevistas com testemunhas oculares em paralelo com especialistas ou estudiosos, imagens de arquivos, recriações de cena e tantas outras fontes de representação desses eventos, estas representações em sua maioria possuem elementos que imitam a realidade, que inserem o público em uma perspectiva ilusória em considerar aquela produção cinematográfica uma fonte de verdade absoluta.

Ratifica-se aqui que, segundo José d'Assunção Barros (2007), o cinema documental não se resume em um registro fidedigno do que está sendo relatado, mas sim em uma produção da interpretação tida pelo cineasta conforme sua perspectiva a respeito da temática abordada. Ou seja, a escolha do que será representado, se irá utilizar a técnica de reconstrução histórica baseada em cenas com base nos relatos e levantamentos históricos... tudo isso está condicionado à vontade e concepção de mundo tida pelo cineasta.

Visto que os documentários históricos realizam uma abordagem social mais ampla e diversa, contendo movimentos políticos, mudanças sociais e conflitos, *Fronteiras de Imagens* (2009) possui a capacidade de perpassar por todas essas perspectivas de forma fluida, leve e clara, facilitando o entendimento do público que está consumindo esta produção. E para além da abordagem que envolve as problemáticas sociais, Murilo Santos (2009) realiza um exercício de preservação de memória social e pessoal. Como já mencionado, *Fronteiras de Imagens* se enquadra em uma realidade de compilado de memórias através de takes da

produção de *Bandeiras Verdes*⁷ e de diversas fotografias da época pertencentes a um acervo pessoal do Murilo Santos.

Segundo Cássio dos Santos Tomaim (2016), ao se propor a realizar um filme documental, o cineasta se encontra em uma posição de preservar inúmeras memórias vivenciadas. Assim, Murilo Santos durante sua produção de *Fronteiras de Imagens* obteve a preocupação de armazenar não só as memórias do Centro do Bala, mas também as suas próprias memórias, pois ele estava inserido naquele contexto enquanto produzia *Bandeiras Verdes*, e inevitavelmente, estabeleceu laços de amizade com aquelas famílias.

O documentário tem uma vocação para a memória que precisa ser problematizada. Quando o documentarista se interessa pelo passado, por um tema histórico, não lhe resta muito mais do que vestígios e testemunhas, o que faz deste tipo de cinema uma atividade “artesanal da memória” vocacionada a preservar/ armazenar uma memória experiencial do vivido. Os efeitos do tempo acelerado e da midiaticização que nos condenaram aos “lugares de memória” também nos sentenciaram a uma ruptura com o passado, com a experiência. (Tomaim, 2016, p.98)

Cabe aqui afirmar que os documentários se enquadram em lugares de memória⁸ em razão dos aspectos em que o compõe. Ou seja, conforme Tomaim (2016), os documentários possuem essas denominações em virtude dele se revelar um refúgio de memórias antes que elas possam ser apagadas ou esquecidas com o passar do tempo. Em uma outra vertente, Guy Gauthier afirma que esses “documentários de memória” são referentes a um “mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios (Gauthier, 2011, p. 213), onde o autor atribui essas características ao que viria ser o “documentário histórico”.

Diante dessa perspectiva de memória contida no cinema documental, Nora (1997) destaca que os lugares de memória se caracterizam em uma memória social com aspectos para ser compreendida através dos sentidos, pois são locais em que a memória social se manifesta ou se revela.

⁷ **Produção:** Aida Marques; **Fotografia:** Rafael Issa; **Roteiro:** Maristela Andrade, Murilo Santos; **Edição:** Aida Marques; **Trilha original:** Joaquim Santos.

Sinopse: Com base no relato da história de vida da família de Domingos Bala e Rosa, originários da cidade de Vargem Grande no interior do Maranhão, o vídeo discute a questão da expulsão de camponeses de seus locais de origem, por grileiros ou por expropriações fraudulentas, mostrando qual o perfil desses camponeses submetidos às condições impostas pelos latifundiários.

⁸ Segundo Pierre Nora, “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. [...] São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos.” (NORA, 1993: 12-13).

O lugar de memória supõe, para início de jogo, a justaposição de duas ordens de realidades: uma realidade tangível e apreensível, às vezes material, às vezes menos, inscrita no espaço, no tempo, na linguagem, na tradição, e uma realidade puramente simbólica, portadora de uma história. A noção é feita para englobar ao mesmo tempo os objetos físicos e os objetos simbólicos, com base em que eles tenham ‘qualquer coisa’ em comum. [...] Cabe aos historiadores analisar essa ‘qualquer coisa’, de desmontar-lhe o mecanismo, de estabelecer-lhe os estratos, de distinguir-lhe as sedimentações e correntes, de isolar-lhe o núcleo duro, de denunciar-lhe as falsas semelhanças e as ilusões de ótica, de colocá-la na luz, de dizer-lhe o não dito. [...] Lugar de memória, então: toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, que a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteu em elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer. (Nora, 1997, v.2: 2226)

Conclui-se que o gênero documental consiste em uma poderosa ferramenta e fonte para ser estudada dentro do campo historiográfico, não apenas como um auxílio para que se tenha compreensão sobre um determinado assunto, mas sim em um contexto que o documentário seja o foco principal para que se tenha informações valiosíssimas sobre a referida temática. Para além do contexto historiográfico, o documentário e o gêneros fílmicos em geral, estão passando por uma espécie de amplitude a respeito dos âmbitos que serão utilizados, ou seja, com o passar dos anos, os filmes estão ocupando um local de protagonista no que se refere a ser aplicado como um recurso pedagógico em sala de aula, algo que posteriormente será abordado com maiores detalhes.

1.2 Fronteiras de Imagens no contexto mimético.

De acordo com essa expansão no campo e possibilidades a serem estudadas no percurso e consolidação do movimento da Nova História Cultural, é válido salientar ao ponto de partida aderido por Alexandre Bruno Gouveia Costa (2015) para analisar e estudar o cinema. Pois, ele busca referências filosóficas construídas por Paul Ricoeur no tocante ao conceito de mimeses⁹ - conforme as teorias aristotélicas - onde consiste em um “processo ativo e dinâmico da reconfiguração da realidade e não como cópia de uma realidade já dada” (Costa, 2015, p. 60).

A imitação ou a representação de ação e o agenciamento dos fatos, está excluída de início, por essa equivalência, toda interpretação da mimeses de Aristóteles em termos de cópia, de réplica do idêntico. A imitação ou representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela

⁹ Conforme Jeanne-Marie Gagnebin “Cabe aqui lembrar que, na época de Platão, a “representação” artística em geral é chamada de **mimesis**. A tradução por “imitação” empobrece muito o sentido. Os gregos clássicos pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na mimesis, na representação, ou, melhor, na “apresentação” da beleza do mundo (mais Darstel-lung que Vorstellung); a música é o exemplo privilegiado de mimesis, sem que seja imitativa no nosso sentido restrito.” (Gagnebin, 1993, p.68)

tessitura da intriga [...] a mimesis de Aristóteles tem só um espaço de desenvolvimento: o fazer humano, as artes de composição (Ricoeur, 2012, p. 61)

Desse modo, Paul Ricoeur parte do princípio de que a noção de imitação de representação se torna uma atividade mimética conforme há realização de algo novo, pois ele afirma que o ato de representar não é uma cópia do real, mas consiste em uma transformação daquilo que se tem na realidade, Ricoeur (2012) afirma que a representação é uma reconfiguração. Logo, a complexidade que envolve o ato de representar consiste em desmistificar a noção de duplicação da realidade, mas sim compreender que a representação está ligada ao ato de criar algo, um novo significado que está emergido na construção de repertórios para além do sentido literal dos fatos.

Tal associação se dá em virtude – principalmente – por conta do teor de renovação presente no seu conceito das teorias aristotélicas, tornando evidente a utilização do conceito de representação, expandindo o conceito para além do que seria visto como imitação, e nesse caso “a imitação não é meramente assemelhar-se a algo já existente, mas a própria ação de tornar concreta a narrativa” (Costa, 2015, p. 65). Esta análise é proporcional ao que se entende a respeito do que a relação História e Cinema estava disposta a inovar, seu conceito tido através da imitação, mas sim através da representação.

É plausível analisar a teoria tríplice mimesis partindo do processo ao se produzir um material fílmico, tendo como base de referência a produção do cineasta Murilo Santos, *Fronteiras de Imagens* (2009). Na teoria de Ricoeur, abordada por Alexandre Bruno (2015), a tríplice mimesis é estruturada por mimesis I¹⁰, onde é atribuída ao contexto de criação técnica e temas ou questões culturais, sociais ou políticas que estimularam tal criação.

A mimesis I se entende por um mundo prefigurado e é responsável por inscrever o artista, neste caso o cineasta, mas considerar a condição de produtor culturais, em um contexto ou realidade social de referência em que este seja capaz de dominar ou pelo se comunicar. [...] A mimesis I seria o contexto de inovação técnica, da linguagem, os movimentos culturais que desbravam e estimularam a produção audiovisual da época. (Costa, 2015, p. 65)

Trazendo para um contexto cultural, a mimesis I está atrelada a uma utilização de novas tecnologias de expressão cultural. Logo, Alexandre Bruno (2015) aponta que o Laborarte - Laboratório de Expressões Artísticas - ou a Literatura de Vanguarda é uma grande exemplificação, pois ambos estão ligados a experimentos artísticos inovadores. Um outro ponto citado pelo autor, é a que nesse contexto da mimesis I, o movimento e cinema

¹⁰ De acordo com Alexandre Bruno Gouveia “O traço mais evidente da mimesis é a exigência de uma necessidade ética, enraizada em situações concretas em que a narrativa logo se desdobrará” (Costa, 2015, p. 66)

superoitista¹¹ também está inserido, visto que este movimento consiste em uma quebra de um modo padrão de se fazer cinema. Pois a partir disso, vários cineastas da época começaram a notar a precisão de uma interpretação inovadora ao que seria aplicado na produção audiovisual, onde seus olhares passaram a se voltar para as inúmeras problemáticas sociais que estavam sendo vivenciadas pela população.

Ricoeur se permite apontar na condição estruturante da mimesis I a relação entre inteligência narrativa e inteligência prática e para isso, a atualidade do contexto é necessário, no nosso caso o aparecimento de novos instrumentos tecnológicos, a bitola Super-8, mais fácil e acessível com a integração dos motivos circundantes e a busca pela liberdade de expressão. (Costa, 2015, p. 66)

Partindo desse ponto, o documentário *Fronteiras de Imagens* (2009), tido como um acervo de memórias do cineasta da premiada produção *Bandeiras Verdes* (1988), pode-se afirmar que a mimesis I se torna evidente – respectivamente – quando o cineasta decide rememorar as histórias vividas “por trás das câmeras”, durante o longo período de filmagens que se deu a partir do trabalho desenvolvido pela Comissão Pastoral da Terra (CPT) e o no decorrer do processo de filmagens de *Bandeiras Verdes* (1988). No tocante ao foco que iria tomar *Bandeiras Verdes* (1988), fica evidente que tal decisão se deu no momento em que o próprio Murilo se encontrou com o Domingos Bala, e naquela situação, começou a compreender o papel de *assituante* em uma região de migração e vítima de grilagem.

A mimesis II consiste no “ato de tecer a intriga e entendê-la como mediadora do mundo que precede a narrativa e o que vêm após a circulação ou exibição desta narrativa” (Costa, 2015, p.67).

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

A mimesis II no cinema possui uma espécie de função mediadora, visto que nessa parte da tríplice mimética, existe uma mediação entre acontecimentos e um fato como um

¹¹ Conforme Leide Ana Caldas “O movimento Super-8 pode ser considerado como uma reação ao discurso dominante e conservador mantido com a repressão política e moral praticadas por articulistas da ditadura civil-militar no país. O uso da câmera Super-8 se expressa como prática artística de uma geração de jovens de classe média influenciados pela estética da fome, marginal, por experimentalismos estéticos, estética erótica e ou documentários de cunho social. (Caldas, 2016, p. 87)

todo. Costa (2015) reforça que essa ação mediadora respeita os segmentos aderidos por aquele determinado movimento cultural. Logo, trazendo-a para o contexto cinematográfico, se enquadra no processo de construção da ideia difundida a partir da ideia. A mimese II é encontrada em *Bandeiras Verdes* (1988), conforme o cineasta vai reunindo suas entrevistas no Centro do Bala para fazer a montagem e exibir seu documentário. Em *Fronteiras de Imagens* (2009), a mimese II consiste na junção de imagens - uma linguagem visual específica aglutinada na linguagem cinematográfica - para montar o documentário e a partir dessas imagens, rememorar as histórias vividas naquele período - 30 anos atrás - e suas atualizações no espaço de tempo entre a produção de *Bandeiras Verdes* (1988) e a sua última ida ao Centro do Bala.

No que se refere ao conceito da mímesis III, “é que convoca o espectador para integrar-se à trama, este movimento de participação ativa” (Costa, 2015, p.69), ou seja, consiste na interação do público com a obra. Apesar da sua produção ser concluída na mímesis II, a sua repercussão é um dos fatores mais importantes para o artista - aqui em especial, o cineasta responsável - pois apesar de o material ter sido idealizado com determinado objetivo, é importante analisar como o público irá interpretar ou entender aquela obra, e quais debates e discussões irão ser geradas a partir da abordagem feita pela sua obra, situação na qual está suscetível a inúmeras maneiras de enxergar a mensagem repassada através daquela produção. Diante dessa exposição, pode-se concluir que há uma relação dependente, onde uma especificidade depende da outra para conter o objetivo desejado.

Nota-se que independente da produção ter um público-alvo e um foco específico - como é o caso do documentário - é válido destacar que aquelas sequências de cenas estão sujeitas contidas nos filmes, em especial no documentário *Fronteiras de Imagens*, há diversos tipos de interpretações. Esta característica de ter um olhar para além do que está sendo mostrado para se obter uma interpretação própria, é aplicada também no tocante à fotografia, pois a mesma por ser tida como a matéria-prima do cinema, está condicionada a uma representação estática, revelando uma determinada situação de um determinado instante, porém sujeita a extração de inúmeras informações e compreensões. Neste trabalho, traremos algumas fotografias escolhidas por Murilo Santos que serviram de inspirações para suas histórias ao serem contadas e as adaptações feitas pelo mesmo para alcançar o ângulo, áudio e cenário desejado.

É válido atentarmos para o que viria a ser a fotografia além da matéria-prima do cinema, visto que o diretor do documentário *Fronteiras de Imagens*, faz uso de fotografias

para ilustrar sua narração ao longo de sua produção. Dessa forma, pode-se observar que da fotografia é possível se extrair diversas informações para além do que está ali estaticamente registrado, pois ela possui “um caráter conotativo que remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas” (Cardoso; Vainfas, 1997, p.574).

É inegável a relevância da fotografia enquanto momento estático, como marco cultural de um dado período, principalmente pelo fato de trazer para a atualidade um registro do passado, nos remete a espaço cultural, social e político com riqueza de detalhes a serem identificados. Nesse sentido, Cardoso e Vainfas (1997), afirmam que a fotografia passa a ser não apenas um momento estático no tempo, mas sim uma mensagem que atravessa gerações, assim como um documento ou um monumento.

Assim, o tamanho e os formatos determinados, o enquadramento certo e a nitidez exata compõem um texto imagético para cada tema e lugar. Em tais imagens podem estar partes de uma história, noções de bem-vestir, aspectos do desenvolvimento urbano (ou rural), flagrantes da “vida real”, memórias de guerra etc.: um conjunto de programações sociais de comportamento relativas a uma determinada ideologia. Neste sentido, a fotografia atua como importante meio através do qual se podem reestruturar os quadros de representação social e os códigos de comportamento dos diferentes grupos socioculturais, em contextos e temporalidades diversos. (Cardoso; Vainfas, 1997, p. 582)

Pode-se observar que o processo fotográfico vivenciado por Murilo Santos e aplicado em seu documentário, também se torna um alvo a ser inserido no contexto mimético afim de que haja uma maior compreensão acerca desta produção. Ou seja, a fotografia possui por si só uma infinidade de detalhes e riquezas de um determinado momento estático de um dado período ao longo da história, entretanto se torna necessário que haja um olhar atento e crítico para obter uma grande extração de informações daquela imagem estática de um específico momento instantâneo. Posteriormente, será realizado a análise de algumas das fotografias utilizadas por Murilo Santos afim de compreender as características da tríplice mimesis inseridas nesse processo fotográfico inserido na perspectiva do cinema documental.

Conclui-se que o documentário *Fronteiras de Imagens* (2009) possui diversas formas de ser estudado a fim de se obter uma análise profunda não apenas a respeito da sua produção, mas também das ricas informações contidas neste documentário. Logo, torna-se uma ferramenta preciosa para que haja o entendimento do contexto de conflitos agrários evidenciados ao longo do documentário, e conseqüentemente, revelando-se um recurso metodológico a ser utilizado em sala de aula, pois além pertencer ao que denominamos de cinema engajado, este documentário possui potencial de uso enquanto recurso didático, resultando em uma linguagem de fácil acesso e compreensão.

1.3 Documentário: agente social de memória e força.

Neste subtópico, iremos voltar nossa atenção para um importante documentário do cinema brasileiro, *Cabra Marcado para Morrer*¹², uma produção cinematográfica realizada por Eduardo Coutinho, que de acordo com as características desta produção, possui alguns pontos de similaridade com o que foi exposto por Murilo Santos em *Fronteiras de Imagens*. Visto que ambos realizam a produção de um filme para contemplar um outro filme em um determinado período histórico; ambos realizam um trabalho de rememoração da produção fílmica, pois fazem um recuo temporal através das entrevistas e registros, a fim de compreender as mudanças que ocorreram ao longo dos anos, uma espécie de atualização acerca da realidade vivenciada por aqueles protagonistas em questão.

A produção de *Cabra Marcado para Morrer* ocorreu de forma longa e complexa, pois a sua produção inicial sofreu com a repressão vivenciada em razão dos eventos políticos da época, eventos que consistem no Golpe militar de 1964. A princípio, Eduardo Coutinho se concentra em realizar um documentário voltado para a trajetória de liderança de João Pedro Teixeira – um dos líderes das ligas camponesas¹³ - pois este trabalhador rural havia sido literalmente marcado para morrer pelos latifundiários da região. Em razão do contexto político vivenciado na época, em 1964, as filmagens haviam sido interrompidas, onde Coutinho se encontrou em uma situação de ser forçado a abandonar a referida produção cinematográfica.

Após sua interrupção pelo golpe de 1964, o projeto *Cabra marcado para morrer* permanece esquecido ao longo de duas décadas. Durante esse período, Eduardo Coutinho trabalhara na imprensa escrita, a televisão, o cinema, vivenciando a profunda transformação que o Brasil vivia nas telecomunicações e na indústria de

¹² Se destaca nessa produção uma primeira tentativa de filmar um longa produzido pelo Centro Popular de Cultura da Une em parceria com o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco: *Cabra marcado para morrer*, dirigido por Eduardo Coutinho. A ideia para o filme urge a partir da participação de Coutinho na Caravana UNE – Volante, uma comitiva de líderes estudantis e artistas que percorriam o país no início de 1960, buscando organizar o movimento estudantil e que tomava contato com os processos de luta no campo e na cidade. Ao conhecer a líder camponesa, Elizabeth Teixeira, o cineasta viabiliza um filme de ficção sobre o violento assassinato de seu companheiro, João Pedro Teixeira. Após algumas filmagens, o projeto é interrompido com o golpe e a intervenção militar na região. (Velden, 2016, p. 2)

¹³ Segundo Marcia Motta e Carlos Esteves “As Ligas Camponesas, como foram denominadas e seriam nacionalmente conhecidas, surgiram no ano de 1954, em Pernambuco, em razão do conflito ocorrido no Engenho da Galiléia, localizado no município de Vitória de Santo Antão. Galiléia era uma propriedade rural cuja exploração se dava pelo sistema de arrendamento. Em 1954, o valor do aluguel das parcelas de terra era em muito superior às possibilidades de pagamento dos arrendatários. As tentativas no sentido de rediscutir o valor das rendas e de evitar a expulsão de camponeses em débito foram fracassadas. A busca de melhoria de suas condições de vida levou um pequeno grupo de foreiros a formar uma associação – Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuaristas de Pernambuco.” (Motta e Esteves, 2009, página 244)

massa. [...] Na década de 1980, Eduardo Coutinho acessará parte do material filmado do Primeiro Cabra que subsistira à invasão dos militares na região das filmagens, pois já havia sido enviado ao laboratório cinematográfico no Rio de Janeiro. (Velden, 2016, p. 9)

Segundo Aline De Vasconcellos Silva (2019), as reformas de base¹⁴ propostas por João Goulart durante seu mandato (1961-1964) possuíam como objetivo central a reforma agrária, reforma fiscal, educação, reforma urbana e a reforma eleitoral. Logo, iniciou-se a disseminação de notícias a respeito de uma ameaça comunista que estaria se alastrando pelo país. Ou seja, houve uma forte resistência por parte dos grandes empresários, latifundiários e militares, todos pertencentes ao setor conservador do país. Dito isto, em nome de conter o “avanço comunista” e propostas socialistas no país, em 1964 ocorreu o que hoje denominamos por Golpe Militar de 64.

Em uma perspectiva de compreender quão violenta e incisiva foi o reflexo da Ditadura Militar em 1964 em especial no campo, Paulo Cavalcanti (2015) busca fazer uma reflexão acerca do impacto sofrido pelas pessoas que estavam atreladas à organização das ligas camponesas atuantes na Paraíba.

Cadê Elisabete Teixeira, de Sapé, na Paraíba, viúva de Pedro Teixeira, assassinado pelos grandes proprietários de terra? Cadê os dirigentes do poderoso Sindicato de Palmares? Cadê os camponeses que lideraram a grande greve de mais de duzentos mil trabalhadores rurais, em 1963, quando os patrões foram forçados a assinar o “Acordo do Campo”?

... Até entre nós, homens de esquerda, medram os preconceitos de classe, escondidos nos escaninhos de uma consciência que ainda não se libertou do peso de tantas deformações acumuladas. Quando nos lembramos dos “desaparecidos”, vêm-nos à memória os nomes dos jornalistas, dos intelectuais, dos líderes políticos, dos parlamentares, dos estudantes que morreram nos porões da ditadura. E, dentre nós, poucos se recordam de que muitos pobres e pretos também pagaram com a vida por sua fidelidade às lutas de libertação nacional. (Cavalcanti, 2015, p.29.)

Pode-se observar em *Cabra marcado para morrer*, uma das mais emblemáticas obras que representa o rompimento arbitrário que ocorreria com as reformas de base que estavam ganhando força e notoriedade perante a sociedade da época e entre a classe trabalhadora. Desse modo, assim como *Fronteiras de Imagens* e *Bandeiras Verdes*, a produção cinematográfica de Eduardo Coutinho gira em torno do que estava se passando na vida campensina, contendo as inúmeras violências e injustiças que beneficiavam os grandes latifundiários. Dito isto, inicialmente *Cabra marcado para morrer* foi pensando com o

¹⁴ De acordo com Aline De Vasconcellos Silva “Uma vez no governo, Goulart passa a defender a execução de reformas estruturais que estimulassem o desenvolvimento da indústria nacional conjuntamente com uma reestruturação da produção agrária e a integração crescente da população urbana e rural no mercado interno. Essa proposta reformista com o objetivo de aliar desenvolvimento econômico com desenvolvimento social ficou conhecida como “Reformas de Base”. (Silva, 2019, p.7.)

objetivo de representar a morte de João Pedro Teixeira, um assassinato cometido no ano de 1962 na Paraíba, durante uma das greves de trabalhadores rurais, para além disso, busca expor a violência sofrida por aquelas famílias na região da Paraíba, em Sapé, através da ficção.

O filme foi produzido por meio de parceria firmada entre o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP) e o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Portanto, movimentos construídos para fazer formação política de massa e agitação das classes trabalhadoras percebiam o potencial da linguagem cinematográfica para seus propósitos. (Bôas, 2009, p.155)

Rafael Litvin Villas Bôas (2009) destaca que – como já mencionado - o desenrolar dessa produção fílmica se deu no período de eclosão do golpe de 64, onde a repressão estava em vigência e a liberdade de expressão estava sendo ameaçada. Logo, essa produção era vista como uma afronta ou ameaça a este sistema. No documentário, fica nítida a precisão das autoridades em interromper aquele levante cinematográfico que realizava uma denúncia contra aquela realidade, “pois este era, sobretudo, uma demonstração de força daquela articulação de classes populares” (Boas, 2009, p.155) , ou seja, esse documentário era uma fonte representativa de indignação por parte das ligas camponesas às atrocidades que estavam ocorrendo no campo e violência praticada pelos latifundiários

O que estava em jogo em 1964, e o filme expõe isso de modo evidente, era a capacidade dos camponeses reunidos nas Ligas organizarem uma voz coletiva, se auto representarem como sujeito político coletivo que questiona a estrutura social do país e intervém criticamente, contra o imperialismo e contra a burguesia nacional, portanto de modo radical, sem alternativa conciliatória. O depoimento dos camponeses sobre as torturas que sofreram, a descrição da fuga da equipe de cinema para o ponto seguro dos centros urbanos e a exposição das manchetes de jornal da época com a versão dominante sobre o processo de filmagem interrompido corroboram o argumento de Schwarz: no primeiro e definitivo golpe, foram os camponeses e operários os alvos principais da repressão, pois eram suas organizações massivas, e amadurecidas pela lida do combate, o obstáculo maior a ser eliminado pela direita. (Bôas, 2009, p. 156)

Cabra Marcado para morrer foi interrompido e retomado pelo cineasta em 1981. Entretanto, ele adota uma outra abordagem para representar a vida daquelas camponeses, abordagem esta que se atem em produzir um filme a respeito da frustrada tentativa de produção cinematográfica em meio ao contexto histórico já evidenciado. Eduardo Coutinho nesse momento, continua a fazer uso do protagonismo exercido por João Pedro Teixeira e Elizabeth Teixeira – sua esposa – com a ideia de representar através da trajetória de luta, a realidade de muitos camponeses que lutam contra as injustiças cometidas e negligenciadas pelo latifúndio no Brasil.

Apesar do João Pedro Teixeira ter sido vítima dessa latente realidade, o diretor utiliza a imagem desse camponês e líder como simbolismo acerca da violência e impunidade aos

mandantes de tantos assassinatos que ocorrem no campo e, principalmente, em zona de conflito agrário. Assim, Coutinho se propõe a analisar os impactos que esta família sofreu, desde o fato de Elizabeth Teixeira ter se tornado uma fugitiva da repressão por ser uma ativista política e, conseqüentemente, ter sido obrigada a iniciar uma nova vida em um novo espaço geográfico com um outro nome, até os diferentes caminhos obtidos por cada um dos filhos do casal.

Elizabeth Teixeira se torna um verdadeiro ícone do protagonismo feminino perante os conflitos agrário, protagonismo este que ainda possui pouco espaço nas pesquisas acadêmicas, onde o homem possui notoriedade e destaque em relação as mulheres, levando a crer que a luta campesina se torna uma luta predominantemente masculina, devido à invisibilização das mulheres.

É válido elencar a simbologia de força e o registro de memórias que ambos os documentários exercem acerca das vidas de inúmeras famílias campesinas que ainda vivem em perspectiva de luta e resistência ao sistema opressor que rege a realidade latifundiária no Brasil. Em uma perspectiva de comparação, *Fronteiras de Imagens* (2009) e *Cabra marcado para morrer* (1985) consistem em um compilados de memórias por parte dos cineastas durante a produção de um outro filme e ambos são pertencentes ao contexto do mundo rural. Ou seja, utilizaram-se do destaque de uma realidade familiar para representar a vida de tantas outras famílias ao longo do território brasileiro.

Ambos os documentários – *Fronteiras de Imagens* (2009) *Cabra marcado para morrer* (1984) – se tornam um agente de memória e força não apenas pelo fato de tratarem sobre a trajetória de vida de Domingos Bala e de João Pedro Teixeira – que estavam inteiramente inseridos nos debates a respeito da reforma agrária – mas sim em virtude do registro da crítica situação em que o Brasil estava enfrentando. Os filmes documentais aqui utilizados se tornam um acervo de memória em razão da preservação de registros a respeito dos testemunhos coletados, permitindo assim ao espectador de compreender os desafios e os avanços ou retrocessos tidos desde um marco histórico até o tempo presente, nesse caso, o marco histórico em evidência é a Ditadura Militar e os impactos no campo, algo que também será debatido posteriormente dentro do recorte temporal de 1970 e 1980, voltando o olhar para o Estado do Maranhão.

Em sua obra, Eduardo Coutinho realiza uma abordagem mais ampla e expositiva acerca das atrocidades cometidas no campo por parte dos militares. Em contrapartida, Murilo

Santos faz uso de um compilado de fotografias e alguns takes – que estavam armazenados desde o período em que produziu o filme *Bandeiras Verdes* – a fim de não apenas atualizar o público sobre o processo de filmagem em *Bandeiras Verdes*, mas também proporcionar visibilidade ao cotidiano dos pequenos produtores, realidade que é vivenciada por tantos camponeses no interior do Maranhão, e expressar através desses matérias o processo de construção do documentário *Bandeiras Verdes*, revelando um fortíssimo elo de amizade construído através da longa convivência com as pessoas que viviam naquele Centro.

Dentro dessa perspectiva, observa-se que as realidades representadas em diferentes estados – Paraíba e Maranhão – não são pertencentes a situações isoladas, mas referem-se a uma temática de alcance e relevância nacional. Em reflexo dessa memória que denuncia práticas de violência, pode-se afirmar que até os dias atuais, há resquícios evidentes das heranças deixadas por esse período.

Essas primeiras vítimas, maioria pobre e negra, são os alvos permanentes da violência sistemática do Estado brasileiro. Paulo Arantes nominou-as como as “classes torturáveis brasileiras”: os negros, pobres e índios. A politização seletiva da memória da violência da ditadura militar deve-se ao fato de que aos “torturáveis de sempre” acrescentaram-se “brancos da classe média, por um breve período, por razões políticas”. Foi esse grupo, de estudantes e profissionais liberais, que exerce forte influência na opinião pública, que narrou a história da luta contra a ditadura. E obtiveram conquistas expressivas, por exemplo, com as reparações financeiras aos que tiveram sua vida prejudicada pelo regime dos fuzis. (Bôas, 2009, p. 153)

Para além dessa ideia de acervo de memória e possuir uma simbologia de força a respeito daquelas comunidades que estão sendo representadas, ambos os documentários aqui apresentados possuem as características que compõe o que conhecemos por cinema engajado¹⁵ visto que os referidos documentários trazem em seu roteiro o objetivo de tornar público temáticas que moldam o país até os dias atuais, podem ser utilizados com o intuito também de educação popular, pois despertam no espectador um posicionamento crítico acerca do que está sendo evidenciado.

Esses filmes são testemunhos e produtores de um cinema engajado, preocupado com a transformação da realidade social do Brasil, o que se dava naquele momento em diversos âmbitos da arte e da vida intelectual e política no país. Ademais, são testemunhos: da censura da ditadura brasileira; dos meios clandestinos nos quais ocorria a resistência (política e cultural) ao regime; e da perseguição aos ativistas e

¹⁵ Murilo Santos destaca que “A arte engajada é compreendida aqui como aquela forma de fazer arte que mantém como propósito levar ao público uma conscientização política, se distinguindo da chamada “arte pela arte” ... Os elementos estéticos, artísticos e narrativos são vistos como instrumental, resultantes das mensagens “conscientizadoras”, e não o enfoque principal. A partir daí, almeja-se ideias desenvolvidas pelos realizadores dos seus filmes, colocando-os na perspectiva de identificarmos neles forma de educação popular, ainda que se contenham de maneira difusa, uma vez que esses filmes cinematográficos não se propunham a ser primordialmente uma peça pedagógica.” (Santos, 2007, p.58)

militantes de esquerda. Além disso, esses filmes muitas vezes apresentam inovações tecnológicas – como câmeras mais leves e gravadores independentes que acabavam de chegar ao Brasil – que permitiam experimentações de linguagem cinematográfica, questão importante para a análise e o entendimento da importância dessas obras para a história do cinema nacional. (Velden, 2016, P. 2)

Um outro ponto de convergência entre os dois documentários, é a respeito das técnicas de filmagens utilizada em *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Fronteiras de Imagens* (2009) – lembrando que, *Fronteiras de imagens* se estruturou a partir dos materiais obtidos em *Bandeiras Verdes* (1998) – pois para além do compilado de fotografias utilizadas com o objetivo de, não apenas representar o que estava sendo narrado pelo Murilo Santos, mas também de provocar no público um outro olhar perante a fotografia, um olhar crítico que busca extrair o máximo de informações daquele registro estático – algo que será debatido posteriormente.

Os recursos cinematográficos que a tecnologia de 1960 permitia de forma inédita no cinema, em *Cabra Marcado para morrer* são o centro da linguagem cinematográfica de Coutinho, que com a “câmera em uma mão” e o “gravador em outra”, filmará não só os personagens, mas todos os meandros de sua produção: das negociações com os personagens para participarem do documentário às câmeras e microfones que vêm para “dentro de campo”. Diferente de grande parte do cinema engajado anterior ao golpe de 64, o documentário de Coutinho, quando lançado em 1984, é acolhido positivamente pela crítica e pela esquerda de maneira unânime e é considerado um marco na história do cinema nacional. Dessa forma, entra para a história do documentário como uma forma de conceber e fazer cinema que abarca a complexidade das relações sociais e humanas, assim como a pluralidade das memórias e experiências presentes em processos de luta social e política. (Velden, 2016, p. 3)

Dito isto, ambos os documentários possuem momentos em que as produções ocorreram de forma similar, onde os diretores fizeram uso de recursos cinematográficos cuja praticidade era primordial. Entretanto, em outros momentos dos respectivos documentários, os diretores fazem uso da encenação para que a representação se torne o mais próximo possível da realidade que ali estava sendo utilizada como fonte. Essa encenação consiste na utilização de personagens por parte do Eduardo Coutinho para que haja releitura de um determinado acontecimento, até a adaptação e jogo de câmera realizada por Murilo Santos para que houvesse uma coesão entre o que estava sendo projetado em tela e o que estava sendo narrado. Logo, para além das questões estéticas e técnicas cinematográficas, é possível realizar uma análise comparativa entre *Cabra Marcado para Morrer* e *Fronteiras de Imagens*, pois ambos fazem uma abordagem a respeito dos conflitos vivenciados no campo em um recorte temporal pertencente aos anos de 1970 e 1980.

Por fim, conclui-se que os dois documentários – assim como tantos outros – possuem uma relevância imprescindível para que haja uma expansão de fontes e objetos a serem

utilizados pelos historiadores, não apenas no âmbito historiográfico, mas também no que se refere ao ato de construir espaços de visibilidade a tantas lutas silenciadas e se tornar um valiosíssimo mecanismo de educação, tanto na rede escolar quanto a nível cultural.

2. *Fronteiras de Imagens: o Centro do Bala na cinematografia maranhense*

Neste segundo capítulo, iremos abordar a respeito da fonte e objeto utilizado nesse trabalho, que consiste no documentário *Fronteiras de Imagens* (2009). Logo, será utilizado em um parâmetro de representação do que será discutido a respeito dos conflitos agrários que se fazem presentes no estado do Maranhão. Para além disso, será o objeto para o entendimento sobre a formação do Centro do Bala – região na qual foi escolhida para ser representada pelo diretor Murilo Santos. Abordaremos também a trajetória e os processos de Murilo Santos perante a consolidação da cinematografia no Maranhão.

2.1 A produção do Documentário *Fronteiras de Imagens*.

O documentário *Fronteiras de Imagens*, foi produzido pelo cineasta e professor universitário Murilo Santos em 2009. O documentário surgiu a partir do premiado filme *Bandeiras Verdes* (1988), sendo produzido para abordar tensões e conflitos vividos no campo maranhense, no Vale do Rio Carú, pertencentes a Amazônia maranhense, durante a década de 1980. Após 30 anos, Murilo Santos revisita algumas de suas experiências mais marcantes durante o processo de montagem e filmagem de *Fronteiras de Imagens*.

Bandeiras Verdes (1988) tinha como objetivo documentar, por meio de entrevistas e relatos, o modo de vida e os conflitos agrários vivenciados pelas comunidades da região do

Vale do rio Carú, o processo de ocupação em uma área de fronteira e expansão agrícola, além da importância de Domingos Bala para a construção e desenvolvimento do Centro do Bala. Em contrapartida, *Fronteiras de Imagens* (2009) é composto por uma série de fotografias e relatos registrados entre os anos de 1979 e 1986, feitos pelo próprio Murilo, a respeito da relação construída com esses moradores durante a produção da pesquisa *Transformações econômicas e sociais no campo maranhense* (1979), vinculada a Comissão Pastoral da Terra (CPT), na qual o cineasta desempenhava o papel de fotografar o andamento da pesquisa, constituindo assim um acervo das experiências da equipe e de suas próprias vivências pessoais naquele momento.

É importante salientar que um dos resultados significativos dessa pesquisa foi o importante livro intitulado *Fronteiras: a expansão camponesa na Pré-Amazônia maranhense* escrito por Murilo Santos em colaboração com a antropóloga Maristela Andrade. Este livro aborda com riqueza de detalhes a organização interna dos centros, incluindo “as regras de admissão dos *chegantes*, as relações internas de poder, a autoridade do fundador — o *assituante* — os diversos tipos de conflito entre os grupos familiares.” (Andrade; Santos, 2019, p. 19). Para além do auxílio prestado ao Murilo Santos em sua pesquisa, Maristela Andrade desenvolvia na região do Vale do Rio Carú o trabalho denominado por *Atividades Produtivas e Trabalho Feminino em uma Área de Fronteira*, que possui a finalidade de “compreender como se dá a articulação dos domínios masculino e feminino no local, especialmente no trabalho agrícola, e qual é a participação das mulheres nas decisões políticas relativas ao centro”. (Andrade; Santos, 2019, p.19)

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. (Entrevista concedida por ANDRADE, Maristela. Apud. Santos, 2017, p.81)

Além do documentário aqui estudado ter um caráter de “acervo de memórias” sobre antes e durante o período das gravações de *Bandeiras Verdes*, é válido afirmar que SANTOS (2009) narra o que acontecia por trás das câmeras, trazendo em seu trabalho, um teor de naturalidade e aproximação afetiva com as famílias do Centro do Bala entrevistadas “foram vários anos de convivência com a família do centro, e eu fiquei muito próximo delas, fotografar ou filmar passou a ser algo muito natural” (*Fronteiras de Imagens*, 2009, 9’07”),

provocando o público a realizar interpretações para além do que o próprio Murilo narra em sua produção, por meio das fotografias e histórias ali relatadas.

Com isso, *Fronteiras de Imagens* (2009) possui a finalidade de making of perante a produção do premiado documentário *Bandeiras Verdes* (1988), pois além de realizar uma narração acerca do que se passava por trás das câmeras, é possível identificar um teor de atualização do tempo decorrido durante as gravações para além do foco principal proposto em *Bandeiras Verdes* (1988). Ambos os documentários, conseqüentemente, se completam para o entendimento dos costumes naturais do Centro do Bala e de como ocorreu a sua formação.

Murilo Santos em *Fronteiras de Imagens* explica em sua narração qual o papel de um *assituante* “um caçador que chega “num” lugar e orienta depois a vinda de novas famílias, sem se considerar ou ser considerado dono das terras” (*Fronteiras de Imagens*, 2009, 7’03”). Esta função era exercida por Domingos Bala, a intenção do produtor era de este *assituante* ser figura central de seu filme, entretanto, ao retornar à região das matas do rio Carú, em 1986 Domingos Bala havia falecido.

Por fim, em viés mais técnicos, *Fronteiras de Imagens* (2009) tendo como diretor e roteirista Murilo Santos, aponta quem era responsável por cada função na realização de *Bandeiras Verdes* (1988) para além das filmagens, ou seja, narra detalhes de como Aida Marques foi responsável pela sensibilidade em montar o material, Joaquim Santos pela trilha sonora, o mesmo teve inspiração no canto de um pássaro que aparecia nas gravações do Murilo, revela também a sua parceria e importante papel exercido por Maristela Andrade, e por fim, o encarregado pela narração em 1º pessoa, chamado de Paulo Cesar Pereira. É importante ressaltar que esta escolha da narração se desenvolver em primeira pessoa, foi uma sugestão do antropólogo Alfredo Wagner, membro da Comissão Pastoral da Terra.

2.2 Da migração à formação do Centro do Bala

Nesse contexto, o local escolhido para a realização da pesquisa *Transformações econômicas e sociais no campo maranhense* (1979), é o Vale do Rio Caru, cuja ocupação se deu em decorrência do aumento da expropriação de terras por grandes latifundiários e benfeitorias, forçando posseiros e pequenos lavradores a se dirigirem a novas regiões em busca de terras livres para viver. Durante o período de produção dos documentários *Bandeiras Verdes* e posteriormente *Fronteiras de imagens*, observamos um recorte temporal em que a

grilagem, a expropriação e os conflitos no campo estavam ocorrendo de forma intensificada. Portanto, essa onda de migração dos trabalhadores rurais, embora esteja também relacionado ao avanço da frente nordestina, este acontecimento não é o único responsável, já que não se resume a um acontecimento constante, mas reflexo de uma série de fatores.

A ocupação do Caru se associa a um avanço da frente nordestina conforme estudada por Correia de Andrade, enquanto um movimento geral de ocupação do Maranhão, mas por outro lado, nada tem a ver com a contemporânea expulsão de camponeses do Nordeste. Aconteceram redefinições no nível de sua composição e significado. A frente não é contínua, como se fosse um movimento único, de uma ocupação geográfica linear e sucessiva. Ela não ocupa o território maranhense homogênea e gradualmente. Analisá-la desta forma repete (sic) uma incompreensão, que apaga a riqueza e a diversidade de situações, além de significar, apenas, uma explicação convencional. (Andrade; Santos, 2009, p. 32)

Conforme o livro *Fronteiras: a expansão camponesa na pré-amazônia maranhense* (2009), os moradores que migraram para a região do Vale do Rio Caru, em sua maioria, são oriundos das áreas pertencentes ao Iguará, uma região que enfrentava uma atuação ofensiva de grileiros e fazendeiros. Essa região tornou-se alvo de modificações no preço do aforamento das terras ali utilizadas para o plantio, não apenas nos valores, mas também no que diz respeito ao convívio existente entre os compradores de terras e os residentes.

Entonce, aí apareceu um comprador de terra que diz que tinha comprado um terreno que nós tava trabalhando, entonce comprava e era prá nós ficar trabalhando nos terreno que não cobrava nada, toda vida era Cuma era. Nós 35nalisa35a35 aquele primeiro ano, nós diz: tá muito bem. Quando foi no outro ano, lá apareceu este homem cobrando um alqueire de arroz por linha. Um alqueire de cincoenta e cinco litros de arroz por linha. Nós dissemos: ainda está bom assim mesmo, a gente ainda vai passando. Quando deu no outro ano, apareceu a renda de receber dois alqueires por linha. Certo é que quando foi com três anos, nós estava pagando três alqueire por linha, era três alqueire por linha, entonce eu fiquei em condição que eu disse: aqui não dá mais prá mim viver. (Andrade; Santos, 2009, p. 39)

Dona Rosa, esposa do Domingos Bala – família com maior destaque neste trabalho – relata como se deu o processo de mudança da sua família. Essas pessoas são originalmente do Vale do Baixo Parnaíba, uma região que estava sendo afetada pelas questões de estiagem e pelos altos valores cobrados em razão do aluguel da terra pelo respectivo dono.

Lá onde nós morava, no município de Vargem Grande, nós se dava até bem sobre o trabalho, porque nós trabalhava, todos os anos nós tinha o de nós comer, mas teve uma época que não se demos bem, porque não teve bom inverno e não pudemos ter nosso legumezinho de arroz... tivemos só o milho, a mandioca, fizemos muita farinha, mas o passadio não tava bom, porque se nos fazia dez linha de roça era preciso nós dá cinco alqueire pro dono do terreno (...) (Andrade; Santos, 2009, p. 72)

Por conseguinte, o relato de Dona Rosa no livro *fronteiras* e no documentário *Fronteiras de Imagens*, é possível identificar que a princípio houve medo e insegurança de tal

mudança, mas por fim, ambos chegaram à conclusão de que tal mudança se fazia necessária perante o contexto que ali estava sendo vivenciado.

Domingos – Eu digo: mulher, você sabe duma coisa? Vamos se embora daqui? Nós já tem condição de ir embora. (..) nós vê falar que tem mata aqui prá banda do Pará, vamos e embora.

Rosa – E também eu mais o Domingos maginemos Cuma era que nós podia criar nossos filhos, logo era um bocado... Aí nós: Vamos caçar uma mióra prá nós Domingos? Ele disse: “vamos”. (Andrade; Santos, 2009, p. 72)

Murilo Santos ao adentrar no contexto dos Centros para compreender os conflitos agrários ali presentes, realiza um trabalho único, pois busca analisar o cotidiano das pessoas que ali residem, dando ênfase assim aos impactos sofridos por essas famílias no tocante à introdução da lógica capitalista no campo, acompanhada de conflitos e forçando trabalhadores a se deslocarem em busca de terras livres para morar. O livro *Fronteiras* (2009) destaca que em razão dos altíssimos valores cobrados pelos donos das terras aos pequenos trabalhadores agrícolas, onde este aumento não sofria redução alguma perante as situações de baixa produtividade ou quando a roça sofria ataques de pragas e insetos, houve um grande fluxo migratório da região do Vale do Itapecuru. Este aumento se encontra ligado diretamente a questão de grilagem que ocorre no território maranhense, que motiva os trabalhadores a migrarem para outro território, situação essa que propiciou a criação do Centro do Bala.

Domingos Bala inicia sua busca por terras livres para ali, iniciar a formação do seu centro, local que precisa ser sinônimo de moradia e com possibilidades para o plantio. Desse modo, assim como relatado no documentário *Fronteiras de Imagens*, dentro de um centro o assituante exerce diversas funções importantes, dentre elas a admissão de novas famílias, para que aquele centro se estruture e nele haja prosperidade.

A admissão de outras famílias no centro obedece a regras próprias ao código que organiza a vida social nesses locais, sendo que o assituante assume papel fundamental neste sentido, ao tornar-se o porta-voz de tais regras. Deste modo, o assituante, mormente nos primeiros anos de instalação do centro, torna-se uma espécie de autoridade no que se refere à instalação de novas roças. Sua autoridade se fundamenta em seu maior conhecimento e domínio das áreas vizinhas, muitas vezes já delimitadas por ele através de picadas abertas na mata. Ressalte-se ainda que no momento da chegada de novas famílias, ele possui casa e alimentos para oferecer aos que chegam. (Andrade; Santos, 2009, p.50)

Diante dessa perspectiva das terras livres presentes no Maranhão, cabe aqui explorar um conceito abordado por Marcia Milena Ferreira (2015) a respeito dessa busca por terras livres que consistia em uma ideia de Eldorado Maranhense¹⁶, onde havia a abundância de

¹⁶ Segundo Marcia Milena Ferreira, “O desejo do migrante nem sempre é de enriquecimento e fartura. O rumar ao Maranhão é, muitas vezes, mera estratégia de sobrevivência. Segundo seus próprios termos, muitos migram

terras e recursos hídricos para que os pequenos trabalhadores pudessem fixar suas famílias e realizar suas respectivas plantações e criações.

Em muitas narrativas de migrantes nordestinos a ideia-imagem do eldorado é elaborada através de elementos diversos, entre os quais sobressaem terra, água e o produto dessa confluência: fartura nas colheitas. Em outras, a promessa da bonança é representada como fábula. A posteriori, muitos elementos que perpassam essa construção são interpretados como míticos e a migração pensada como fruto da teimosia e da ousadia dos que afirmam que não tinham “precisão” de partir. Em outros relatos, o Maranhão é apenas mais um dentre as possibilidades que se apresentam ao sertanejo nessa temporalidade: o Sul maravilha, a Amazônia e a nova capital do país seriam outras rotas possíveis para quem tenta “escapar” ou busca melhorias. (Ferreira, 2016, p. 86)

Dessa forma, conforme o centro começa a possuir uma maior extensão territorial e, conseqüentemente, mais pessoas e famílias ali convivendo, os conflitos se tornam inevitáveis por diversos fatores, dentre eles Murilo Santos e Maristela Andrade (2009) destacam situações que consistem em situações de divergências no tocante a utilização dos recursos naturais ali disponíveis para o uso dos moradores do centro, questões religiosas e tempo de moradia também se tornaram alvo de conflitos, e por fim, formação dos grupos familiares e os aspectos de crenças religiosas.

Neste mesmo período, a Amazônia Maranhense já estava sendo foco de grandes conflitos e transformações. Dentre elas, no documentário *Bandeiras Verdes*, Murilo Santos destaca um dos grandes projetos de infraestrutura que ocorria na região, mas que também interferia diretamente na vida dos camponeses ali presentes. O projeto consiste na construção da Estrada de Carajás¹⁷, onde pertence ao Programa Grande Carajás. Este projeto possui como base a ideia de modernidade durante a década 1980, onde busca promover desenvolvimento e exploração dos recursos naturais disponíveis naquela região, em especial no que se refere aos minérios. Entretanto, conforme relatado em *Bandeiras Verdes* (1988), há críticas a esse projeto, visto que em nome da ideologia desenvolvimentista, não houve atenção e respeito para com as comunidades indígenas e comunidades tradicionais que ali habitavam, se tornando assim, alvo de críticas.

“pra escapar”. A conquista de um propalado eldorado é realizada por uma minoria que logra, através de estratégias políticas e/ou do trabalho árduo, desfrutar das benesses da natureza e das possibilidades de lucro que a economia local propicia durante um período de média duração.” (Ferreira, 2016, p. 86)

¹⁷ De acordo com Joan Botelho, “[...] o Programa Grande Carajás, cujo objetivo foi aproveitar jazidas minerais da Amazônia Oriental (Serra de Carajás no Sul do Pará); deslocando, para a região norte, parte da exploração mineral, cuja matéria-prima é abundante, como nova alternativa, já que as minas da área explorada no Sudeste apresentavam exaustão. Legitima-se, pois, uma grande área de atuação do PGC, cerca de 11% do território brasileiro, abrangendo os Estados do Maranhão, Pará e Tocantins. [...] O PGC foi criado pelo Decreto-Lei nº 1.813, publicado no Diário Oficial da União, em 24-11-1980. Assim, o Maranhão foi atingido por esse grande projeto, tornando-se corredor de exportação.” (Botelho, 2019, p. 336-337)

Com a criação do Programa Grande Carajás e do GETAT¹⁸, intensifica-se a ação do estado na região. Profundas transformações passam a ocorrer e os desmatamentos devastam significativamente os recursos florestais. A maior parte dos projetos aprovados pela SUDAM aí se localizam, assim como complexos madeireiros, empresas de mineração, usinas de ferro gusa que necessitam de carvão vegetal e todo um conjunto de edificações necessárias a esses empreendimentos. Está previsto inclusive, a construção de um ramal da Estrada de Ferro Carajás cortando a área de inúmeros Centros, e dentre eles, o do Bala. (Bandeiras Verdes, 1989, 25'46")

Estas transformações que estavam ocorrendo no interior maranhense ocorriam de forma incisiva, fazendo com que essa implementação viesse acompanhada de uma quantidade altíssima de conflitos, visto que inúmeras famílias estavam correndo risco de perder suas terras, seja para grileiros ou para os projetos apresentados pelo próprio Estado. Estes movimentos que consistiam em mineradoras, grandes criadores de gado ou grandes produtores se tornaram uma ameaça diante da força monetária que seus principais expoentes possuíam.

O campo maranhense foi brutalmente atacado por políticas que visavam os “grandes projetos” em detrimento da população camponesa, que passou a ter que enfrentar grandes latifundiários que contavam com o poder do capital, utilizado em larga escala, e do apoio do Estado e de seus agentes, na empreitada de apoderar-se das terras públicas do Estado. (Frazão, 2019, p. 129)

A Lei Sarney de Terras facilitava o ato da grilagem, pois tendo em vista que ela decreta que a única maneira de comprovar a posse da terra seja um documento escrito que comprove a compra daquele terreno, facilita o ato de qualquer grande latifundiário se apropriar de uma terra através de um documento, seja falsificado ou não. Desse modo, esta lei não fornecia nenhuma garantia ou suporte para as famílias que viviam ali durante décadas, ou seja, se encontravam em uma circunstância que eram obrigadas a saírem de suas terras e migrarem para outra região, ou se submetiam até certo tempo, a alguns trabalhos de baixa remuneração prestado aos “proprietários”.

Nota-se que a formação do Centro do Bala se deu em um contexto de conflitos e motivado pela busca de um local para poderem viver, plantar e obter boas colheitas sem a preocupação de ter que pagar uma espécie de aluguel pelo uso das terras, aluguel esse que consistia em preços altíssimos. Logo, Murilo Santos e toda sua equipe realiza um trabalho único ao se inserir nesse Centro, compreender de seu modo de vida, suas motivações, e assim, analisar a maneira como essas famílias – historicamente silenciadas – foram afetadas perante tantas ações de expropriação, onde estavam motivadas em nome de um “progresso”.

¹⁸ Grupo Executivo das Terras do Araguaia-Tocantins – GETAT, criado pelo Decreto lei nº 1.767 de 1º de fevereiro de 1980

2.3 Murilo Santos e sua trajetória no audiovisual maranhense

É importante neste tópico elencar a relevância e apresentar aos leitores e leitoras aspectos da trajetória de Murilo Santos no cinema maranhense, sua formação e atuação profissional. Murilo Santos é graduado em Artes Visuais e possui mestrado em Educação – ambos pela Universidade Federal do Maranhão – e atualmente é doutorando em História nessa mesma IES. Seu campo de atuação nas Artes Visuais são principalmente a fotografia e o cinema, atrelado aos seguintes temas: educação popular, campesinato maranhense, etnografia, história e memória, história das lutas populares e sindicais. O cineasta afirma em sua entrevista publicada em 17 de novembro de 2018, concedida ao G1 e intitulada “Trajetória do cineasta é destaque no Daqui” que este engajamento voltado para os audiovisuais e fotografias deram início primeiramente pelo seu encantamento a respeito das máquinas e projetores, pela ideia fascinante de um aparelho ter a capacidade de projetar a imagem em movimento.

Desse modo, a partir da década de 1960, o cenário político brasileiro passou por uma série de transformações, resultando em transformações sociais e econômicas que tiveram impactos nacionais. Dentre elas, foi a década em que ocorreu o Golpe da Ditadura militar, vindo acompanhado de diversas formas de manifestações e insatisfação da população diante da repressão e do silenciamento oriundos deste golpe. Nesse sentido, para além dessas transformações, o cenário artístico maranhense também sofreu modificações diante da nova conjuntura política.

Desde os últimos anos da década de 1960, a atividade de produção artística no Maranhão abrigou experiências inovadoras e revolucionárias, mas foi sobretudo nas artes cênicas que, inicialmente, se torna mais evidente os impactos das transformações no campo estético. Transformações estéticas que estavam relacionadas à postura dos artistas, sensíveis às consequências das drásticas transformações implementadas pelas políticas desenvolvimentistas, que aprofundavam as desigualdades sociais. (Santos, 2017, p 41)

Desde o princípio, o modo de fazer cinema em São Luís consistia em uma representação do cotidiano da sociedade, conforme Alexandre Bruno Costa (2015), um dos grandes marcos da cinematografia maranhense foi a realização de um dos primeiros filmes intitulado por *Transporte dos restos mortais de João Lisboa e a Festa de São Benedito*¹⁹ (1911), onde sua essência compõe-se em eternizar através do cinema aspectos culturais da

¹⁹ Direção: Gonçalves dos Santos e Mariano Gomes

história ludovicense. Entretanto, Costa (2015) aponta uma outra problemática a respeito da não continuidade das produções cinematográficas na Ilha de São Luís.

Por períodos muito longos a produção deixou um vácuo de registro e, no percurso do século XX até a década de 60, não existiu produção consistente ou qualquer movimento cinematográfico no Maranhão. Sem dúvida, o consagrado cineasta Glauber Rocha na realização do Maranhão 66, estabeleceu marcos para o cinema maranhense, estimulando muitos jovens idealistas ao exercício da sétima arte a partir da década de 70, quando tem início um movimento cinematográfico significativo, que se estruturou nas Jornadas (Costa, 2015, p. 52)

Conforme Murilo Santos (2017), essas transformações sociais na segunda metade da década de 1960 no estado do Maranhão, serviram de estruturação para o que viria a ser o mundo da cinematografia maranhense no decorrer dos anos a partir de 1970, consistindo em cenário artístico baseado em propósitos de nova dramaturgia a ser utilizada nas artes cênicas. Ou seja, com o propósito de dar visibilidade aos problemas sociais presentes no cotidiano maranhense.

Dessa forma, a realidade local passa a oferecer os ingredientes que serão trabalhados cenicamente no Teatro e no cinema, este, principalmente o de formato documental. Em geral, quando as questões políticas nacionais eram aludidas, isso ocorria muitas vezes de forma codificada para escapar da censura. Note-se que durante o regime militar, especialmente após a edição do AI-5, nenhuma peça teatral era levada ao público sem antes ser vista por um Censor, agente da Polícia Federal designado especificamente para essa função. (Santos, 2017, p. 43)

Paralelo a isto, Jean Claude Bernardet (2009) realiza uma análise acerca da inserção do cinema de forma ativa nas questões sociais, ou seja, afirma que esta inserção é reflexo de transformações de base ocorridas no meio audiovisual, onde se tornam fruto das inúmeras transformações sociais. Logo, no decorrer das décadas de 1970 e 1980, tais transformações de base no cinema propiciam que haja uma expansão em suas produções, não apenas no que se refere ao ato de fazer cinema, mas também no tocante a quem irá ter acesso a essas produções, iniciando assim um processo de ampliar o público que assiste os audiovisuais.

Inicialmente, as produções realizadas no Maranhão conforme Euclides Moreira Neto em SANTOS (2017) eram em películas 16mm, normalmente voltadas para fins publicitários, reportagens e possuíam ligações com segmentos políticos. Entretanto, por volta da década de 1960, em detrimento do que estava ocorrendo no cenário político e social ao nível nacional, nota-se uma ruptura acerca das representações realizadas através da arte no final da década de 1960. Tal ruptura se tornou visível no cenário maranhense durante a década de 1970 – primeiramente no campo teatral – com a criação do Teatro de Férias do Maranhão –

TEFEMA²⁰ – “cujos fundadores propunham a ruptura com as formas teatrais vigentes, passando a inaugurar no cenário das artes cênicas do estado uma nova dramaturgia, abordando temáticas populares extraídas dos problemas sociais.” (Santos, 2017, p. 41)

Sendo assim, o cinema como expressão artística não teve precursores locais anteriores aos cineastas articulados no Laborarte. Nesse ambiente, e diferentemente do que ocorria nos departamentos das outras expressões artísticas, o debate em torno do fazer cinematográfico não foi caracterizado pela abordagem que apontava a necessidade de ruptura estética com práticas artísticas anteriores. (Santos, 2017, p. 44)

Com base nos trabalhos voltados para propostas engajadas acerca da vivência da sociedade maranhense das décadas de 1960 e 1970, desenvolvido pelo grupo teatral TEFEMA, em 1970 iniciaram-se as discussões sobre a criação do Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE, tendo sua fundação consolidada em 1972 e tendo um de seus idealizadores e fundadores Murilo Santos, cineasta visto como pioneiro do cinema documental maranhense. A ideia primordial era a de inovar as inúmeras expressões artísticas, algo que não diverge do cinema, promovendo assim, conforme Murilo Santos (2017), um curso ministrado pelo engenheiro de som de cinema Stênio Gandra, denominado por “Visão Técnica do cinema”.

Em 1972, o Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE) foi o local usado para diversas expressões artísticas no estado, inclusive os primeiros trabalhos de produção e execução cinematográficos em Super 8 e 16mm. Com a premiação de *Os Pregoeiros de São Luís*, de Murilo Santos, no III Festival de Cinema – FENECA, em 1975 em Aracajú, o formato Super 8mm ganhou mais adeptos no Maranhão, abrindo espaço para discussões e oficinas de cinema no Estado e o reconhecimento do potencial maranhense. (Costa, 2015, p. 52)

Após este curso, o Laboratório de Expressões Artística recebeu uma doação significativa de máquinas Super-8²¹, onde “os integrantes do Laboratório passam a produzir curtas-metragens.” (Santos, 2017, p. 44) – até então possuíam acesso apenas às máquinas 16mm – momento no qual pode-se considerar um início para o mundo cinematográfico ter uma visão artística conforme a vivência do LABORARTE. Murilo Santos traz à tona que uma das tentativas de alavancar o envolvimento dos jovens para um cinema voltado para o âmbito cultural foi a criação do cineclubes na UFMA em 1975, onde posteriormente recebeu o nome de Cineclubes Uirá. “Tal objetivo foi alcançado, em parte, pela Jornada Maranhense de Super-

²⁰ Segundo Murilo Santos, “O TEFEMA era formado por artistas de várias 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 e linguagens ao alcance dos jovens artistas locais da época, o cinema ainda não figurava como uma possibilidade muito próxima.” (Santos, 2017, p. 43)

²¹ Leide Ana Calda afirma que “A câmera Super 8 era um dispositivo tecnológico de consumo, direcionado a uma determinada classe (a partir da classe média) sendo utilizada para fazer registros domésticos no mundo afora e em todo o Brasil.” (Caldas, 2016, p. 25).

8, criada em 1977.” (Santos, 2017, p. 45). Desse modo, observa-se que essa intensa produção em Super 8 forneceu uma espécie de credibilidade ao audiovisual maranhense, pois a geração superoitista condicionou o desenvolvimento e avanço da produção cinematográfica maranhense, realizada através das câmeras Super – 8, aparelho mais avançado e moderno que foi utilizado para a consolidação do cinema amador.

Com toda essa fomentação ao cinema, foi no final na década de 1970 que o mundo cinematográfico maranhense conquistou mais um marco, a 1º Jornada Maranhense de Super 8²², atualmente denominado por Festival Guarnicê de Cinema²³. O Festival Guarnicê ocupa atualmente um espaço equivalente ao de resistência e tradição cinematográfica no Maranhão, evidenciando assim a importância que consiste no ato de se estudar a trajetória do cinema no estado do Maranhão, buscando compreender suas influências na memória e tradições maranhenses. Assim, Euclides Moreira Neto dá ênfase em como ele fazia cinema na década 1970, visto que ele é um dos maiores incentivadores aos estudos dos avanços cinematográficos no Maranhão.

Fazer cinema entre as coxas. São poucos os profissionais da área que admitem essa façanha sem perder o decoro, a ponto de até nomear uma produtora de Virilha Filmes. O professor da UFMA Euclides Moreira Neto, 46, no entanto, não tem problemas em se lembrar do passado no corpo estudantil, quando por volta da década de 1970 ele e seus colegas da universidade criaram a organização. Em um período em que o golpe de 64 ainda impregnava a vida da sociedade com medo e repressão, Euclides foi um dos maiores colaboradores para o cenário audiovisual maranhense, sendo responsável por um histórico inestimável de produções locais. “Eu passava a noite dentro do meu quarto vendo fotograma por fotograma até conseguir fazer as edições que eu queria fazer” relembra Euclides, “Não era como se

²² A 1ª Jornada que aconteceu em 1977 teve como obra vencedora *Mutação*, de Euclides Moreira Neto, que trata da vegetação que nasce entre os telhados dos casarões históricos de São Luís. O interessante dessa primeira abordagem é pensar que as seis categorias de filmes premiados foram de filmes maranhenses entre eles: *Haleluia*, de Ivan Sarney que possui uma temática mais social ao abordar a condição de vida das pessoas que moram nas regiões de palafitas nas periferias de São Luís; *Velhas Fábricas*, de Luís Carlos Cintra que possui uma abordagem mais voltada para a memória e a cidade ao tratar da arquitetura das antigas fábricas da capital; *Sertão I*, de Djalma Brito que possui uma abordagem mais etnográfica do sertanejo maranhense e seu modo de vida; *Ruínas do Edifício de São Luís*, também de Euclides Moreira Neto, documentário que expõe o problema patrimonial do maior prédio colonial de azulejos do Brasil, Edifício São Luís e *ZBM S/A*, de José da Conceição Martins que retrata as mulheres da zona de baixo meretrício. (Costa, 2015, p. 58)

²³ O Festival Guarnicê de Cinema surgiu em 1977 – o que o posiciona como quarto mais antigo festival de cinema do país – ainda com o nome de Jornada Maranhense de Super 8. O evento é fruto do Cineclubes Uirá, projeto apoiado pela então Coordenação Artística e Cultural (CEAC) da Pró-reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis (PREXAE) da Universidade Federal do Maranhão. Atualmente, o festival é promovido pela Diretoria de Assuntos Culturais (DAC) da Pró-reitoria de Extensão e Cultura (PROEC) da UFMA. De 1986 a 1989 o festival foi chamado de Jornada Maranhense de Cine-vídeo. O título “Guarnicê” só foi adotado na 13ª edição do festival, em 1990. A expressão faz referência ao momento de preparação dos grupos de bumba meu boi, o que indica a proximidade do festival com a cultura popular maranhense. (fonte: <https://guarnice45.ufma.br/>)

nós tivéssemos um laboratório montado” finaliza (Moreira Neto, 2014 apud Costa, 2015, p. 54)

Durante a década de 1970, Murilo Santos participava ativamente do movimento surpoetista, com diversas produções de curtas independentes a partir do uso desta película amadora, tornando possível a exibição de seus trabalhos em festivais de cinema, e debates em diversas regiões do Brasil. Em razão das temáticas que o cineasta maranhense utilizava em suas obras, em sua maioria com um teor crítico às questões em que costumava abordar, comumente trazia à tona culturas de diversos povos que se encontravam em uma situação de invisibilidade perante a sociedade, por meio da tela de cinema.

É inegável que Murilo Santos, através de sua arte, colocava em posição de visibilidade vivências de grupos sociais que não possuíam meios para expressar suas lutas, costumes e tradições, pertencendo ao que consideramos como cinema engajado. Sendo assim, suas produções pertenciam tanto às questões políticas, quanto às temáticas e expressões que envolvem cultura popular, visto que seus projetos ressaltam – em sua maioria – a luta campesina no interior do Maranhão, os problemas urbanos vividos pelos grupos sociais. Logo, tais grupos disseminam cultura popular, possibilitando assim que Murilo Santos amplie consideravelmente suas produções artísticas, objeto e campo de pesquisa.

Perante a geração de cineastas superoetistas, geração esta que deu ao cinema maranhense uma perspectiva engajada, onde a política e as mazelas sociais poderiam ser representadas e documentadas através da arte, Euclides Moreira Neto possui uma grande colaboração. Pois, ele parte do princípio de que a arte cinematográfica não pode se manter presa a um determinado grupo social, em especial a elite social, mas sim divulgada de maneira democrática, onde a população possua acesso (Moreira Neto, 1990, p.12). Assim, a forma encontrada pelo cineasta de fazer cinema consiste em:

Eu, na verdade, eu sempre evitei na época ter uma vinculação partidária. Eu não me interessei em ser criador do PT ou do PDT ou do PSDB aqui. Eu sempre tentei ser independente, exatamente para não ter esse vínculo. Mas sempre tive grandes amigos nos partidos. Para fazer um trabalho que reflita a sua realidade, um trabalho que reflita o sofrimento do povo, as aspirações populares, seja o cinema, seja o teatro, seja a música, você não está vinculado a partido político nenhum. Embora alguns norteie caminhos para isto. Mas você tem que ser sobretudo independente e falar com franqueza o que você está se propondo. (MOREIRA NETO, 2017, apud SANTOS, 2017, p. 48)

Paralelo a isto, em razão de toda a trajetória cinematográfica no Maranhão do diretor Murilo Santos, conforme sua entrevista realizada a respeito do cineasta através do Jornal Imirante em 22/10/2020 pelo jornalista Pedro Sobrinho, o pioneiro do cinema documental do Maranhão durante a sua atuação como coordenador do Departamento de Fotografia e cinema

do LABORTE e pertencente ao movimento super-8 no ano de 1973, Murilo Santos realizou suas primeiras produções, que está relacionada à Festa do Divino Espírito Santo em Alcântara, considerado a primeira produção cinematográfica documental na história do cinema no Maranhão.

Através de suas criações e produções, Murilo Santos busca meios para levar conscientização e educação, dessa forma, conforme a entrevista citada anteriormente, o pioneiro na cinematografia maranhense elaborou projetos cinematográficos a fim de politizar a população pertencente à zona rural de São Luís, com destaque sobre as consequências que iriam ser geradas com o avanço do Programa Grande Carajás.

Pode-se perceber que desde o início da carreira, Murilo Santos possui um interesse especial a respeito da cidade de Alcântara, município do Maranhão. Atualmente o cineasta se encontra inserido em um projeto que consiste em localizar indivíduos protagonistas de suas fotografias registradas em 1976 em Alcântara, projeto cinematográfico intitulado por “Revisitando Memórias”. Dessa forma, pode-se analisar que Murilo Santos além de ter sua arte voltada para as causas sociais e manifestações culturais e todas as temáticas mencionadas anteriormente, busca através de suas técnicas, meios para manter sua memória viva a partir de seus projetos. Assim como *Fronteiras de Imagens* (2009), “Revisitando Memórias” também é considerado um acervo de memórias de um período específico de sua vida profissional e pessoal.

Por fim, destaca-se aqui algumas das produções realizadas por Murilo Santos para além do documentário *Fronteiras de Imagens*. A produção cinematográfica intitulada “Tambor de Crioula²⁴”, foi realizada em 16mm na década de 1979, na cidade de São Luís, Alcântara e outros locais do Maranhão, registrando assim diversas manifestações do Tambor de Crioula no estado. Em 1982, produziu o “Quem matou Elias Zi²⁵”, filme eleito pelo Júri Popular ao prêmio de Melhor filme, Melhor Trilha Sonora e Melhor Direção na 9ª Jornada de

²⁴ **Direção e Roteiro:** Murilo Santos; **Fotografia:** Murilo Santos; **Montagem:** Murilo Santos

Sinopse: Filmado em 16mm, em São Luís, Alcântara e outros municípios do interior do estado, esse é um dos mais antigos registros do Tambor de Crioula já realizados. Jean Rouch é a referência para Murilo Santos, ainda nos anos 70, abordar questões relativas a descaracterização do Tambor de Crioula entre outras questões ainda vigentes

²⁵ **Direção:** Murilo Santos; **Roteiro e Animação:** Murilo Santo e Joaquim Santos; **Produção:** Brasiliana Produções; **Fotografia:** Murilo Santos; **Desenhos:** Joaquim Santos; **Trilha:** Joaquim Santos.

Sinopse: Murilo Santos apresenta, através de técnicas de animação, a saga de famílias camponesas que fogem da seca, da grilagem e da pressão dos latifundiários. A partir da morte do presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais, Elias Zi, em 1982, o filme denuncia a barbárie da qual essas famílias são vítimas. O filme recebeu os prêmios de Melhor Filme pelo Júri Popular, Melhor Trilha Sonora e Melhor Direção na 9ª Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão.

Cinema e Vídeo no Maranhão. Este filme consiste em relatar por intermédio de animações, a migração de famílias vindas do sertão nordestino, e a prática de grilagem, tendo como base para denúncia de tanta barbaridade e impunidade cometida no campo, a morte do presidente do Sindicato dos Trabalhadores em 1982, o Elias Zi, popularmente conhecido como “ZIZI”. Outro importante e premiada produção cinematográfica do Murilo Santos é “Na terra de Caboré²⁶”, realizada em 1986, que consiste em retratar as lutas de muitos anos do povo indígena Guajajara, em especial a luta contra a cultura religiosa que vai de encontro com suas crenças e tradições, e, a respeito da luta para se manter em seus territórios.

Em suma, nota-se que as produções de Murilo Santos possuem uma relevância social, contendo diversas denúncias, relatos e manifestações culturais de grupos sociais e indivíduos silenciados. Dessa forma, estes materiais fílmicos, em especial *Fronteiras de Imagens* (2009), tornam-se riquíssimos recursos pedagógicos para serem trabalhados em sala de aula. Visto que colaboram não apenas com a educação dos jovens a respeito de temáticas tão presentes no cotidiano, mas também para que os jovens e futuros adultos entendam, compreendam tomem consciência das lutas e manifestações de grupos sociais desprovidos de privilégios, e que, no decorrer dos séculos, tiveram suas causas invisibilizadas.

3. O mundo rural na produção fílmica de Murilo Santos: um instrumento pedagógico para o ensino de História

Neste capítulo, o objetivo principal consiste na compreensão do impacto da introdução da lógica capitalista no campo maranhense em relação à ocorrência de conflitos por terra. Esta análise será feita a partir do documentário realizado por Murilo Santos, e paralelamente, apresentaremos mecanismos para utilizar o cinema em sala de aula como instrumento metodológico para o ensino de História, e em especial, sobre os conflitos agrários no Maranhão.

²⁶ **Direção:** Murilo Santos; **Produção:** Murilo Santos e Maristela Andrade; **Fotografia:** Murilos Santos; **Direção de Arte:** Murilo Santos; **Elenco:** Lúcia Nascimento (Narração); **Trilha:** Joaquim Santos.

Sinopse: Vencedor dos prêmios de Melhor Filme e Melhor Filme Realizado por Maranhense na 9ª Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão, o documentário relata as lutas seculares da nação indígena Guajajara para se livrar da aculturação buscada por irmandades religiosas e para manter a soberania do seu território.

3.1 A lógica capitalista no campo maranhense

A disputa por terra no Brasil constituiu-se de forma bastante heterogênea. Os conflitos por posse resultaram em desapropriações, ameaças e mortes em várias regiões do território maranhense, onde cada lugar configurou sua própria dinâmica de conflitos e interesses. (Lima, 2023, p. 125)

É valioso para o entendimento de *Fronteiras de Imagens* – ou qualquer obra fílmica – o estudo não apenas do que está sendo representado na tela, mas também o contexto da produção, a motivação encontrada para realizar a obra. Ou seja, ir além do produto – o filme – para se entender a relação estabelecida entre o cineasta e a sua criação, e qual a viabilidade daquela obra para a compreensão de um dado período, pois, para Murilo Santos, suas obras voltadas para o conflito por terras no Maranhão nas décadas de 1970 e 1980, eram frutos de sua participação em equipes de pesquisadores coordenadas pela CPT voltadas para a temática dos conflitos agrários no Maranhão, temática em ascensão não só neste estado, como também a nível nacional.

O contexto que propiciou a produção de *Bandeiras Verdes* (1988), e posteriormente *Fronteiras de Imagens* (2009), consiste em um período de inúmeros conflitos agrários envolvendo de um lado posseiros, trabalhadores rurais e do outro grileiros, fazendeiros ou empresas rurais. Tais conflitos se originaram de disputas, casos de violência seguidos de impunidades e a negligência, omissão ou coparticipação do governo em meio ao agravamento dos conflitos, agressões, expulsões e destruição de casas. Assim, a disputa por terra no Brasil se torna algo frequente, especialmente a partir de meados dos anos de 1950, quando os debates acerca da urgência da Reforma Agrária ganham força e espaço no cenário nacional, e um dos principais meios de trazer à tona tal demanda era por meio das Liga Camponesas, movimento duramente reprimido pelo Golpe Militar de 1964.

É interessante ressaltar que embora as Ligas Camponesas tivessem suas lutas/ações sufocadas pelo Regime Militar, o campo ainda apresentava sinais de uma possível explosão de conflitos, além de se mostrar cada vez mais disposto a lutar pelo direito de acesso à terra por meio da Reforma Agrária. (Pimenta, 2023, p.142)

Em relação ao Maranhão, a intensificação de disputas, tensões e conflitos no campo ocorre durante as décadas de 1970 e 1980, ou seja, nas décadas imediatamente posteriores à aprovação da lei conhecida popularmente por Lei Sarney de Terras de 1969²⁷, que intensificou o “questionamento por muitos grileiros, fazendeiros e empresários agrícolas, ao

²⁷ Conforme Viviane Barbosa “A Lei Sarney de Terras, no Maranhão veio a atualizar e legitimar o Estatuto da Terra, de nível federal, na medida em que dispõe, em seu artigo 24, que o processo de regularização de terras requeridas naquele estado será prelativo e sumário quando as mesmas equivalerem, por requererem, ao módulo estabelecido pela lei n.º 4.504, dispensando-se o custo de regularização”. (Barbosa, 2015, p.53)

sistema de uso comum da terra” (Barbosa, 2015, p. 51). Dessa forma, sua principal ideia era a comprovação da posse da terra apenas através de um documento escrito, colaborando positivamente para a ação constante de grileiros²⁸ na região, e conseqüentemente na constância dos conflitos por terra. Viviane Barbosa (2015) aborda que as terras ocupadas por camponeses ou consideradas devolutas, passaram a ser alvo de conflitos.

Nesse contexto, em que a modernização conservadora estava sendo introduzida no campo maranhense através da Lei nº 2.979/69, conhecida popularmente por Lei Sarney Terras, Viviane Barbosa (2015) afirma que esta lei fornecia embasamento a “privatização das terras públicas e incentivava a expansão de projetos agropecuários e agroindustriais” (Barbosa, 2015, p. 50), particularidades que foram de fundamental importância para a eclosão da luta camponesa no Maranhão. Em função da expansão dos projetos agropecuários e agroindustriais, inúmeras famílias camponesas foram expulsas de suas terras já habitadas por anos, ou seja, tiveram sua fonte de renda e meio de sobrevivência arrancados de seu domínio por grileiros ou latifundiários, tal situação se dava em nome da expansão agrícola que se fazia presente no Maranhão na década de 1970.

A redução brusca do estoque de terras disponível à agricultura camponesa e ao extrativismo fez surgir, além de um confronto direto com vaqueiros, capangas, milícias privadas a serviço aqueles proprietários e policiais, outras formas de relações econômicas, além de situações conflitantes no momento das práticas extrativistas. (Rego; Andrade, 2006, p.49)

Ademais, Luiz Vila Nova, ratifica que:

No Maranhão, tudo piorou após a promulgação da Lei Sarney de Terra de 1969, que autorizava o governo a vender as terras devolutas do estado para grandes grupos econômicos. Essa lei está na origem do aumento dos conflitos que explodiram na década de 1970. Houve uma corrida para se apossar das terras na região. (Nova, 2019, p.61)

Conforme Jaciara Frazão (2019), os impactos oriundos da Lei de Terras para o campesinato maranhense se deram também em função da política desenvolvimentista, pois a visão sobre as terras ocupadas pelos pequenos proprietários perante a Lei nº 2.979/69, consistia em concebê-las como “improdutivas por não produzirem em larga escala, sendo então incentivados os grandes projetos e a expulsão dos trabalhadores rurais, que resistiram às medidas impostas”. (Frazão. 2019, p.126).

O campo maranhense foi brutalmente atacado por políticas que visavam os “grandes projetos” em detrimento da população camponesa, que passou a ter que enfrentar

²⁸ Conforme Asselin “O grileiro é um alquimista. Envelhece papéis, ressuscita selos do Império, inventa guias de impostos, promove genealogias, dá como sabendo escrever velhos urumbecas que morreram analfabetos, embaça juizes, suborna escrivães”. (Asselin, 2009, p.42).

latifundiários que contavam com o poder do capital, utilizado em larga escala, e com o apoio do Estado e de seus agentes, na empreitada de apoderar-se das terras públicas do Estado. (Frazão, 2019, p. 129)

Dayane de Sousa Lima (2019) destaca que, a Lei de Terras contribuiu de maneira singular para o desenvolvimento de uma nova dinâmica no campo, onde os conflitos por terra obtiveram um alto índice de frequência.

Em consequência da nova dinâmica de mercado das terras, ela passou a valer mais e começaram a cercar os hectares estabelecendo limites. Por estas e outras questões, como o desmatamento dos babaçuais, aumentaram-se os conflitos e a violência. A cartilha criada para informar pequenos lavradores, “O rosto do Maranhão” (Movimentos Pastorais de Bacabal, 1995), ressalta: “Na Lei Sarney, o que se fez foi acabar com o que se tinha – as matas – que serviam pequenos agricultores, para se plantar o que não se tinha – capim – que servia aos pecuaristas”. (Aparecida et al. 1995, p.9 apud Lima, 2019, p. 153)

Um outro agravante para a situação maranhense, foram as medidas adotadas pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), pois, conforme Dayane Lima (2019), os latifundiários se validavam com base no argumento de que os posseiros que ocupavam as terras, eram invasores e, conseqüentemente, não possuíam direito a terra, facilitando assim a expropriação das famílias camponesas. Logo, o INCRA, em razão da falta de regularização documental em que muitos posseiros se encontravam, tinha aquelas terras como improdutivas ou desabitadas, e forneciam para os grandes empresários com o título de “grandes projetos”, voltados para o agronegócio e a agroindústria.

Diante dessa perspectiva, José Graziano da Silva (1982) ratifica que este projeto de modernização no campo é reflexo de uma proposta que beneficiaria apenas os grandes produtores, garantindo assim a defesa à propriedade privada. Laryssa Pimenta (2023) aponta que assim como outros estados da região, o Maranhão passa a receber um significativo contingente populacional oriundos das regiões Sudeste e Sul do Brasil em busca de terras livres. Conforme a autora, este fato ocorreu em decorrência dos empreendimentos que estavam sendo realizados pelo Governo Militar, empreendimentos que consistiam em especial na Transamazônica.

O “fechamento” não tem sentido da utilização produtiva do solo, mas sim o de que não há mais “terras livres”, “terra sem dono” que possam ser apropriadas por pequenos produtores de subsistência. [...] um “fechamento de fora para dentro”, onde a terra perde o seu papel produtivo e assume apenas o de “reserva de valor” e de meio de acesso a outras formas de riqueza a ela associadas. Não é a “ocupação pela pecuária” com a finalidade precípua de garantir a propriedade privada daquela terra. (Silva, 1982, p. 117)

Laryssa Pimenta (2023) elenca que um dos maiores reflexos do fechamento das fronteiras do Maranhão é a diminuição das terras férteis, onde os posseiros se encontram

destinados a uma realidade cujo modo de produzir passa a não possuir mais espaço diante da perspectiva moderna, onde as grandes máquinas passam a consolidar o novo modo de produzir, e com a extensa desapropriação de camponeses forma um contingente de mão de obra barata no campo maranhense.

Em decorrência deste cenário de violência, crescimento e isenção da prática da grilagem, os camponeses tiveram ao seu lado a atuação de membros da igreja católica que compartilhavam dos mesmos ideais difundidos pela Teologia da Libertação²⁹. Formulada na segunda metade do século XX, tal Teologia inspirava maneiras de se posicionar em prol das comunidades mais carentes, visando a aproximação da igreja com as ações populares, tendo como foco principal a justiça e a igualdade social.

Nas últimas décadas, tivemos, na América Latina, o fenômeno da Teologia da Libertação, um movimento religioso muito vinculado às lutas populares e que buscou, nas análises socialistas, especialmente no marxismo, o escopo material para as suas análises sociais e econômicas. Esse movimento ganhou força nas organizações populares do campo e esteve na origem do mais importante movimento social do Brasil nos últimos vinte anos: o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). (Menezes Neto, 2017, p.331)

No Brasil, conforme Antônio Menezes Neto (2017), esta ideologia foi de fundamental importância para as mobilizações e reivindicações oriundas do campo, e se difundiu em entidades que se destacaram ao lado dos camponeses na luta pela terra entre as décadas de 1970 e 1980, denominadas Comunidades Eclesiais de Base (CEB's)³⁰, Comissão Pastoral da Terra (CPT)³¹ e Assistência Jurídica aos Lavradores (AJULAV)³² instituições que tiveram um papel importantíssimo no apoio às comunidades rurais e nas denúncias das atrocidades constantes no campo em função dos conflitos por terra.

²⁹ A Teologia da Libertação nasceu como propósito de responder aos desafios da sociedade oprimida e como contribuição própria, sob o enfoque da fé, ao processo maior de libertação que se articula em outros campos da vida do povo. A América Latina constitui hoje um lugar teológico privilegiado para a ação e a reflexão porque assim se vivem problemas graves, verdadeiros desafios para a fé. [...] A Teologia da Libertação surgiu de uma práxis experimentada ou de uma experiência praticada em tal contexto e pretende levar a uma práxis mais esclarecida e qualificada, que seja deveras libertadora (BOFF, 2014, p.61)

³⁰ A criação das CEB's está ligada a dois fatores: a "crise de vocação" da Igreja (traduzindo: falta de padres) que a levou a valorizar o papel do leigo (Concilio Vaticano II) e o movimento de inserção da Igreja na realidade social, com a recuperação do espírito comunitário da Igreja Primitiva (Medellín). (COSTA, 1994, p. 12)

³¹ A Comissão Pastoral da Terra foi criada em 1975 como fruto da reação da Igreja Católica no Brasil em relação à Ditadura Militar. Sua criação foi uma vitória da Igreja Progressista (baseada na Teologia da Libertação) que conseguiu que a secular estrutura eclesial incorporasse esse novo instrumento para lutar ao lado dos trabalhadores rurais. Assim, a CPT surgiu como um órgão ligado à CNBB e encarregado de interligar e dinamizar toda a ação da igreja no campo. (Costa, 1994, p. 14).

³² A Assistência Jurídica aos Lavradores, tinha como objetivo principal o acompanhamento e aconselhamento aos posseiros. (Lima, 2023, p.133)

Embora o cenário político em vigência no Brasil estivesse propício para que a Teologia da Libertação colocasse em prática suas ações conforme suas ideologias, houve duras críticas e opressões oriundas do setor conservador da Igreja Católica. A justificativa para a perseguição deste movimento, consistia no discurso de que as ações continham ideais progressistas que estavam sofrendo influência direta do comunismo.

No “combate ao comunismo”, empreendido por João Paulo II e por Bento XVI, a Teologia da Libertação, considerada como “marxista”, foi um dos alvos prediletos dos ataques conservadores. Nesse sentido, diversos bispos hostis à Teologia da Libertação foram nomeados no Brasil e na América Latina. Padres e bispos ligados à Teologia da Libertação foram afastados, e mesmo perseguidos, como o caso do Teólogo Leonardo Boff, um dos maiores expoentes dessa corrente, que abandonou as suas funções eclesiais (Menezes Neto, 2007, p. 338/339)

No Maranhão, de acordo com Wagner Cabral da Costa (1994), estes movimentos se faziam presentes nas criações e apoio aos movimentos que surgiam no campo, atuando ao lado dos posseiros e trabalhadores rurais. Por esse viés, as lutas de resistência dos posseiros por suas terras, passaram a possuir um caráter organizacional diferenciado, algo que se originou devido aos indivíduos ligados à Igreja Católica que estavam inseridos nessa luta a favor dos pequenos produtores.

A partir de 1952 a Igreja Católica no Maranhão realizou um intenso programa social junto às populações rurais. Preocupado com a gravidade dos conflitos que separavam lavradores e trabalhadores rurais dos grandes proprietários e pecuaristas e com a debilidade das forças da Igreja nesta área o Arcebispo Metropolitano D. José de Medeiros Delgado elaborou um programa voltado para os “problemas sociais”. Encetou formas de mobilização, que assegurassem uma forte presença da instituição do interior do Estado, principalmente, junto à população de lavradores e trabalhadores rurais. (Almeida, 1981, p.47)

Logo, um dos principais meios de atuação era no setor jurídico, pois em decorrência da Lei Sarney de Terras inúmeros posseiros estavam à mercê de perder suas terras por falta de regularização. Muito embora diversos trabalhadores rurais tinham a concepção de que, o fato de habitar naquelas terras por anos seria o suficiente para comprovar sua posse, essas instituições forneceram para as famílias assistência jurídica com o objetivo de ter uma comprovação documental a respeito da jurisdição daquelas terras. Além do fornecimento de assistência jurídica, Wagner Cabral Costa (1994) aponta que nesse período de educação sindical nas bases rurais, houve um significativo aumento das denúncias contra as impunidades, violências e injustiças ocorridas no campo, oriundas de fazendeiros e grileiros.

A criação da CPT se deu numa conjuntura marcada pela implantação do grande capital no campo, fruto das políticas dos sucessivos governos militares, gerando toda sorte de contradições: concentração da propriedade, ocupação capitalista da Amazônia, conflitos com trabalhadores rurais, crescimento da violência envolvendo também religiosos e agentes de pastoral. Nestas condições, se deu o “despertar” da

Igreja para a opressiva realidade vivenciada pelos trabalhadores rurais, se posicionando em seu favor. (Costa, 1994, p. 15).

Pode-se analisar que o ato de regularizar a documentação fundiária era algo prioritário para os posseiros, visto que eles possuíam uma dinâmica própria de uso de suas terras. Entretanto, a partir do momento em que o Estado passa a contestar a posse daquelas terras e apresentam-se os que serão denominados “proprietários legais”, os posseiros adquirem uma nova concepção a respeito da precisão de regulamentar a documentação da posse de terra em meio aquela nova conjuntura vivenciada no campo.

Esta situação apresentada, possui representações em grandes obras produzidas por Murilo Santos, pois ele participava de pesquisas desenvolvidas pela Comissão Pastoral da Terra – CPT. *Fronteiras de imagens* (2009), *Bandeiras Verdes* (1988) e *Quem matou Elias ZI* (1986) – produzido em câmera 16mm – são produções que demonstram esta aproximação entre as lutas populares e o cineasta maranhense. O documentário *Fronteiras de Imagens* (2009) além de evidenciar aos espectadores a relação íntima estabelecida com a comunidade do Centro do Bala, mostra também fotografias introdutórias acerca do contexto social em que se encontrava a comunidade daquela região e as atividades desenvolvidas – a partir da pesquisa *Transformações sociais e econômicas no campo maranhense* patrocinada pela CPT – com o intuito de haver uma conscientização de organização sindical para combater os problemas ali enfrentados.

Frame 01: Educação sindical



Fonte: *Fronteiras de Imagens* (2009)

Frame 02: Assassinato do Elias Zi Costa Lima



Fonte: *Fronteiras de Imagens* (2009)

A imagem 01 representa o trabalho de educação popular desenvolvida por membros da pesquisa – imagem ilustrativa utilizada por Murilo Santos – onde buscavam fortalecer as organizações sindicais na região do Vale do Rio Carú, logo, iria se obter mais resistência acerca das diversas formas de violência, que aquelas famílias eram obrigadas a enfrentar em

meio às ameaças de fazendeiros, seguidas de pistoleiros ou jagunços que além de queimarem casas e produções, assassinaram o líder sindical Elias Zi .

A imagem 02, representa a morte do Elias Zi Costa Lima em 1982, - citada também em *Fronteiras de Imagens* (2009) – o presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais do município de Santa Luzia, o assassinato gerou uma enorme indignação por parte da comunidade, sendo alvo de manifestações populares com a seguinte frase “ *ZIZI, NOSSA LUTA PELA TERRA CONTINUA* ”. Tal frase é tida como uma demonstração de carinho, indignação, mas, acima de tudo, afirma que o motivo pelo qual seu assassinato foi perpetrado não seria silenciado e seria palco ainda de grandes lutas. Assim buscam chamar atenção das autoridades para as violações e impunidades que estavam ocorrendo. Ambos os registros foram realizados por Murilo Santos, em seu processo de pesquisa na Amazônia maranhense.

O assassinato do Elias Zi registrado na imagem 02, foi enredo para a criação de um documentário intitulado “*Quem Matou Elias Zi?*” no ano de 1986. Tal produção é permeada de trechos de animação, um dos mecanismos utilizados por Murilo Santos para facilitar e dinamizar o repasse de informações contidas em sua obra. Muito embora possua um caráter mais didático, o motivo para a utilização de desenhos e caricaturas – produzidas por Joaquim Santos – consistia na intenção de que não houvesse a exposição das pessoas ali representadas, já que o diretor e roteirista Murilo Santos se inspirava em situações recorrentes na Amazônia maranhense.

Diante deste cenário, as ações de Murilo Santos, juntamente com a CPT, obtiveram produções cinematográficas que permitiam uma educação sindical mais didática. Logo, seriam reproduzidas como resultados da pesquisa e se tornou algo constante nos materiais realizados. Entretanto, apesar de possuir esse formato, não comprometia a seriedade do assunto ali abordado.

A opção foi motivada por dois fatores: 1) os audiovisuais tratavam de conflitos concretos, para preservar os personagens envolvidos ante as ameaças de grileiros e suas milícias privadas a alternativa foi o uso do desenho de personagens e cenas, baseados em fotos de pessoas e da paisagem de povoados diferentes. Os nomes dos personagens e povoados representados eram alterados; 2) O potencial didático dos desenhos, com exclusão de informações secundárias, normalmente captadas pela fotografia, mas, principalmente, o fato de que “a intenção do trabalho é permitir que o trabalhador se reconheça, não propriamente como pessoa, mas como tema, como objeto de reflexão.” (Andrade; Santos,1981, p. 4, apud Santos 2017, p.84)

Nesse contexto, Murilo Santos cita em *Fronteiras de Imagens* (2009) que os resultados oriundos da pesquisa desenvolvida pela CPT, eram apresentados por meio de cordéis, cartilhas ou matérias audiovisuais, assim como eram chamadas as imagens projetadas

em uma máquina de projeção. Esta realização se dá principalmente por “devolver aos trabalhadores o resultado das pesquisas.” (SANTOS, 2017, p 84). Além do mais, tais projeções eram prestigiadas por trabalhadores vindos de longa distância, onde segundo a antropóloga Maristela Andrade e o cineasta Murilo Santos (1981), afirmam que após assistirem os “filminhos” as representações ali realizadas eram palcos de discussões a partir das identificações feitas pelos trabalhadores, momentos nos quais contavam histórias semelhantes às que foram retratadas nas projeções.

Frame 03 Desenhos dos camponeses



Fonte: *Fronteiras de Imagens* (2009)

Frame 04 Exibição dos audiovisuais para a comunidade



Fonte: *Fronteiras de Imagens* (2009)

Por fim, uma outra denúncia feita por Murilo Santos em *Fronteiras de Imagens* (2009), é a respeito do Raimundo Nonato, mais conhecido por Nonato Pudim. A respeito deste companheiro de viagem do cineasta e operário em construções civis, é relatado que Nonato Pudim possuía talento destinado a construção de peças e cordéis, ambos com caráter político, ou seja, causando questionamentos a quem os assistia. Murilo Santos revela que Nonato havia desaparecido, e acredita-se que um dos motivos para este desaparecimento, fora em razão de suas produções com teor contestatório ao que estava ocorrendo com os trabalhadores rurais, deixando uma lacuna sobre o que de fato aconteceu com Nonato Pudim.

3.2 FRONTEIRAS DE IMAGENS: ferramenta metodológica para o ensino de História

A utilização da cinematografia no processo educacional e, em especial, no ensino de História, está atrelada de forma inegável à corrente historiográfica inaugurada pelos *Annales*, pois após a década de 1929, ou seja, “Marc Bloch e Lucien Febvre, os fundadores dos *Annales*, conclamaram em 1929 os historiadores a saírem dos seus gabinetes e farejarem, tal como o logre da lenda, “a carne humana” — em qualquer lugar onde pudesse ser encontrada

por quaisquer meios” (CARDOSO, MAUAD, p. 568, 1997). Assim, a Nova História propôs aos historiadores que não utilizassem apenas as fontes escritas, mas sim, que as pesquisas históricas permeiem em qualquer fonte que seja produzida e realizada pelo homem no espaço.

A construção cinematográfica também é um método de se realizar leituras e interpretações sobre o passado, tendo um papel fundamental no saber histórico, ou seja, na construção de concepções históricas. A sociedade contemporânea se encontra a todo instante bombardeada de imagens e tecnologias, seja através de filmes, novelas, fotografias, telejornais, assim, os audiovisuais e produções imagéticas são inerentes à sociedade atual, seja através de computadores, notebooks, celulares etc. Kate Francisca da Silva Antunes (2015) realiza uma abordagem a respeito da geração atual se encontrar extremamente ligada ao uso de aparelhos eletrônicos e conectados em tempo real com o mundo todo através da internet.

Atualmente a sociedade vive cercada pelas TICs e não há como fugir delas. Televisão, computador, notebook, tablet, aparelhos de celular estão sempre ao alcance de todos, e a Internet que passou a ser o principal meio de comunicação e informação das pessoas. Todos esses aparelhos permitem, hoje em dia, a conexão com a rede mundial, disponibilizando o acesso a diversos tipos de informação em formatos variáveis: imagens, vídeos, filmes, músicas, jornais, textos. (Antunes, 2015, p.16)

Em função dessa necessidade notória em que a sociedade contemporânea se encontra com relação às imagens e vídeos, torna-se plausível pensar e analisar os caminhos a serem traçados para que haja a inserção do cinema e das fotografias – fontes e objetos históricos – no meio educacional, colocando-os em uma posição de recurso pedagógico. O uso do audiovisual nas escolas já é uma realidade que vem sendo cada vez mais difundida entre os educadores, entretanto, ainda é uma metodologia que requer uma série de aprimoramentos em seu uso, aplicabilidade, e nas ferramentas para ser introduzida nas escolas, em especial nas escolas públicas brasileiras, onde há uma carência a respeito dos equipamentos necessários para que haja esta implementação.

Algumas escolas públicas já começaram há alguns anos a se equipar com recursos audiovisuais mais modernos, que possibilitam abordagens diferenciadas e experiências mais interessantes e relevantes para os alunos. Porém, para que os alunos possam vivenciar a aprendizagem dessa nova maneira, os professores com o apoio da equipe pedagógica, devem trabalhar para conseguir incorporar essas tecnologias às aulas de forma pedagógica e diretamente relacionada com os objetivos educacionais. (Antunes, 2015, p.18)

É válido ressaltar que, a disponibilidade dos equipamentos nas escolas não se torna suficiente quando o intuito é o ensino. Muito embora seja um fator crucial para a aplicabilidade, é preciso que os professores tenham o preparo adequado, onde esse mecanismo seja sinônimo de facilitar, ampliar e diversificar o ensino com métodos mais

didáticos. Ou seja, conforma Almeida (1998, p.67) “identificar as potencialidades de aplicação desses recursos na prática pedagógica”.

Diversos educadores são adeptos da ideia de que o cinema é um método que possui particularidades imprescindível para contribuir no ensino de História, entretanto, seu uso deve ser rodeado de cuidado e atenção, pois em razão desta fonte ser uma representação da realidade, os alunos e a população de modo geral, tendem a tratar as fontes cinematográficas com fidelidade, principalmente quando se trata dos “filmes históricos³³” que geralmente são contracenados por grandes atores e dirigidos por pessoas ou empresas renomadas, e são uma representação ou releitura de alguma marco da história da humanidade.

Desse modo, a aplicabilidade em sala de aula da arte cinematográfica requer um alto teor de criticidade, onde o professor tenha consciência de que os filmes históricos, não são uma cópia fiel da realidade – como já foi mencionado – mas sim uma representação do que está sendo abordado. Estando assim, condicionados a haver distorções dos fatos e registros históricos, onde os diretores modernizam, romantizam ou simplificam os fatos, na tentativa de agradar ao público-alvo para o qual aquele filme será destinado.

A pretensão de alguns diretores de cinema, as razões ideológicas e comerciais, a falta de pesquisa histórica, os figurinos desajeitados e a adulteração do passado fazem com que certas obras cinematográficas acabam fazendo um caminho inverso àquele feito por historiadores e pesquisadores, isto é, desmerecem os estudos e pesquisas realizados por esses profissionais. (Friedemann, p. 3, 2013)

Ao aplicar a cinematografia no ensino de história, é fundamental que o professor estabeleça um plano de ação para que seja uma utilização proveitosa, com contribuições relevantes para a aprendizagem dos estudantes, levando-os a estabelecer um paralelo com as pesquisas historiográficas e as produções cinematográficas apresentadas pelo educador, incitando o aluno a ter a concepção de que aquele filme se trata de uma representação, condicionado a uma série de escolhas, cortes, edições e todas as ferramentas que compõe o mundo cinematográfico para a construção de um fato específico. Desse modo, é relevante que o docente faça uma explicação aos seus discentes sobre o uso deste material didático representativo que será utilizado em sala, acentuando que:

³³ Confirme Rossini “Devido às várias indefinições do que seja um filme histórico, muitas vezes confundido com épicos ou aventuras mitológicas, decidi defini-lo como aquele que: a) é localizado propositalmente no passado, ou seja, numa época anterior àquela em que o filme está sendo produzido; b) tenha por finalidade reconstituir um fato histórico, ou uma situação histórica, ou a biografia de alguém que teve existência real; c) seja apoiado em pesquisa histórica, a fim de se manter um mínimo de coerência com o já documentado”. (ROSSINI, 1999, Apud Friedemann, 2013, p. 5)

Diferentemente de outras artes, em que o referente é descrito, reconstruído por um artista [...] no cinema o referente coincide com a representação. Com isso, tem-se a ilusão de que a construção do objeto do discurso não partiu da imaginação de alguém. O que está representado é o próprio real; produz-se, assim, uma ilusão referencial chamado efeito de real: a narrativa cinematográfica parece não descrever o real, mas sim apreendê-lo para analisá-lo, intacto. (Rossini, 1999).

O presente trabalho se propõe a analisar a viabilidade e finalidade do filme *Fronteiras de Imagens* (2009), dirigido pelo cineasta Murilo Santos, em sala de aula no ensino de História. É válido ressaltar que, este documentário além de estar relacionado a um acervo de memórias do próprio diretor durante a gravação do premiado *Bandeiras Verdes* (1989), permite o público compreender como se deram os processos de ocupação do Vale do Rio Carú, a relação estabelecida entre os habitantes daquela comunidade, como se davam suas organizações perante as questões do mundo rural que rondavam aquela localidade e, em especial, releva como se deu o processo de gravação e montagem de *Bandeiras Verdes* (1989), trazendo consigo o caráter de making off. É adequado ressaltar que, em razão de *Fronteiras de Imagens* ter sido produzido a partir da construção de *Bandeiras Verdes*, é interessante que o professor trabalhe ambos os documentários em conjunto, potencializando ainda mais o ensino a respeito da questão agrária.

Bandeiras Verdes (1989) é realizado a partir de depoimentos de agricultores que habitam no Centro do Bala, depoimentos que em sua maioria mencionam a respeito dos conflitos e casos de violência e atrocidades dos jagunços, pistoleiros e grileiros que se fazem presentes na região. Atrelado a isto, há o fato da dificuldade existente em se trabalhar na região de mata fechada, visto que conforme o documentário, há uma certa resistência no processo de adaptação por parte da população campestre ao migrarem para um outro contexto rural. É notório que ambas as produções trazem consigo características do que se entende por cinema engajado, entretanto, o trabalho do cineasta aqui estudado também proporciona aspectos pertencentes aos conceitos de educação popular. Pois Murilo Santos além de denunciar e relatar em seus filmes situações do cotidiano, realiza durante esse processo uma espécie de conscientização do indivíduo em uma posição de vulnerabilidade perante a sociedade, ou seja:

A maneira mais efetiva de criar as condições de conscientização é propiciar situações ao oprimido, nas quais, a cada descoberta de contradições das relações sociais que envolvem, fosse possível fazer corresponder ações concretas, coletivas, progressivamente mais organizadas à estrutura que estabelece tais relações. (Barreiro, 1980, p.94 apud Santos, 2017, p. 58)

Partindo disto, passamos a analisar a contribuição destes documentários para a disseminação do conhecimento sobre o meio rural maranhense no ambiente escolar,

motivando os alunos a terem mais interesse a respeito por esses sujeitos que, por tanto tempo, foram vistos de forma marginalizada e tiveram suas lutas e causas silenciadas.

É possível inserir os alunos no mundo rural através de uma abordagem cinematográfica utilizando o documentário como mediador. Murilo Santos aborda em *Fronteiras de Imagens* (2009), a respeito do início da formação da comunidade do Bala, e destaca a relação amigável que foi construída entre Murilo Santos e sua equipe com a família de Domingos Bala, destacando o importante papel desempenhado por este assituate fornecendo a esse indivíduo possibilidade de fala e um registro sobre a sua participação na fundação do Centro, ou seja, dando voz a quem por muitos anos foi silenciado.

Bruce, Falcão e Didier (2006) afirmam que por muitas décadas, a História foi uma espécie de acervo para heróis, onde em sua maioria os políticos e ou pessoas com um destaque exacerbado ocupavam esse cargo, uma História contada para que o sentimento de patriotismo fosse sempre cultivado, ignorando falas de pessoas oprimidas pelo sistema. As autoras apontam que o ensino de História estava baseado apenas no viés linear dos fatos, ou seja, priorizando sempre uma descrição dos fatos cronológicos, sem que haja uma interpretação crítica sobre o acontecimento que está sendo estudado, ignorando outras interpretações, priorizando e dando continuidade para a História contada pelos vencedores.

Por muitas décadas, o ensino tradicional de história baseou-se “na memorização, correspondiam a um entendimento de que saber história era dominar muitas informações, o que, na prática, significava saber de cor a maior quantidade possível de acontecimentos de uma história nacional” (Circe, 2005, p. 69). Com isso, foi a partir da Nova História que os historiadores transformaram o estudar História, inserindo neste campo de pesquisa a criticidade, não só para os argumentos que já haviam sido tão difundidos, mas sim outros problemas, objetos, fontes e métodos para complementar e descobrir novos saberes históricos.

O conhecimento histórico é um conhecimento textual, mas o texto pode estar inscrito nas imagens, nos sons, na arquitetura, na literatura, permeado de significações simbólicas construídas nas práticas culturais. Nesse sentido, a literatura, a música, o cinema, a fotografia, são tomados como objetos de análise para a nova historiografia. (Bruce; Falcão; Didier, 2006, p.6).

Trazendo à tona toda a simbologia e representatividade campesina que compõe *Fronteiras de Imagens* (2009), transformando-o em um poderoso recurso pedagógico a ser trabalhado em sala de aula, é importante destacar que ele reforça a próspera relação que existe entre cinema e história. Jaciara Frazão destaca que “O cinema enquanto fonte tem constituído um campo rico e promissor em sala de aula. Tem possibilitado que outras leituras históricas

sejam feitas por aqueles que consomem as produções fílmicas, e nos permite refletir sobre esta mesma história.” (Frazão, p. 6, 2020).

Frame 05 Registro de famílias do Centro



Fonte: Fronteiras de Imagens (2009)

Buscamos no audiovisual produzido por Murilo Santos meios para que, a obra fílmica *Fronteiras de Imagens* (2009) seja recurso pedagógico para se abordar em sala de aula a luta campesina do Maranhão, o processo de luta e resistência dessas comunidades que por muitos anos vem sendo ameaçadas em nome de uma expansão agrícola e introdução de uma modernização conservadora.

Em razão desta produção documental trazer à tona o processo de formação da comunidade do Vale do Rio Carú, a relevância de um assituante em uma região de intensa prática de grilagem e dos costumes praticados por aquelas pessoas, *Fronteiras de Imagem* (2009) se adequa aos pré-requisitos para ser um cinema engajado – particularidade na qual as produções do cineasta Murilo Santos se adequam. Pois o cineasta propõe uma interpretação do mundo rural por meio do cinema, um eficaz meio didático para se trabalhar no ambiente escolar devido a aproximação já existente entre os alunos e a tecnologia contemporânea inserida no cinema: o ato de fotografar e realizar vídeos.

Entretanto, como já mencionado, por conta da sociedade atribuir ao cinema um teor de realidade devido aos aspectos sonoros e a ideia de movimento, *Fronteiras de Imagens* também possui um forte potencial para desconstruir a ideia do cinema como verdade, pois além de expor tradições, o processo de criação do Centro do Bala, sua aproximação afetiva com a família do Bala, Murilo Santos também revela momentos da construção do

documentário *Bandeiras Verdes*, mostrando ao público como ocorreu por trás das câmeras, evidenciando cortes, montagens, posições das câmeras e áudio para alcançar o objetivo esperado.

Conforme explica Santiago Junior (2008), a ideia de realidade atribuída ao cinema, apesar de sofrer diversas críticas e ter sido deslocada para o uso do conceito de representação, na contemporaneidade esta noção ainda é difundida, assim, *Fronteiras de Imagens* (2009) é extremamente viável para que essa desconstrução seja realizada desde o ensino médio, pois devido a esse caráter de making off, o premiado Murilo Santos aborda que apesar de *Bandeiras Verdes* (1989) ser um documentário com base em falas e experiências vividas por pessoas da região, ainda assim sofre modificações conforme ocorre o processo de edição inerente ao mundo cinematográfico.

Na produção de *Fronteiras de Imagens*, além do diretor Murilo Santos fazer uso de trechos de vídeos para compor o documentário, ele faz uso de fotografias registradas durante 1979 e 1986, como método ilustrativo de sua fala. Trazida para o ambiente da sala de aula, essa particularidade do filme dá suporte ao professor para trabalhar a fotografia com os alunos, motivando-os a tê-la como fonte de informação, não apenas uma mera ilustração, mas em uma perspectiva para compreender de forma visual o contexto social que está sendo analisado.

É necessário destacar que o uso de fotografias – assim como outros documentos – no ensino de História, deve ser encarado em um viés não apenas metodológico, mas também epistemológico, na medida em que pressupõe uma nova perspectiva da própria História. A intenção, assim, não é apenas tornar as aulas mais atrativas e motivadoras, mas trabalhar a multiplicidade de perspectivas do conhecimento histórico. O uso mais frequente de fotografias no ensino é resultado tanto de sua maior circulação nos contextos sociais após a metade do século XX quanto do surgimento de perspectivas de ensino vinculadas à História Nova. (Luz, p. 4, 2003)

Lucimar da Luz (2003) aponta que essa análise crítica sobre as fotografias também diz a respeito de não se realizar reproduções já existentes na historiografia, mas sim procurar sinais nas fotografias referentes a questões culturais, ordem social e política. Já que, conforme Susan Sontag (2004), a fotografia consiste em um momento estático referente ao tempo em que pertence, há também a associação com a realidade – assim como no cinema – entretanto, a autora afirma que esta fonte carrega consigo também uma espécie de intencionalidade em sua criação. Sontag (2004) destaca que assim como as imagens possuem o poder de impactar e gerar inúmeras interpretações, após sua ampla divulgação e circulação, a mesma fotografia que gerou tanto impacto social se torna algo comum de ser visto ou analisado.

As imagens paralisam. As imagens anestesiavam. Um evento conhecido por meio de fotos certamente se torna mais real do que seria se a pessoa jamais tivesse visto as fotos — pensem na Guerra do Vietnã. (Para um contraexemplo, pensem no arquipélago de Gulag, do qual não temos nenhuma foto.) Mas, após uma repetida exposição a imagens, o evento também se torna menos real. A mesma lei vigora para o mal e para a fotografia. O choque das atrocidades fotografadas se desgasta com a exposição repetida, assim como a surpresa e o desnorreamento sentidos na primeira vez em que se vê um filme pornográfico se desgastam depois que a pessoa vê mais alguns. O sentimento de tabu que nos deixa indignados e pesarosos não é muito mais vigoroso do que o sentimento de tabu que rege a definição do que é obsceno. E ambos têm sido experimentados de forma dolorosa em anos recentes. O vasto catálogo fotográfico da desgraça e da injustiça em todo o mundo deu a todos certa familiaridade com a atrocidade, levando o horrível a parecer mais comum — levando-o a parecer familiar, distante (‘é só uma foto’), inevitável. Na época das primeiras fotos dos campos nazistas, nada havia de banal nessas imagens. Após trinta anos, talvez tenhamos chegado a um ponto de saturação (Sontag, 2004).

Sendo assim, é válido analisá-la com cautela e prudência, dando atenção a suas particularidades, detalhes e elementos que comprovem sua subjetividade, devido ao ângulo escolhido para ser registrado, e ter em mente uma ideia de percepção do que pode ter ocorrido após o registro.

A imagem fotográfica transcenderia a ela mesma, significaria mais do que ela se propõe inicialmente e mais do que o senso comum pode perceber. Seria o resultado de uma visão fragmentada e parcial do mundo, uma visão particular que reflete como os indivíduos pensam, organizam e selecionam suas experiências. Como criação do imaginário, as imagens fotográficas conseguem revelar formas de classificar e aprender, entre outras coisas, as relações sociais e as ideologias dos sujeitos que, de alguma forma, contribuíram para a sua produção. (Campos, 1992 p. 103)

Para tanto, ao inserir as fotografias no contexto educacional, é primordial que o professor informe aos alunos que, aquele registro estático é apenas um fragmento de um instante, uma espécie de comprovação visual. Conforme Natália Germano Gejão e Ana Heloisa Molina, a fotografia está condicionada a uma interpretação “pois vemos através dos olhos do fotógrafo.” (Gejão; Molina, 2003, p.2), levando o aluno a se refletir sobre algumas questões: o que levou o fotógrafo a registrar este momento em específico? Por quais razões ele escolheu este ângulo, indivíduo e ou cenário? O que ocorreu após esse registro? Enfim, diversas indagações provocadas por uma única fotografia que pode ter diversos significados, representações e informações a serem extraídas.

Através das fotografias registradas por Murilo Santos e exibidas em *Fronteiras de Imagens* (2009), é possível localizar os aspectos citados e repassar aos alunos, fazendo com que eles tenham autonomia para realizar suas interpretações mediadas pelo docente. Possibilitando assim, adquirir múltiplas percepções a respeito do Centro do Bala, desde a luta contra os fazendeiros, grileiros e fazendeiros relatadas pelo diretor, através dos depoimentos e fotografias que compõe o documento, até os costumes e as práticas culturais daquelas pessoas.

Algo que pode se tornar marcante e que reforça o quanto a violência e a grilagem se faziam presentes na vida desses trabalhadores rurais, ao ponto de a conservação do bom relacionamento entre as famílias do centro com os centros vizinhos também era mecanismo para conter esses crimes, como cita Murilo Santos em *Fronteiras de Imagens* (2009), havia uma preocupação em haver uma saudável convivência com as famílias vizinhas, no intuito não apenas de manter a “política da boa vizinhança”, mas também para defender suas terras e famílias de atos de violência e também, com o objetivo de que o uso dos recursos naturais presentes na região fosse feito de forma responsável.



Frame 06 Acordo entre o Centro do Bala e o Centro do Roberto; Fonte: *Fronteiras de Imagens* (2009)

Por fim, quando já íamos saindo, um morador foi até a sua casa e trouxe de lá uma garrafa térmica com algumas xícaras e pediu para que eu fizesse essa foto. A situação representou um gesto simbólico de comemoração por conta dos acordos selados naquela tarde, uma vez que a garrafa térmica estava vazia, não havia café naquele dia. (*Fronteiras* [...], 2009, 15'06")

Neste contexto da pesquisa de inserir o documentário em sala de aula com o intuito de promover uma educação a respeito dos conflitos agrários e das particularidades que estão presentes no campo, nota-se que há uma carência a respeito do ensino voltado para esta temática, principalmente a ausência nos livros didáticos, algo que dificulta para o docente abordar este conteúdo. Mariana Sulidade em “Ensino de História no Maranhão Contemporâneo e Produção do Paradidático “Terra Livre” (2018), aborda de forma brilhante a respeito dessa carência existente no ensino de História e nos livros didáticos que circulam na educação brasileira.

A ausência das lutas camponesas no ensino, conforme Sulidade (2018), interfere de forma significativa para a construção e preservação de memória que permeia estes conflitos

que fazem parte da realidade brasileira e que, conforme já apresentado, se intensificaram após a década de 1970/1980. Ou seja, “Tanto a memória quanto o esquecimento podem ser moldados a partir de interesses de grupos sociais que agem na conformação de uma narrativa histórica, na invenção de tradições e na construção de formas de ver o mundo.” (SULIDADE, 2018, p.23). A carência a respeito da luta por terra no ensino de história implica também, na falta de credibilidade ou consciência perante a luta, manifestação e resistência de inúmeras famílias e comunidades com relação às atrocidades que ocorreram e ocorrem no campo, que em sua maioria, possuem uma espécie de amparo oriundo de pessoas corruptas presentes na política e no que desrespeito a polícia local.

O fenômeno político entre terra e poder no Brasil é o ponto fundamental para reconstruir o conhecimento histórico sobre o país e se reconstruir enquanto sujeito histórico participante desse processo, uma vez que se trata do conhecimento de um conjunto complexo de vivências humanas, ligado à questão agrária do estado através do reconhecimento de diferentes relações com a terra. (SULIDADE, 2018, p. 24)

É interessante ressaltar que, conforme Mariana Sulidade (2018), o ato do historiador resgatar esse problemática do Brasil, que está ligada a má distribuição de terras e também, ao período da Ditadura Militar de 1964, onde a repressão militar não se fez presente apenas na zona urbana, mas também no âmbito campesino, fazendo uso de perseguições, ameaças, assassinatos e outras tantas formas de opressão contra os movimentos rurais que emergiam no contexto camponês, sempre com o teor de violência para com os posseiros e pequenos proprietários, priorizando sempre inibir qualquer tipo de introdução às estruturas sindicais. Logo, a situação agrária do Maranhão – e de todo o Brasil – é simbolizada de forma sangrenta e violenta, onde jamais deve ser negligenciada ou esquecida, entretanto esse descaso sobre a ausência no ensino de História faz com que a situação caia em um processo de esquecimento por parte da população.

Assassinatos, estupros, espancamentos, incêndios, destruição de bens materiais, expropriação e expulsão são algumas das muitas práticas presentes nas narrativas sobre o campo, sobre a luta pela terra. Nenhuma dessas práticas está presente no processo de construção do saber histórico em sala de aula, ou seja, nas formas de como o ensino de História se apresenta no movimento de construção da memória social do país e construção do conhecimento histórico escolar. Revisitar a historiografia sobre as lutas camponesas no Brasil e Maranhão diante de novas fontes constitui um desafio para reconstrução da História do Tempo Presente, não se trata da dicotomia vítima x acusado, ou a judicialização do conhecimento histórico em sala de aula, mas não perder de vista a máxima de Peter Burke sobre a função social do historiador que corresponde lembrar o que a sociedade deseja esquecer. Desse desafio, o ensino de História não pode se furtar. (SULIDADE, 2018, p.2018).

Os documentários produzidos por Murilo Santos pertencentes ao cinema engajado, é de contribuição imensurável para que a educação sobre a luta campesina se torne mais

presente e evidente no saber histórico escolar e na memória social da população. Em especial, nesta pesquisa destaca-se o filme *Fronteiras de Imagens* (2009), que com a sua “matéria-prima” *Bandeiras Verdes* (1989), formam um material ou recurso pedagógico riquíssimo para trabalhar com o ensino médio as lutas por terra, que se agravaram consideravelmente após o Golpe Militar de 1964.

Frame 07 e 08: Registros da Luta camponesa; Fonte: *Fronteiras de Imagens* (2009)



É válido ressaltar que, não apenas esses documentários citados anteriormente podem ser apresentados em sala de aula – juntos ou de forma isolada – mas também *Quem matou Elias Zi*, principalmente devido ao material usado em sua construção ser atrelado ao desenho e ao cordel. Uma denúncia pública a respeito de um assassinato cometido no campo que não foi devidamente julgado, realizada através da literatura de cordel, com ilustrações de desenhos para representar de forma anônima os indivíduos que estavam envolvidos na situação. Além do mais, tal fato relatado também é mencionado em *Fronteiras de Imagens*, trazendo à tona a manifestação e insatisfação por parte da população rural diante de tanta impunidade, e conforme é mencionado no cordel, as autoridades possuem conhecimento de quem comete tais atrocidades, porém não tomam as devidas providências.

Frame 9 Registro do assassinado de Elias Zi; Fonte: *Fronteiras de Imagens* (2009)



Pelo fato da sua construção ser mais didática, torna-se naturalmente atrativa e com uma mensagem exclusiva sobre o assassinato de Elias Zi, mas que possui uma representatividade enorme, visto que essa é uma realidade que se faz presente para diversos trabalhadores rurais.

As informações contidas neste documentário, permeiam deste o ato da expulsão de famílias camponesas de suas casas por fazendeiros e ou latifundiários, a ato de migração daquela família em busca de terras livres para plantar e viver do plantio, até o ato de violência cometidos para com pessoas que se prontificarem a lutar por seus direitos, principalmente através das organizações sindicais, algo que também é representado em *Fronteiras de Imagens* (2009). Revelando também aos espectadores, e em destaque os alunos do ensino médio, a importância de uma liderança sindical em uma zona de intensos conflitos agrários.

Frame 10 e 11 Frames representativos do filme “Quem matou Elias Zi”; Fonte: *Quem matou Elias Zi* (1986)



Quem matou Elias Zi? É estruturado por citações de literatura de cordel e por desenhos animados, com o intuito de não revelar os rostos dos sujeitos que foram usados para a criação dos personagens. O fato de ser montado a partir de desenhos, faz com que ele se torne mais didático, facilitando o interesse e o entendimento dos alunos, e com relação a literatura de cordel, Jaciara Frazão em *(Re) Construindo memórias: a questão agrária maranhense a partir dos audiovisuais* (2020), aponta que:

A literatura de cordel é uma herança europeia, onde a prática foi instituída no período medieval como aponta a historiadora Júlia Camelo (2014, p. 22-24). Essa cultura popular narrava diversos acontecimentos transmitidos oralmente, e, posteriormente, com o surgimento da imprensa, assume a forma de pequenos livros escritos em versos. No Brasil, a disseminação da literatura de cordel foi realizada pelos portugueses. A literatura de cordel é uma linguagem poética feita em rimas que pode ser declamada ou cantada. Editada em forma de folhetos, foi disseminado em várias regiões do Brasil, porém foi na região Nordeste que teve maior expressão dessas produções, geralmente vendidos em feiras. (FRAZÃO, 2020, p. 17)

Dessa forma, atendendo aos preceitos pregados sobre a dinamização da educação, conforme Circe Bittencourt (2005), realizando não apenas uma construção educacional a partir dos audiovisuais, mas também utilizando a literatura de cordel – particularidade cultural viva e presente no cotidiano nordestino – para promover uma educação com métodos diversos, e principalmente, proporcionar aos alunos vários meios para que se obtenha uma consciência a respeito da vida campesina no Maranhão.

Por fim, é importante ressaltar que além de *Fronteiras de Imagens* (2009) aborda todos esses contextos de conflitos rurais, faz menção também aos trabalhos desenvolvidos pelas mulheres na região, principalmente no tocante às quebradeiras de coco³⁴, objeto de pesquisa para a antropóloga Maristela Andrade³⁵ – pertencente ao grupo de pesquisa da época Transformações econômicas e sociais no Vale do Rio Caru – intitulada *Atividades produtivas e trabalho feminino em uma área de fronteira agrícola*, no Maranhão.

Diante do exposto a respeito das quebradeiras de coco no estado do Maranhão, é valido destacar que:

O extrativismo do babaçu e a agricultura (principalmente produção de arroz, mandioca, milho e feijão) são práticas que, historicamente, caracterizam o meio rural maranhense, sendo realizadas, de acordo com a época e com as circunstâncias, por homens e mulheres, em maior ou menor intensidade. A extração do babaçu tem sido realizada principalmente por mulheres e crianças, mas também há homens que coletam, quebram e comercializam o coco. O trabalho agrícola tem sido atribuído principalmente aos homens, mas, na prática, as mulheres também o têm desenvolvido, ficando, porém, sua presença em densas áreas de invisibilidade. (Barbosa, 2013, p.14)

Com destaque ao protagonismo feminino no campo, Viviane Barbora (2013) aborda que em meados da segunda metade do século XX, as mulheres que praticavam a atividade extrativista do coco babaçu estavam inteiramente envolvidas nas lutas por terra no Maranhão. Se fazendo presente não apenas nas lutas que permeavam o campo, mas se direcionavam ao âmbito político em busca de seus direitos através de manifestações.

[...] Em algumas localidades, a reivindicação dos camponeses pela prática do trabalho extrativista foi o que motivou a luta pela terra. A participação de mulheres

³⁴ Conforme Viviane Barbosa “A economia do babaçu é sobretudo uma economia moral, como definida por Thompson (1998) em seus trabalhos mais (re) conhecidos. Identifica-se uma resistência das quebradeiras de coco e dos trabalhadores agroextrativistas em tornar a sua produção uma mera mercadoria, tendo em vista que suas mobiliz(ações) fazem parte de uma motivação cultural para além do mercado, o que implica numa tomada de consciência de grupo, bem como em ações, rituais e motivações simbólicas específicos e que precisam ser considerados em seu universo rural”. (BARBOSA, 2023, p.69)

³⁵ Possui graduação em História (Bacharelado e Licenciatura) pela Universidade de São Paulo (1972); mestrado em Ciências Sociais (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (1981) e doutorado em Ciências Humanas (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (1990). Realizou um pós-doutorado na UAB, em Barcelona, em 1999. Atualmente, é professora associado III aposentada da Universidade Federal do Maranhão, onde atua no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais e na coordenação do Grupo de Estudos Rurais e Urbanos.

contra investidas de fazendeiros e/ou grileiros contribuiu para que obtivessem maior atuação político-organizativa em seus povoados e para que algumas delas se organizassem extralocalmente. A organização se deu e fins da década de 1980 e início dos anos 90, período de intensos conflitos rurais no estado e no momento de consolidação da identidade coletiva de quebradeiras de coco. Inicialmente, a organização recebeu o nome de Articulação de Mulheres Quebradeira de Coco Babaçu (AMQCB) e, em 1995, foi denominada MIQCB. (Barbosa, 2013, p.15.

Maristela Andrade desenvolveu esta pesquisa, a fim de compreender o papel desempenhado pelas mulheres em uma região a mercê das atividades de grileiros e suas contribuições para dinamizar a economia local. Maristela Andrade faz menciona Dona Rosa em *Fronteiras* (2019):

E hoje em dia nós tamos vivendo aqui, mas não tamos bem, porque nós veve assustado, sempre nós veve maginativo, porque no tempo que não tinha dono, nós vivia despreocupado, mas agora já tá tendo muito dono aqui, de nossa mata, de nosso trabalho. (Andrade; Santos. 2019, p. 74)

Com esse destaque realizado em *Fronteiras de Imagens* acerca das atividades pelas quais as mulheres eram responsáveis, destaque-se a extração e quebra do coco babaçu, “Especialmente na área de origem, a quebra do babaçu destaca-se como um importante tarefa feminina, sobre a qual se exerce, fortemente, a dominação do proprietário da terra.” (Andrade e Santos, 2019, p.84). O fato de as quebradeiras de coco serem obrigadas a vender o produto apenas para o proprietário da terra, é uma grande motivação a cederem à atividade de migração e irem atrás de possíveis terras livres.

Com relação a esta atividade, faz-se ainda referência à penetração nas áreas indígenas, onde, em regiões de ocupação recente, no Maranhão, encontram-se os melhores e mais vastos cocais. Procura-se, assim, descrever as transformações que atingem essas atividades, preponderantemente feminina, nos locais para onde se transferem os trabalhadores. (Andrade; Santos, 2019, p. 84).

Dito isto, a produção de Murilo Santos evidencia também não só a luta campesina, mas também as atividades realizadas pelas mulheres e suas funções em uma família assituante, algo que abordado em sala de aula, traz à tona a representatividade feminina, e principalmente, a importante atividade agrícola das quebradeiras de coco, que se faz presente na realidade econômica de muitos maranhenses no interior do Maranhão.

Frame 12 e 13 Quebradeiras de coco-babaçu; Fonte: Fronteiras de Imagens (2009)



Por fim, após essa análise, é possível afirmar que a produção filmica do Murilo Santos em *Fronteiras de Imagens* (2009) possui uma utilidade singular para ser trabalhada em sala aula, afim de tornar o ensino de história mais dinâmico, atrativo e para que, os alunos desenvolvam a sensibilidade de analisar não apenas produções escritas como fonte histórica, mas também fontes pertencente ao mundo artístico, em especial o mundo cinematográfico e as fotografias. Além de dessa aproximação do ensino e novas ferramentas pedagógicas, o documentário aqui estudado também possibilita que haja a aproximação entre as lutas camponesas com os estudantes do ensino fundamental e ou médio, visto que ainda é uma temática pouco trabalhada no ambiente escolar.

3.3 Análise de frames do filme *Fronteiras de Imagens*

Tendo como ilustração as imagens 05 e 06, Murilo Santos aborda em seu filme a relação de amizade que estabeleceu com as pessoas do Centro, podendo assim compreender como ocorria o desenvolvimento do Centro do Bala e os costumes praticados. Murilo Santos expõe sua enorme admiração e respeito pelo seu anfitrião Domingos Bala, deixando nítido em suas falas que havia reciprocidade nesses sentimentos. Dessa forma, a intenção do cineasta era tornar Domingos Bala protagonista de seu documentário, em detrimento do seu falecimento, a solução encontrada por Murilo Santos em *Bandeiras Verdes* (1988) foi de adaptar as fotografias da época e recolher relatos dos moradores do Centro a respeito do Sr. Domingos Bala, em especial os relatos obtidos pela Sra. Rosa, logo não possui cenas do *assituante* com som direto. Observando estas fotografias, é possível identificar a intimidade que eles possuíam com a câmera e com Murilo Santos, e a situação em que viviam.

Frame 14 e 15 registros do senhor Domingos Bala e sua família



Fonte: *Fronteiras de Imagens* (2009)

“Foram vários anos de convivência com as famílias do Centro, fotografar ou filmar passou a ser algo natural” (Fronteiras [...] 2009, 9’06”)

Partindo ainda da ideia do imprescindível papel desempenhado por um *assituante*, Murilo traz à tona uma outra responsabilidade cabível ao mesmo para além das pessoas que moram no Centro do Bala. Ao saber da fundação de um Centro naquela mesma região do Rio Carú, Domingos Bala se viu na posição de ir ao Centro do Roberto para desejar as boas-vindas e, principalmente, estabelecer acordos comuns entre centros próximos como por exemplo as formas de evitar grilagens, limpezas do caminho e utilização dos recursos naturais. Nestas fotografias, é possível notar que estes acordos foram estabelecidos com sucesso, implicando assim em uma boa relação entre os centros vizinhos.

Frame 16 e 17: Visita do Senhor Domingos Bala ao Centro do Roberto



Fonte: Fronteiras de Imagens (2009)

Um dia Sr Domingos Bala me chamou para ir até o Centro do Roberto, um Centro vizinho recém fundado. Ele queria conhecer as pessoas que já estavam morando lá e discutir acordos que normalmente são feitos entre Centros vizinhos, dentre os quais a limpeza do caminho, utilização dos recursos naturais e formas de prevenção contra grilagem. Depois da conversa, que foi bem animada e com uma certa cerimônia, os moradores me pediram para fazer algumas fotos em pé, o que quer dizer foto de corpo inteiro (Fronteiras [...], 2009, 14'35")

Uma exemplificação gerada em *Fronteiras de Imagens* (2009) a respeito do caráter de making of que o documentário traz, pode-se perceber essa afirmação ao retratar particularidades contidas no depoimento feito em forma de cordel pelo morador do Centro do Bala, o Sr. Luiz. Murilo releva que pelo fato de Luiz ser analfabeto, o mesmo passou a noite em claro construindo o cordel para ser gravado no dia seguinte. Assim, para que o mesmo não esquecesse de sua criação, a cada novo verso ele repetia tudo o que já havia criado, como um método de não esquecer, situação narrada a a Murilo pela esposa de Luiz, Dona Maria, popularmente conhecida por Mariona.

Pamela Paiva (2024) realiza o seguinte destaque:

Antes de adentrar nos elementos dessa fala, faz-se necessário compreender o posicionamento da câmera feito pelo diretor nessa cena. A escolha de cada enquadramento é um ato pensado de forma cautelosa, pois é um instrumento utilizado pelos produtores para trazer clareza à narrativa que está acontecendo no momento. Essa cena demonstra proximidade com os sujeitos em questão, percebe-se que a câmera foi colocada bem perto deles, que estão sentados encostados no muro atrás de si. Essa cena tem uma duração longa, com alguns poucos cortes para mostrar outros cenários, aumentando a intensidade dramática da filmagem. Esse enquadramento entra na categoria dos “grandes planos³⁶”, cujo objetivo principal é demonstrar uma intimidade maior com a audiência, na qual o rosto humano torna-se a chave para destravar esses sentimentos de proximidade e familiaridade. (Paiva, 2024, p. 48)

³⁶ Quanto ao grande plano, constitui uma das contribuições específicas mais prestigiosas do cinema [...] não se olha a vida, penetra-se nela. Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto, ampliado pela lente, pavoneia-se, revela sua geografia fervente... É o milagre da presença real, a evidência da vida, aberta como uma bela romã descascada, a vida assimilável e bárbara. Teatro da pele. [...] Evidentemente que é no plano do rosto humano onde se melhor manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme e que este tipo de plano constitui a principal e, no fundo, mais válida tentativa de cinema interior [...] a câmara de filmar sabe, principalmente, explorar os rostos, ler neles os dramas mais íntimos, e esta decifração das expressões mais secretas e mais fugazes é um dos fatores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público (Martin, 2005, p.48-49).

Frame 18: Entrevista do senhor Luis em forma de cordel



Fonte: *Fronteiras de Imagens* (2009)

A fala de Sr. Luis, presente no documentário *Bandeiras Verdes*, consiste nos seguintes versos:

Quando o homem tem coragem tudo pode enfrentar, regressa da sua terra que lá não pode ficar, sairá de mundo afora procurando outro lugar. Quando eu saí de Codó, já vinha bem-informado no lugar, Centro do Bala, bastante aperfeiçoado. Já se foi o bobo da mata, hoje é bem assituado, então, quando eu cheguei nesse lugar que se fala pedi uma hospedagem. Me hospedei numa sala, depois pedi morada ao Senhor Domingos Bala, então ele me respondeu: “Seu Luís, já estou aqui, chegou a ocasião de o senhor me pedir local para morar e já estou pronto para lhe servir”. Eu disse: “Senhor Domingos, que lugar interessante, quero dizer para o senhor agora nesse instante, acredito que desse centro o senhor foi o assituante”. Assituante, quem é? Agora vou lhe explicar, será o primeiro homem que chega em um lugar, faz a primeira abertura e começa a trabalhar, depois ele vai chamando aqueles de mais distante para vim para seu local e trabalhar, mas todos reconhecendo que ele é o assituante. O Centro do Bala é bonito e Jesus abençoou. Já foi mata bruta, Seu Domingos amansou, os homens que aqui mora, todos eles é lavrador (Bandeiras [...], 1988, 15’ 52”)

Fronteiras de Imagens (2009) releva como foi produzido a cena exibida em *Bandeiras Verdes* (1988) referente ao encontro entre o Domingos Bala e os indígenas que habitavam na região. Explica-se que o momento no qual Domingos Bala conta ao cineasta sobre este encontro, Murilo Santos ainda tinha em suas mãos um material de baixa qualidade, possibilitando-o apenas de gravar o áudio da conversa com o *assituante*. Ao retornar ao Centro do Bala com materiais de qualidade fornecidos pela EMBRAFILMES³⁷, o cineasta se encontrou na posição de montar cenas que ilustrassem a fala de Domingos Bala. Nesse momento do documentário, podemos notar que apesar do cinema emitir imagens em movimentos e todos os aspetos possíveis que nos levem a acreditar que é algo real, esta fonte é sujeita a manipulação, não sendo um mero espelho da realidade.

³⁷ Em 12 de setembro de 1969 foi criada a mais importante empresa pública de cinema da América Latina: a **Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME)**, que como um cometa, fulgurou durante toda a década de 1970, iluminando as telas e as salas de cinema de todo o país com uma produção de centenas de filmes que mudaram estética, política e economicamente a história do audiovisual brasileiro. (CTVA, 2008)

Pamela Paiva (2024) destaca que Murilo Santos faz uso de técnicas de adaptação para alcançar a ideia projetada partindo do áudio de Domingos Bala, pois para se obter este objetivo, o cineasta pensou com muita cautela para que não houvesse deturpação do depoimento do *assituante*. Dessa forma, Paiva (2024) elenca que o diretor utilizou-se do áudio gravado como narração e, foram criadas situações que emitiam a sensação de que algo na mata estava sendo observado, conforme Domingos Bala explicava que os indígenas o estavam observando, entretanto, ele não conseguia vê-los. Para atingir esses efeitos, foi construído de forma artesanal uma grua – uma espécie de guindaste na câmera, onde em uma extremidade põe a câmera, e na outra extremidade, pesos para haver o equilíbrio e que a câmera permaneça em um nível reto ao movimentá-la – no tripé da câmera, atingindo assim o seu objetivo.

A cena do encontro com os índios foi pensada com muito cuidado. Eu tinha muito receio em inserir no filme uma cena que, apesar de ter como narração o próprio depoimento do Seu Domingos Bala, as imagens dessa cena são ficcionais. Mas, a maneira como o Seu Domingos Bala contou essa história me pareceu um roteiro perfeito. Então, procurei atribuir imagens à essa fala sempre com um pouco de receio por estar, digamos assim, ‘maculando’ o real. De início, na montagem dessa parte aproveitamos algumas imagens de mata que sobraram no filme, mas a cena não montou, não armou direito. Então eu voltei à região e com o gravador fui ouvindo o depoimento do Bala e criando situações em que a câmera espreitava algo pela mata. [...] assumindo o recurso de linguagem de câmera subjetiva, acho que consegui passar a ideia de alguém espreitando ao mesmo tempo em que o olhar do personagem flutua por entre as folhagens com uma certa suavidade por conta de a câmera estar presa à uma grua (Fronteiras [...], 2009, 21” 53”)

Frame 19: Murilo Santos produzindo o encontro do Domingos Bala com os Indígenas.



Fonte: Fronteiras de Imagens (2009)

Por fim, Murilo Santos toma a figura da esposa de Domingos Bala, a senhora Rosa Bala, para relatar como se deu o processo de formação, fundação e aproximação de outras famílias ao Centro do Bala, organizadas primordialmente por Domingos Bala. Murilo Santos revela em *Fronteiras de Imagens* (2009) que, para convencer dona Rosa a prestar seu depoimento, esperou por três dias, tendo como local escolhido pela mesma, o local que Domingos Bala havia sido enterrado. Sendo assim, o cineasta deixou para o final o depoimento acerca do falecimento de seu esposo – ocasionada por questões de saúde – e adotou os seguintes métodos para que este momento do documentário se tornasse algo mais íntimo ao público: manteve sua câmera desligada, deixando registrado apenas o áudio de Rosa, mantendo o microfone próxima da mesma, gerando a sensação que ela estaria próxima aos espectadores.

A atualização realizada pelo cineasta sobre Rosa Bala, é voltada para o seu casamento após a morte do Domingos Bala, casamento que gerou alguns problemas para a mesma, pois seu atual esposo, não compreendia ou se recusou a compreender a função de uma família assituante em um Centro, desse modo, passou a serem cobradas taxas aos moradores sobre a utilização daquelas terras, gerando intensos conflitos e uma convivência conturbada.

Frame 20 Depoimento da senhora Rosa Bala



Fonte: Fronteiras de Imagens (2009)

Considerações Finais

Este trabalho possui entre seus objetivos, pensar a aplicabilidade do cinema para o ensino de história, tendo como principal objeto de pesquisa o documentário *Fronteiras de Imagens* produzido pelo cineasta maranhense Murilo Santos em 2009. Inicialmente buscamos compreender a utilização do cinema enquanto fonte histórica e sua conceituação como representação de uma dada época, desvinculando assim, o cinema da ideia de realidade ou imitação dela.

Posteriormente, buscamos analisar o filme *Fronteiras de Imagens (2009)*, atrelado ao documentário *Bandeiras Verdes (1988)*, e localizar as particularidades contidas nele referente aos seus caracteres, seja enquanto acervo das memórias vividas pelo seu criador e os membros da equipe durante a pesquisa *Transformações econômicas e sociais no campo maranhense*

(1979) e filmagens do *Bandeiras Verdes* (1988) no Centro do Bala, ou quanto a um teor de *making off* carregado em suas cenas, pois em sua criação, Murilo Santos expõe ao público situações ocorridas por trás das câmeras e revela as técnicas de filmagens utilizadas para alcançar seu objetivo. Diante deste processo, buscamos também maneiras de abordar *Cabra Marcado para Morrer* (1984) em paralelo com *Fronteiras de Imagens* (2009), visto que ambos os documentários possuem representatividade de memória e agente social, pois são mecanismos para dar voz a tantas vidas silenciadas. Entretanto, sempre alertando o leitor que a fonte cinematográfica também está suscetível a manipulação conforme a intenção do diretor para aquela produção.

Logo, houve a precisão de compreender a trajetória cinematográfica percorrida pelo pioneiro do cinema documental maranhense, Murilo Santos, e o caráter contido em suas produções voltado para o teor político e social – especialmente na década de 1970 e 1980 - contidos em suas obras e suas aplicabilidades no tocante ao trabalho de educação popular desenvolvida por ele. Em razão dessa sua relevância, analisamos Murilo Santos como um dos fundadores do Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE, e sua importância para a popularização do fazer cinema naquela geração, dando origem assim ao Movimento Superotista maranhense, tendo o cineasta como um de seus membros pertencentes, trazendo à tona até os dias atuais a importância do fazer cinema para além de uma expressão popular.

Partindo desse pressuposto, iniciamos o processo de identificação a contribuição de ambos os documentários para se compreender a sociedade pertencente ao Centro do Bala, a formação deste centro e o contexto social e político na qual ela estava inserida para clamar por um filme com o teor de *Bandeiras Verdes* (1988), onde a narrativa fílmica aborda principalmente a construção deste Centro, realidade na época, que se aplica a diversos *assituantes* Maranhão a fora. Consequentemente, nota-se que *Fronteiras de Imagens* (2009) foi idealizado em virtude da relação afetuosa construída com os moradores do Centro do Bala no decorrer da pesquisa *Transformações econômicas e sociais no campo maranhense* (1979) e durante a gravação do documentário *Bandeiras Verdes* (1988). Assim, houve outros mecanismos que nos auxiliaram a analisar a ideia de produção, o desenvolver desta produção e por fim, o que iria ser interpretado a partir deste filme, o conceito de mimeses utilizado por Alexandre Bruno (2015) partindo da ideia de Roger Chartier, foi imprescindível para a dinamização de fontes e valoração de interdisciplinaridade trabalhada nesta pesquisa.

Visando ampliar a fundamentação teórica, foi enriquecedor para a compreensão em trabalhar com fonte cinematográfica, a participação e apresentação de trabalho nos seguintes

eventos: XII Encontro da Anpuh-Ma Povos Indígenas na História: vivências, resistências e direitos sociais na atualidade (2020); e no X Seminário de Encerramento do Mês da Consciência Negra do NEABI/IFMA e IV Mostra de Pesquisa do NEABI/IFMA (Re) existências, lutas e diversidades: diálogo ontem e hoje (2020), onde as temáticas dos simpósios de trabalho eram voltadas para a utilização do cinema para o ensino de história.

Por outro ângulo, podemos observar que, *Fronteiras de Imagens* (2009) é um recurso cinematográfico riquíssimo para se entender além do valor sentimental tido por Murilo Santos a respeito daquelas famílias, mas também, extrair do filme expressões e aspectos que nos permitem entender a partir de fotografias estáticas ou em movimento o cotidiano e conflitos vivenciados pela região do Vale do Rio Carú, conflitos nos quais estavam se alastrando no Brasil inteiro.

Realizamos assim uma análise sobre o uso deste documentário no ensino de história no âmbito escola, principalmente no que diz respeito à sua aplicabilidade em fornecer aos alunos uma aprendizagem no tocante à luta camponesa no Maranhão. Luta na qual, conforme Sulidade (2019), é algo inexplorado no ensino médio, resultando assim em um certo afastamento da sociedade desta luta tão presente no contexto brasileiro, onde reforça a urgente necessidade de se haver uma Reforma Agrária no país.

Além de realizar essa introdução quanto às questões agrárias aos alunos, a utilização de produções cinematográficas como recurso pedagógico em sala de aula também permite que haja uma dinamização na prática de se ensinar História, oferecendo ao docente que haja novos meios de repassar o conteúdo aos seus alunos. Dito isto, a aplicabilidade do cinema em sala de aula, proporciona aos discentes maior sensibilidades ao assistir uma produção fílmica, possuindo assim um teor de criticidade ao analisar as montagens fílmicas/fotográficas, e tendo em seu consciente a respeito da intencionalidade contida nesta fonte fílmica aqui trabalhada.

Por fim, pode-se afirmar que a utilização de *Fronteiras de Imagens* (2009) para o ensino de história nas escolas, contém uma infinidade de benefícios, destacando assim que o uso do cinema no contexto educacional é de fundamental importância, visto que também é uma fonte histórica a ser estudada e analisada com criticidade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Transformações econômicas e sociais no campo maranhense. Autonomia e mobilização política dos camponeses no Maranhão.** São Luís, 1981.

ANDRADE, M. de P.; SANTOS, Murilo. **Fronteiras: a expansão camponesa na pré-amazônia maranhense.** São Luís: EDUFMA, 2009.

ANTUNES, Kate Francisca da Silva. **Os benefícios do uso pedagógico dos recursos audiovisuais em sala de aula, segundo os estudantes do centro de ensino médio 804 do recanto das Emas.** 2015.

ASSELIN, Victor. **Grilagem: Corrupção e violência em terra do Carajás.** Imperatriz-MA: Ética, 2009.

BARBOSA, Viviane de Oliveira. Ocupação de terras maranhenses, grandes projetos e planos políticos. In. FERREIRA, Márcia Milena Galdez, FERRERAS, Norberto O e ROCHA, Cristina Costa da (org.). **História Sociais do Trabalho: uso da terra, controle e resistência.** ed. São Luís: Café & Lápis; Editora UEMA, p. 45-71, 2015.

BARBOSA, Viviane de Oliveira. Trabalho, cultura e economia moral do babaçu em terras maranhenses. IN: FERREIRA, Marcia Milena Galdez, ROCHA, Cristiana Costa da. (org). **O rural no Meio Norte: terra, trabalho e cultura**. São Luís; Editora Uema, 2023. p. 141– 161.

BARREIRO, Júlio. **Educação popular e conscientização**. Petrópolis: Vozes, 1980.

BARROS, José D.'Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação & Sociedade**, v. 32, n. 55, p. 175-202, 2011.

BARROS, José D.'Assunção. Cinema-História: Múltiplos aspectos de uma relação. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 17-4, 2014.

BAZIN, André. **O realismo impossível**. Seleção, tradução, introdução e notas: Mario Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica; Morte todas as tardes; À margem de O erotismo no cinema. In. XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal. Embrafilmes, 1983, p. 119-142.

BERNARDET, Jean Claude; BERNARDET, J. C. A pornochanchada contra a cultura 'cult'. BERNARDET, JC **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 210-215, 2009.

BRUCE, Fabiane; FACÃO Lucia; DIDIER Maria Thereza. História(s) e ensino de História. **Caderno de Estudos Sociais da Fundação Joaquim Nabuco**. Recife, v. 22, n. 2, p. 199-207, jul./dez., 2006

BÔAS, Rafael Livtin Villas. O cinema como força de ativação: Cabra marcado para morrer e o legado de nossa tragédia. **Crítica Marxista, São Paulo**, n. 28, p. 153-162, 2009.

BOFF, Leonardo. Teologia do cativo e da libertação. **Publicações CID/Teologia**, 1987.

BOTELHO, Joan. **Conhecendo e debatendo a história do Maranhão**. São Luís: Gráfica e Editora Impacto, 2019.

CALDAS, Leide Ana Oliveira et al. **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)**. São Luís: Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Maranhão, 2016. (Dissertação de Mestrado)

CAMPOS, Maria Christina S. de Souza. A associação da fotografia aos relatos orais na reconstrução histórico-sociológica da memória familiar. In: LANG, Alice Beatriz da S. G. (org). **Reflexões sobre a pesquisa sociológica**. São Paulo: CERU, 1992.

CARDOSO, Ciro Flamarion. Introdução - História e Paradigmas Rivais. In.: __.; VAINFAS, Ronaldo (orgs.) **Domínios da História**. Ensaio de Teoria e Metodologia. 5ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997

CAVALCANTI, Paulo. **Nos tempos de Prestes: memórias políticas**. Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2015.

CIRCE, M. Fernandes Bittencourt. Conteúdos e Métodos de ensino de historia: breve abordagem histórica. In **Ensino de História: Fundamentos e métodos**. Ed. Cortez, p.59-95, 2005.

COSTA, Alexandre Bruno Gouveia et al. **Cinema e filosofia: um estudo da narrativa cinematográfica maranhense das Jornadas por meio da tríplice mimesis**. São Luís: Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, 2015. (Dissertação de mestrado)

COSTA, Wagner Cabral da. **O rosto rural da Igreja: atuação da CPT no Maranhão 1976/1981**. São Luís: Curso de graduação em História da UFMA, 1994. (Monografia de Graduação).

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformações do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2004.

FERREIRA, Márcia Milena Galdez. A invenção do eldorado maranhense em narrativas de migrantes nordestinos (1930-1970): aportes teóricos metodológicos. **Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História**, v. 13, n. 21, p. 84-107, 2016.

FERREIRA, Márcia Milena Galdez. Configurando o espaço social no vale do Mearim: terra, trabalho e migração. In: FERREIRA, Márcia Milena Galdez, FERRERAS, Norberto O e ROCHA, Cristina Costa da (org.). **Histórias Sociais do Trabalho: Usos da terra, controle e resistência**. São Luís: Café & Lápis; Editora UEMA, 2015.

FERREIRA, Marcia Milena Galdez. Rumo ao Maranhão: Teias migratórias e memória dividida. **Tempos Históricos**, v. 23, n. 2, p. 342-374.

_____. **Construção do eldorado maranhense: experiências e narrativas de migrantes nordestinos no Médio Mearim- MA (1930-1970)**. Niterói-RJ: Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em História Social, 2015. (Tese de Doutorado).

FRAZÃO, Jacyara Leite. Conflitos agrários no Médio Mearim – MA: a experiência do Povoado Aldeia no Aos 1980. IN: BERNAT, Isaac Giribet, FERREIRA, Marcia Milena Galdez, SOUSA, Wendell Emmanuel Brito (org.). **Maranhão: campo e cidade séculos XX-XXI**. São Luís; Editora UEMA, 2019. p. 123 – 148.

FRIEDEMANN, Marcos Roberto. **Ensino de História: O cinema como ferramenta didático-pedagógico**, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas: Revista de Ciências Sociais**, v. 16, 1993.

GEJÃO, Natalia Germano; MOLINA, Ana Heloisa. Fotografia e ensino de História: mediadores culturais na construção do conhecimento histórico. **Anais do VII seminário de Pesquisa em Ciências Humanas**, v. 17, 2013.

HAMPE, Barry. **Escrevendo um documentário**. NUPPAG–Núcleo de Pesquisa e, 1997.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LIMA, Dayane Sousa. Conflitos de Terras no Médio Mearim-MA: resistência do Povoado Pau Santo (1985). . IN: BERNAT, Isaac Giribet, FERREIRA, Marcia Milena Galdez, SOUSA, Wendell Emmanuel Brito (org). **Maranhão: campo e cidade séculos XX-XXI**. São Luís; Editora UEMA, 2019. p. 149 – 181.

LIMA, Dayane Sousa. Posseiros – a luta pelo direito de permanecer: ações da Igreja Católica e conflitos por terra no Médio Mearim (1970 – 1990). IN: FERREIRA, Marcia Milena Galdez, ROCHA, Cristiana Costa da. (org). **O rural no Meio Norte: terra, trabalho e cultura**. São Luís; Editora Uema, 2023. p. 125 – 141.

LUZ, Lucimar. O trabalho com fotografias no ensino de História. **VIII Encontro de Produção Científica e Tecnológica**: 21 a 25 de outubro de 2013/Universidade Estadual do Paraná – *Campus* de Campo Mourão/Núcleo de Pesquisa Multidisciplinar. Campo Mourão: UNESPAR/NUPEM, 2013. (Org. Fábio André Hahn, Mônica Luiza Socio Fernandes e Ricardo Fernandes Pátaro).

MAKOWIECHY, Sandra. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, v. 4, n. 57, p. 2-25, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**; trad. Lauro Antônio. Lisboa: Dina livro, 2005.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem fotográfica: fotografia e história interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-93, 1996.

MENDONÇA, Sonia Regina de. **A questão agrária no Brasil: a classe dominante agrária natureza e comportamento 1964-1990**. 2ª edição, Editora Expressão Popular. São Paulo, 2010.

MOREIRA NETO, Euclides. **O cinema dos anos 70 no Maranhão**. São Luís: DAC/PREXAE/UFMA, 1990.

MOTTA, Márcia; ESTEVES, Carlos. **Ligas Camponesas: História de uma luta (des) conhecida**. Formas de resistência camponesa: visibilidade e diversidade de conflitos ao longo da história. Vol. II. Concepções de justiça e resistência nas repúblicas do passado (1930-1960), p. 243-257, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Revista estudos históricos*, v. 2, n. 28, p. 103-124, 2001

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 235-289.

NETO, Antonio Julio Menezes. A Igreja Católica e os movimentos sociais do campo: Teologia da Libertação e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. **Caderno CRH**, Salvador, v. 20, n. 50, p. 331-334, Maio/Ago, 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papirus Editora, 2005.

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993.

NOVOA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História: o olho da História. **Revista de História Contemporânea**, Salvador, v. 1, n. 3, p. 1-14, 1996.

PAIVA, Pamella Ferreira. **Bandeiras Verdes**: horizonte de expectativa, cinema e educação. São Luís, 2024.

PERES, Sonia Maria Zanezi. Maurice Halbwachs E a memória coletiva E individual. **Revista Missioneira**, v. 23, n. 2, p. 71-78, 2021.

PIMENTA, Laryssa Gomes. O povo de Deus quer falar: a questão agrária no Médio Mearim segundo as crônicas do Frei Adolfo Temme. IN: FERREIRA, Marcia Milena Galdez, ROCHA, Cristiana Costa da. (org). **O rural no Meio Norte**: terra, trabalho e cultura. São Luís; Editora Uema, 2023. p. 141– 161.

RÊGO, Josualdo Lima; ANDRADE, Marisela de Paula. História de mulheres: breve comentário sobre o território e a identidade das quebradeiras de coco babaçu no Maranhão. **Agrária**, São Paulo, n°3, p.47-57, 2006.

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

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. Porto Alegre, 1999. Doutorado (Tese em História). Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, 1999.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. **Domínios da imagem, Londrina, ano II**, n. 3, p. 65-78, 2008.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. ... **E a etnologia fez os cineastas sonharem**: olhar etnológico e alteridade no cinema brasileiro entre 1970 e 1980. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 9, n. 2, p. 417-422, 2014.

SANTOS, Murilo. **Cinema Engajado**: Interfaces com a educação popular. Programa de Pós-graduação em Educação/ccso, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017. (Dissertação de Mestrado)

SANTOS, Joe Marçal G. Cinema, realismo e revelação: um diálogo com Paul Tillich e André Bazin. **Correlatio**, v. 16, n. 1, p. 345-360, 2017.

SILVA, Aline De Vasconcellos. João Goulart e as reformas de base. **Textos e Debates**, v. 1, n. 32, 2019.

SILVA, José Graziano da. A Modernização dolorosa. Estrutura agrária, fronteira agrícola e trabalhadores rurais no Brasil. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. p. 114-141.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SULIDADE, Mariana. **A luta pela terra em sala de aula: ensino de história no Maranhão contemporâneo e produção do paradidático " Terra Livre"**. 2018. Tese de Doutorado. UEMA.

TOMAIM, Cássio dos Santos O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 43, n. 45, p. 96-114, 2016.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade. **Estudos de Sociologia**, v. 9, n. 16, 2004.

VELDEN, Alexandre Irigiyen Vander. **A experiência do cinema engajado brasileiro através de Cabra marcado para morrer**: entre o cinema e a história. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Fontes:

BANDEIRAS Verdes. Direção: Murilo Santos. Produção: Aida Marques, 1988. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Olu2Wk-pm2E&ab_channel=LumeFilmesOficial

CABRA marcado pra morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho; Zelito Viana, 1984.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4-HBPSqgonU&ab_channel=GameleiraFilmes

FRONTEIRAS de Imagens. Direção: Murilo Santos. Produção: Murilo Santos, 2009. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=7L92UxFNWCM&ab_channel=MuriloSantos

QUEM matou Elias Zi?. Direção: Murilo Santos. Produção: Brasiliana Filmes, 1982. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=7L92UxFNWCM&ab_channel=MuriloSantos

SANTOS, José Murilo Moraes dos. **Trajetória do Cineasta Murilo Santos é destaque no Daqui**. G1. Nynrod Weber. 17, nov, 2018. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7168757/>

SANTOS, José Murilo Moraes dos. **Murilo Santos marca presença no quadro Terra Alternativa e mostra que música e cinema são inseparáveis**. Pedro Sobrino/Jornalista. 22/10/2020. Disponível em: <https://imirante.com/mirantefm/noticias/2020/10/22/murilo-santos-marca-presenca-no-quadro-terra-alternativa-e-mostra-que-musica-e-cinema-sao-insperaveis.shtml>