

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO-UEMA
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS-CECEN
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA-DH
CURSO DE HISTÓRIA

WELLITON FERNANDO PEREIRA SOARES

HISTÓRIA, CINEMA E QUESTÃO AGRÁRIA: O conflito do povoado Aldeia (1985-1988) à luz do documentário *Em Busca do Bem Viver* e sua aplicação em sala de aula

São Luís

2024

WELLITON FERNANDO PEREIRA SOARES

HISTÓRIA, CINEMA E QUESTÃO AGRÁRIA: O conflito do povoado Aldeia (1985-1988) à luz do documentário *Em Busca do Bem Viver* e sua aplicação em sala de aula.

Trabalho de conclusão de curso apresentando ao Curso de História da Universidade Estadual do Maranhão, para a obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marcia Milena Galdez Ferreira

São Luís

2024

Soares, Welliton Fernando Pereira.

História, cinema e questão agrária: o conflito do povoado aldeia (1985-1988) à luz do documentário em busca do bem viver e sua aplicação em sala de aula. / Welliton Fernando Pereira Soares. – São Luís, 2024.

88 f.; il.

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

Orientadora: Profa. Dra. Marcia Milena Galdez Ferreira.

1. Conflitos por Terra. 2. História e Cinema. 3. Bem Viver. I. Título.

CDU 94:791.43(812.1)

WELLITON FERNANDO PEREIRA SOARES

Graduando em História

HISTÓRIA, CINEMA E QUESTÃO AGRÁRIA: O conflito do povoado Aldeia (1985-1988) à luz do documentário *Em Busca do Bem Viver* e sua aplicação em sala de aula.

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de História da Universidade Estadual do Maranhão, para obtenção do título de Doutora em História.

Aprovada em: 08/02/2024

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Márcia Milena Galdez Ferreira (Orientadora)

Doutora em História Social
Universidade Estadual do Maranhão

Prof. Dr. Isaac Giribet Bernat

Doutor em História
Universidade Estadual do Maranhão
Examinador interno

Prof. Dr. Raimundo Inácio Souza Araújo

Doutor em História
Colégio Universitário (Colun/UFMA)/ ProfHistória/UFMA
Examinador externo

Aos meus pais, Silvanete Pereira e Luiz
Fernando Soares, parceiros, amigos,
admiradores e alicerces.

Aos homens e mulheres do campo que mesmo
diante dos mandos e desmandos do patronato
lutam pelo direito à terra.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pelo dom da vida e pelas bênçãos recebidas até aqui. Sem a proteção do Altíssimo, nada é possível. Agradeço aos meus pais, Silvanete Pereira e Luiz Fernando Soares pelo apoio, carinho e incentivo nos momentos difíceis. Vocês são a minha estrutura para continuar lutando pelos meus sonhos. Ao longo dos quatro anos desta graduação, tive a oportunidade de me dedicar integralmente ao curso e isso não seria possível sem a confiança que vocês depositam e depositaram em mim. Obrigado por tudo. Amo vocês.

Agradeço de modo especial também as minhas irmãs, Samara Soares e Silmara Pereira, por todo incentivo, preocupação e carinho que tem mim. Aos meus sobrinhos Sophia e Ícaro, que mesmo não entendendo, por serem ainda crianças, são fonte de afeto e carinho. Aos meus avós, Sebastião Martins e Dacy Soares pela atenção, carinho e apoio.

Aos amigos e amigas que fiz ao longo do curso, Leandro Chaves, Erika Oliveira, Sarah Noemi, Sidson Gustavo, Giovana Mendes e Giovanna Silva. Nossas conversas descontraídas e sempre regadas a muito humor, deixaram esta jornada acadêmica mais leve.

Não poderia deixar de agradecer à minha orientadora, prof. Marcia Milena Galdez Ferreira, por todo apoio, paciência, orientação, carinho que teve (e tem) por mim. A sua orientação e suas críticas (construtivas), e assertivas foram essenciais para o meu crescimento acadêmico e profissional. Desde os caminhos percorridos na Iniciação Científica e posteriormente na construção deste trabalho, a sua orientação foi imprescindível para a construção (em andamento) do pesquisador que me tornei.

Agradeço aos professores da minha banca avaliadora, Prof. Dr. Raimundo Inácio Souza Araújo e Prof. Dr. Issac Giribert Bernat, pela leitura atenta e criteriosa do texto. As sugestões e observações feitas durante a defesa, foram essenciais para melhoria desta pesquisa.

Por fim, gostaria de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA), pelo fomento financeiro da Bolsa de Iniciação Científica que permitiu a construção desta pesquisa.

Muito obrigado a todos e todas!!

“Haver injustiça é como haver morte”

Fernando Pessoa
Obras completas

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar os casos de conflitos de terra envolvendo camponeses e fazendeiros, notadamente, as disputas no município de Bacabal, em especial, o ocorrido no povoado Aldeia (1985-1988), a partir da obra filmica *Em busca do Bem Viver*, do cineasta maranhense Murilo Santos. Para além de esboçar a questão agrária nacional e maranhense, procura-se debater as possibilidades de utilização do audiovisual no ensino de História. Refletir sobre a relação entre História e Cinema implica afirmar que nem sempre as obras cinematográficas tiveram status de documento histórico. Somente a partir da operação historiográfica realizada por Marc Ferro, o cinema passou a ser visto enquanto fonte de pesquisa. Ademais, a produção em questão parte da 12ª Romaria Estadual das Águas e das Terras, realizada na cidade Chapadinha -MA, 2015, para fazer um balanço dos principais casos de (des)encontro de temporalidades distintas que colocam sobre espectros opostos indígenas, camponeses, quilombolas, ribeirinhos, quebradeiras de coco etc. contra fazendeiros, grileiros e empresários de megaempreendimentos. Para o empreendimento da pesquisa, associamos a leitura e a discussão bibliográfica a respeito da relação História e Cinema, assim como sobre questões agrárias e seus desdobramentos. Além disso, realizamos análises dos dados fornecidos pelos cadernos de Conflitos no Campo, produzidos pela Comissão Pastoral da Terra (CPT), bem como notícias dos principais jornais maranhenses.

Palavras-chave: Conflitos por terra; História e Cinema; Bem Viver.

ABSTRACT

The present research aims to analyze the cases of land conflicts involving peasants and farmers, notably, the disputes in the municipality of Bacabal, in particular, the one that occurred in the village of Aldeia (1985-1988), from the filmic work *Em busca do Bem Viver*, by the filmmaker Murilo Santos. In addition to outlining the national and Maranhão agrarian question, it seeks to discuss the possibilities of using audiovisual in the teaching of History. Reflecting on the relationship between History and Cinema implies affirming that cinematographic works have not always had the status of historical document. It was only after the historiographical operation carried out by Marc Ferro that cinema began to be seen as a source of research. In addition, the production in question is based on the 12th State Pilgrimage of Waters and Lands, held in the city of Chapadinha -MA, 2015, to take stock of the main cases of (mis)encounter of distinct temporalities that place on opposite spectrums indigenous, peasants, quilombolas, riverside dwellers, coconut breakers, etc., against farmers, land grabbers and entrepreneurs of mega-enterprises. For the undertaking of the research, we associated the reading and bibliographic discussion about the relationship between History and Cinema, as well as about agrarian issues and their developments. In addition, we analyzed the data provided by the Conflicts in the Countryside sections, produced by the Pastoral Land Commission (CPT), as well as news from the main newspapers in Maranhão.

Keywords: Conflicts over land; History and cinema; Well living.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Conflitos por terra no Médio Mearim	28
Imagem 2 - Enterro de Trazibe Teixeira da Conceição	37
Imagem 3 - A chegada do trem a estação Ciotat	42
Imagem 4 -Dimensões das bitolas:35 mm, 16 mm e 8mm	49
Imagem 5 - Card explicando o conceito de Bem Viver	56
Imagem 6 - Chegada dos romeiros à Chapadinha	59
Imagem 7 - Desembarque dos romeiros em Chapadinha	69
Imagem 8 - José da Cruz Conceição Monteiro segurando a panela usada por seu pai... 61	
Imagem 9 - Vivências das comunidades que lutam pela terra no Maranhão.....	63
Imagem 10 - Degradação do leito do rio Munim	63
Imagem 11 - Produtividades das comunidades de Codó	64
Imagem 12– Cruzes representando o assassinato de moradores.....	65
Imagem 13 – Cerca de arame farpado	66
Mapa 1: Mapa da microrregião do Médio Mearim- MA	27

LISTA DE TABELAS

Gráfico 1 - Conflitos no campo por unidade da federação (2015)	67
Tabela 1 - Conflitos Gerais no Campo - Brasil, 1985	20
Tabela 2 - Conflitos por terra no Brasil, 1985	21
Tabela 3 - Lista dos possíveis “donos” do povoado Aldeia	31
Tabela 4 - Produções filmicas de Murilo Santos	54

LISTA DE SIGLAS

ANC – Assembleia Nacional Constituinte

AJULAV – Ajuda a Lavradores

BNCC - Base Nacional Comum Curricular

CAI – Complexos agroindustriais

CEB - Comunidades Eclesiais de Base

CIMI - Conselho Indigenista Missionário

CONTAG – Confederação Nacional dos Trabalhadores Rurais

CNBB - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil

CNA – Confederação Nacional da Agricultura

CPT - Comissão Pastoral da Terra

EMBRATUR - Agência Brasileiro de Promoção Internacional do Turismo

INCRA- Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária

JST – Jornal dos Trabalhadores sem Terra

MA – Ministério da Agricultura

MEAF - Ministério Extraordinário para Assuntos Fundiários

MIRAD – Ministério da Reforma e Desenvolvimento Agrário

MOQUIBOM - Movimento Quilombola do Maranhão

MST – Movimento dos Trabalhadores sem Terra

PCB - Partido Comunista do Brasil

PNDR – Política Nacional de Desenvolvimento Rural

PNRA – Plano Nacional de Reforma Agrária

PFL – Partido da Frente Liberal

PT – Partido dos Trabalhadores

PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro

PM - Polícia Militar

PROÁLCOOL- Programa Nacional do Alcool

SRB – Sociedade Rural Brasileira

TJMA - Tribunal de Justiça do Maranhão

UEMA - Universidade Estadual do Maranhão

UDR – União Democrática Ruralista

UFMA - Universidade Federal do Maranhão

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2. A QUESTÃO AGRÁRIA NACIONAL NA NOVA REPÚBLICA: Novas práticas para um problema antigo.....	18
2.1 “A propriedade privada não será violada”: I Plano Nacional de Reforma Agrária, União Democrática Ruralista e Luta pela Terra	18
2.2 “Todos ostensivamente armados invadiram o recinto da reunião”: a invasão de Aldeia de 1985.....	26
2.3 “Um barril de pólvora prestes a explodir”: A invasão de 1988	34
3. HISTÓRIA, CINEMA E A LUTA PELA TERRA: Notas de um debate necessário	41
3.1 História e Cinema: percurso do cinema como fonte histórica	41
3.2 Murilo Santos e o cinema: experiência camponesa e filmografia.....	49
3.3 Em Busca do Bem Viver: Terra, trabalho e resistência na filmografia de Murilo Santos..	56
4. EM CARTAZ... O CINEMA DE MURILO SANTOS NO ENSINO DE HISTÓRIA .	69
4.1: Cinema, ensino e História: apontamentos teórico-metodológicos	69
4.2 Luz, câmera e educação: Prática de ensino com cinema.....	75
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83

1 INTRODUÇÃO

Empreender investigações sobre a questão agrária nacional, e, em especial, as disputas por terras no Maranhão é um tema sensível e viável de ser feito sobre distintas camadas. Por exemplo, é factível analisar os meandros das instituições estatais, materializadas em seus agentes, procurando entender como o Estado, entidade que deveria por natureza solucionar os casos de conflitos sociais, nas situações de litígios no campo, atua a favor do patronato rural e/ou, não raramente, é o agente responsável pelo afunilamento das tensões. É viável também efetuar pesquisas com o objetivo de investigar o *modus operandi* do patronato rural, uma vez que são os principais responsáveis pelos conflitos por terra. Contudo, este trabalho, embora não perdendo de vista essa classe, irá se debruçar sobre os sujeitos impactados diretamente nessas disputas: os homens e mulheres do campo.

Para tanto, empregar-se-á a análise das representações de posseiros, ribeirinhos, indígenas, quilombolas, praieiros, etc. presentes no documentário *Em Busca do Bem Viver*, do cineasta maranhense Murilo Santos. A justificativa para a escolha do cinema como objeto de estudo deu-se porque as produções cinematográficas permitem uma dupla análise para o pesquisador: por um lado, é possível estudar as representações contidas nas obras filmicas. Por outro, o pesquisador, a partir de um filme, pode analisar o contexto social e histórico de produção, recepção e divulgação da película. Dessa forma, o cinema enquanto documento admite inúmeras possibilidades de estudo.

Nesse sentido, pesquisas em História que empregam o cinema para compreender as representações dos sujeitos do campo vêm para somar a uma área relativamente nova e em construção. No caso dos estudos agrários, as investigações são ainda mais escassas, posto que são poucas as obras cinematográficas que elencam a questão agrária como centro da narrativa. No caso do documentário em foco, o diretor adota como fio condutor da narrativa as disputas pela terra no campo maranhense e, pois, reside o aspecto *sui generis* da produção.

A obra em questão se enquadra no gênero documentário, isto é, uma produção que procura documentar algo. No que tange a este estudo, não será analisada enquanto documento que revela a “verdade” daquilo que se propõe documentar. Pelo contrário, esta pesquisa concebe-o como representação e, portanto, trata-se de uma visão recortada da realidade e da situação dos sujeitos do campo, captada e selecionada a partir da confluência do olhar do diretor e a posição dos financiadores. Dessa forma, urge destacar que o documentário “está permeado de escolhas, pode ser alterado, transformado, componentes em sua produção podem ser inseridos ou retirados de acordo com aquilo que se quer transmitir” (Ferreira, 2012, p. 64).

Para estudar as produções cinematográficas, Rodrigo Ferreira (2012, p.52) sinaliza que um percurso provável "[...] é analisar o filme a partir das representações sócio-históricas produzidas [...] assim como qualquer outra produção documental, o filme se estrutura a partir de intenções e subjetividades". Para ele, o cinema dialoga diretamente com a História Pública na medida em que exercem um papel importante na divulgação da História, mesmo que em bases não historiográficas. Daí decorre a necessidade de proceder críticas a essas produções, não as demonizando, sob a justificativa de que elas cometem anacronismos, por exemplo. Pelo contrário, os filmes podem ser analisados justamente a partir dessas lacunas enquanto marcadores próprios de suas intenções, posto que o “não dito” é um dado para o pesquisador. Além disso, o cinema também possibilita realizar discussões sobre questões mais amplas que colocam em primeiro plano temas sociais trabalhados pelo saber acadêmico.

Sob as lentes de Murilo Santos, por exemplo, é viável discutir o fato de o Estado brasileiro ser incapaz de lidar, de forma sistemática, com o uso e o controle da terra. Ao longo dos anos, o país criou uma estrutura fundiária desigual, opressora e violenta para aqueles que não pertencem ao “tempo” do capitalismo.

O documentário *Em Busca do Bem Viver* parte da 12ª Romaria Estadual das Águas e da Terra, ocorrida na cidade de Chapadinha, 2015, para fazer um balanço da questão agrária maranhense na época da posse do Governador Flávio Dino. Ao longo de 53 minutos, o diretor lista diversas formas de conflitos por terra no estado, que envolvem, de um lado, indígenas, quebradeiras de coco babaçu, quilombolas, praiheiros, posseiros, ribeirinhos etc. e, de outro, fazendeiros, grileiros, empresários rurais e donos de megaempreendimentos. Nesses conflitos, o que está em jogo é a posse por terra e a possibilidade de permanência de milhares de famílias que moram há anos na região em litigância.

Dentre os inúmeros exemplos arrolados, adotar-se-á o caso das invasões ao Povoado Aldeia, ocorridas em 1985 e 1988. Adotaremos o caso de Aldeia como emblemático e sintomático do processo de recrudescimento dos conflitos por terra decorrentes da grilagem no Maranhão. Ao longo da chamada “Nova República”, em meio às discussões de uma possível reforma agrária, a emergência da União Democrática Ruralista (UDR) e da apresentação do I Plano Nacional de Reforma Agrária (I PNRA), viu-se um processo de acirramento nas disputas por terra.

De acordo com as contribuições do sociólogo brasileiro José de Sousa Martins, a compreensão do conceito de fronteira é essencial para analisar as situações de conflitos por território. Para ele, a fronteira é o espaço da primazia da violência privada, em que o Outro é

degradado e visto como não humano, local onde os atos com requintes de crueldade são naturalizados e estruturam as relações entre os diversos sujeitos que circundam o meio. As diversas fronteiras que se materializam no Maranhão são decorrentes dos (des)encontros de temporalidades distintas, tanto em relação à concepção de posse da terra quanto à própria relação com os recursos naturais, já que:

[..] não se reconhece que o tempo histórico de um camponês dedicado a uma agricultura de excedentes é um. Já o tempo histórico do pequeno agricultor próspero, cuja produção é mediada pelo capital, é outro. E é ainda outro o tempo histórico do grande empresário rural. Como é outro o tempo histórico do índio integrado, mas não assimilado, que vive e se concebe no limite entre o mundo do mito e o mundo da história. Como ainda é inteiramente outro o tempo histórico do pistoleiro que mata índios e camponeses a mando do patrão e grande proprietário de terras. (Martins, 2009, p. 139).

No caso do Maranhão, as regiões de fronteira foram afuniladas com a sanção da Lei Nº 2979/69, pelo então governador José Sarney, conhecida popularmente como *Lei de Terras Sarney*. A legislação estava inserida em um contexto de expansão do capital econômico sobre as terras da região. Ao exigir a titularidade como única forma de garantir a posse, a referida lei, conforme aponta Frazão (2020), legalizou a venda de terras públicas, incentivou e fortaleceu a grilagem, assim como catalisou o avanço de grandes projetos agropecuários sobre os territórios de camponeses e trabalhadores rurais.

Da mesma forma, o processo de concentração fundiária, a expulsão de posseiros, a ambição de latifundiários e a compra e venda de terras contribuíram para transformar o espaço agrário maranhense em um locus privilegiado de conflitos por terra. Tais disputas são caracterizadas por expulsões, ameaças e, recorrentemente, assassinatos. O que está em jogo são faixas territoriais que, para os trabalhadores rurais, representam uma via para sua sobrevivência. Já o patronato rural, as vê como meio para a maximização dos lucros, sobretudo a partir da exploração desenfreada meio ambiente e da força de trabalho dos sujeitos do campo.

No caso das invasões ao povoado Aldeia (1985-1988), o caráter *sui generis* da pesquisa reside na percepção da simbologia que o conflito carrega, à medida em que deixa evidente que a violência no campo não apenas decorre da atuação de fazendeiros, grileiros ou empresários rurais, mas também do Estado, agente que deveria atuar para solucionar as situações de tensão social. Dessa forma, a investigação das invasões a Aldeia, recobre-se de grande relevância, pois contribui para discussão sobre os meandros da atuação do Estado, de fazendeiros, grileiros e dos sujeitos do campo nas situações de conflitos por terra.

A presente pesquisa se insere no campo da História Social, pois o centro da análise recai sobre os homens e mulheres do campo, os principais atingidos pelo avanço da

grilagem e venda de terra públicas. Para tanto, foi necessário adotar um vasto corpus documental para a tessitura do objeto em estudo. Dessa maneira, o presente estudo para além do emprego do cinema como objeto, também utilizou matérias veiculadas, sobre as invasões da Aldeia, dos principais jornais maranhenses: *O Imparcial*, *Jornal Pequeno*, *Jornal Hoje*, *O Estado* e *Jornal do Dia*. O recorte analisado foi de janeiro a julho de 1985 e junho a dezembro de 1988, que corresponde ao período das duas invasões. Além disso, foi necessário também acionar os dados dos conflitos por terra fornecidos pela Comissão Pastoral da Terra (CPT), mediante a análise da publicação *Conflitos no campo, Brasil*, dos anos 1985, 2015, 2016 e 2017, com o objetivo de esboçar a questão agrária nacional e a maranhense.

Como aponta José D'Assunção Barros, não há limitação quanto à quantidade de fontes empregadas na História Social, de forma que é possível ao pesquisador empregar documentos tanto de natureza privada, quanto as de natureza pública. Os tipos e a quantidade dependem do critério do estudioso que, “naturalmente, será orientada pelo problema histórico a ser definido e investigado pelo historiador” (Barros, 2004, p. 134).

Para além dos caminhos pela pesquisa documental, foi necessário construir um arcabouço teórico sobre o tema analisado. Para isso, inicialmente, foi acionado Martins (2009), para que fosse possível entender as raízes das disputas por terra; Bruno (2002) e Mendonça (2010), que possibilitaram o entendimento do contexto agrário nacional ao longo da Nova República e a formação de uma nova classe patronal rural, a União Democrática Ruralista (UDR), moderna no discurso, mas arcaica nas práticas de violência; Ferreira (2015) e Barbosa (2013), que analisaram a conformação do Médio Mearim ao longo das décadas de 1930-1970, como resultado da onda de migrantes a procura do “Eldorado” Maranhense; Frazão (2017) e Aragão (1997), que analisaram o conflito de Aldeia, a primeira sob o prisma da História Oral e o segundo baseado na documentação produzido pela polícia civil de Bacabal durante a fase de investigação da invasão de 1988; Ferro (1995), que forneceu mediante a abertura de um campo novo, a possibilidade de adotar o cinema na pesquisa; Santiago Junior (2012) e o debate sobre as novas possibilidades e questões a serem analisadas nas obras filmicas e Ferreira (2015), que discute caminhos para empregar o cinema enquanto recurso pedagógico para o ensino de História na educação básica.

Desse modo, para a construção da presente pesquisa, o trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro, intitulado *A QUESTÃO AGRÁRIA NACIONAL NA NOVA REPÚBLICA: Novas práticas para um problema antigo*, será abordado o contexto agrário nacional ao longo da “Nova República” (1985-1988) e como a emergência da União Democrática Ruralista (UDR), pode ser lido como sintomática de uma reconfiguração das

tensões no campo, em especial, a partir da possibilidade de mudança do modelo agrária nacional, sobretudo em virtude do I Plano Nacional de Reforma Agrária (I PNRA). Também serão discutidas as invasões ao povoado Aldeia (1985-1988), enquanto acontecimento simbólico dos conflitos por terra no Maranhão, decorrente da grilagem e do processo de privatização das terras públicas.

No segundo capítulo, denominado *HISTÓRIA, CINEMA E A LUTA PELA TERRA: Notas de um debate necessário*, será discutido o percurso de inserção do cinema na pesquisa histórica. Por muitos anos, as obras filmicas não foram consideradas documentos passíveis de estudo para o historiador. No entanto, após os contributos de Marc Ferro, abriu-se novas possibilidades ao emprego do cinema no campo da História. Para além disso, será esboçado uma breve trajetória de inserção do diretor do documentário, Murilo Santos, dentro do cinema maranhense e como a sua filmografia perpassa a questão agrária. Por fim, serão discutidas as representações, conscientes ou não, ensejadas pelo diretor sobre os sujeitos do campo e como ele narra as disputas por terra no estado.

Por fim, o terceiro capítulo intitulado *EM CARTAZ... O CINEMA DE MURILO SANTOS NO ENSINO DE HISTÓRIA*, tem como finalidade discutir alguns imperativos teórico-metodológicos necessários para a adoção do cinema em sala de aula. Para tanto, o texto irá discutir caminhos possíveis a serem seguidos pelo professor ao empregar obras filmicas como recurso didático. Além disso, será apresentada uma proposta de ficha de análise do documentário *Em Busca do Bem Viver* enquanto recurso de orientação para a análise da produção.

2 A QUESTÃO AGRÁRIA NACIONAL NA NOVA REPÚBLICA: Novas práticas para um problema antigo.

Este capítulo tem como objetivo discutir, no primeiro momento, a questão agrária nacional no limiar da “Nova República” no bojo das discussões do I Plano Nacional de Reforma Agrária (I PNRA) e a emergência da União Democrática Ruralista (UDR). O propósito, nesse momento, é esmiuçar os meandros das disputas por terra entre o patronato rural e os sujeitos do campo. Também será discutida as duas invasões ao Povoado Aldeia. A primeira, em 1985, realizada por tropas da Polícia Militar em meio a uma ação de restituição de posse. A segunda, em 1988, a mando do pretense dono, Ananias Vieira Lins, representou, para o povoado, o ápice da violência contra os homens e mulheres de Aldeia.

2.1 “A propriedade privada não será violada”: I Plano Nacional de Reforma Agrária, União Democrática Ruralista e Luta pela Terra

O processo de transição democrática iniciado na década de 1980, significou, para o campo, a possibilidade da resolução de um problema antigo no Brasil: a concentração fundiária. A possibilidade vislumbrada de emplacar uma reforma agrária ampla e irrestrita, catalisou a organização e mobilização de inúmeros sujeitos e grupos que lutavam pela terra. A tentativa dos governos da Ditadura Civil-militar em empreender uma transição conservadora e uma autorreforma, não contava, segundo Ferreira (2018), com as manifestações das Diretas Já, o ressurgimento do movimento estudantil, as campanhas dos operários do ABC paulista e, sobretudo, com a atuação de sindicatos e organizações camponesas, a exemplo do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). Dentro de uma perspectiva global, esses acontecimentos denunciavam que o poder de organicidade e capacidade de manter o regime autoritário, estava em vias de fragmentação.

Diante desse cenário de ventilação de ares democráticos e de coalização de forças, foi eleito, de forma indireta, em 1985, a chapa Tancredo Neves / José Sarney, para o primeiro governo civil na “Nova República”. No entanto, a principal esperança de (re)dimensionar os rumos da jovem democracia, Tancredo Neves, morreu antes de assumir a presidência. Assumiu, de fato, o vice, José Sarney. O novo presidente era personagem conhecido no meio político, uma vez que fazia parte da Arena, principal partido de apoio ao regime militar.

A presença de Sarney no mais alto cargo do Executivo Federal, foi a prova cabal de que é perigoso falar em uma “Nova República”, posto que o presidente “era uma criatura

da ditadura militar, defensor e apoiador do regime que chegava ao fim. Sarney era o próprio entulho autoritário que teimava em permanecer no poder” (Mendes, 2022, p. 154).

Ao ocupar o Executivo Federal, o presidente buscou um tom conciliador com os movimentos camponeses, ao acenar que iria continuar com as promessas de Tancredo Neves, sobretudo no que diz respeito à efetivação de uma reforma agrária e à fortificação da jovem Democracia. No entanto, somente os discursos de Sarney não foram suficientes para convencer os sujeitos do campo das boas intenções do presidente.

Sobre esse viés, Alberto Mendes (2022) analisou por meio de charges publicadas no Jornal dos Trabalhadores Sem Terra (JST), o discurso do MST a respeito dos (des) caminhos de José Sarney sobre a possibilidade de efetivar uma reforma agrária no Brasil. O autor constatou que as publicações do movimento representavam o chefe do Executivo como um presidente ardiloso, mentiroso, autoritário, desonesto e, sobretudo, alinhado aos mandos e desmandos dos fazendeiros e, pois, um presidente latifundiário. Dessa forma, os atores do campo perceberam que se “fechava a porteira da Reforma Agrária” (Mendes, 2022, p. 154).

Para diminuir a desconfiança que pairava sobre sua figura e acenar para as bases camponesas, Sarney sancionou, em abril de 1985, por meio do Decreto institucional nº 91.214, a instalação do Ministério da Reforma e Desenvolvimento Agrário (Mirad). O novo Ministério foi criado para substituir o Ministério Extraordinário para Assuntos Fundiários (MEAF). O Decreto determinava que a nova pasta ficaria responsável pela implantação da reforma agrária, que sairia da alçada do Ministério da Agricultura (MA). Foi uma estratégia usada para convencer os homens do campo de que a questão agrária ocuparia espaço na agenda política do novo presidente.

Nos seus discursos, Sarney destacava que as políticas de distribuição de terras seriam balizadas pelo Estatuto da Terra de 1964 e, portanto, no mesmo *modus operandi* da Ditadura Civil-Militar. O presidente ainda reafirmava que a desapropriação seria o principal instrumento para fins de reforma e as discussões empreendidas pelo tema teriam ampla participação de entidades ligadas ao campesinato.

Mesmo diante da eleição de um presidente latifundiário e da tentativa de diminuir a importância da produção familiar¹, ao longo da década de 1980, houve, no campo, a

¹ Sonia Mendonça (2010) explica que, durante a década de 1980, houve três tendências na agricultura brasileira, a saber: a primeira esteve relacionada a formação de complexos agroindustriais (CAIs), via modernização do campo. Esse processo, decorreu dos investimentos em ciência e tecnologia direcionados a aplicação nas fazendas e lavouras. *Pari passu*, o segundo movimento foi a inserção do capital econômico sobre o campo e, consigo, o surgimento de grandes propriedades agroindustriais, assim como a expansão, por conseguinte, sobre as terras de posseiros, lavradores, indígenas e quilombolas. Por fim, a terceira, esteve relacionada a tentativa de

emergência de um duplo movimento: se por um lado, favoreceu o surgimento de uma nova forma de resistência dos sujeitos do campo e a (re)ativação da luta pela reforma agrária, por outro, catalisou a radicalidade das classes patronais rurais e disseminou seu receio de uma possível mudança na estrutura fundiária do país.

Essa dupla tendência provocou a intensificação das disputas por terra, como constatou a Comissão Pastoral da Terra, a partir da publicação *Conflitos no Campo, Brasil 1985*. Por exemplo, em 1985, primeiro ano da Nova República, a CPT iniciou a divulgação de dados relacionados aos conflitos agrários e revelou uma das marcas dos litígios no campo: a violência. A tabela a seguir é elucidativa:

Tabela 1: Conflitos Gerais no Campo - Brasil, 1985

Nº de conflitos	Famílias	Pessoas	Área/há	Mortos	Feridos	Presos
768	86.854	456.324	9.557.902	216	1367	557

Elaborado pelo autor. Fonte: CPT, 1985.

Os dados arrolados dizem respeito apenas aos notificados pelos agentes pastorais. Nesse sentido, fornecem apenas uma dimensão do problema, mas não o dimensionam na sua totalidade, tendo em vista que inúmeros outros casos podem ter ocorrido, mas que não chegaram ao conhecimento da CPT. Consubstanciado na publicação, o primeiro ano da “Nova República” registrou 798 conflitos no campo, envolvendo aproximadamente meio milhão de pessoas – 456.324 mil, em uma área de 9.557.902 hectares.

O quadro da violência é pulverizado, uma vez que foram registrados 1.367 feridos e 216 mortos. Desse total, 145 foram assassinatos. Para além disso, a violência cometida por fazendeiros, jagunços, pistoleiros, grileiros e PM’s contratados, o Estado é conivente e/ou leniente com grileiros e fazendeiros, uma vez que a presença de 557 presos revela a face opressora dos agentes estatais.

Ao seccionar esses dados considerando apenas os conflitos por terra (Tabela 2), é possível inferir que as disputas por terra apresentam os maiores índices e, dessa forma,

diminuição da contribuição da agricultura familiar, em relação ao desenvolvimento do país, a qual foi, paulatinamente, perdendo espaço frente aos grandes projetos agrícolas. A autora em questão, explica que a pequena propriedade, a partir desse momento, passou a ser representada, pelos latifundiários, como um obstáculo a modernização e progresso do Brasil, uma vez que, pela “lógica” patronal, o pequeno produtor não produzia no mesmo ritmo das fazendas mecanizadas e dessa forma não geraria divisas e empregos para a nação.

contribuíram profundamente para a violência no campo, como pode ser percebido pela tabela abaixo:

Tabela 2: Conflitos por terra no Brasil, 1985

Nº de conflitos	Famílias	Pessoas	Área/há	Mortos	Feridos	Presos
639	86.854	405.456	9.557.902	125	117	482

Adaptado da Comissão Pastoral da Terra, 1985.

Nota-se que, dos 768 conflitos no campo em 1985, 639 envolveram questões relativas à terra. O número de assassinatos também chama a atenção, pois o campo registrou 125 mortos, de um universo de 216. Desse modo, no limiar da “Nova República”, os atores sociais do campo enfrentavam um velho problema: a violência. Para além disso, é revelador também que dos 557 presos, 482 foram decorrentes de conflitos por terra. O campo, portanto, era um barril de pólvora na recente Democracia.

Em relação ao Maranhão, foram contabilizados 71 conflitos, 40 feridos, 19 ameaças de morte, 50 presos, 99 casas destruídas, 19 mortos, abarcando um total de 62.464 pessoas, em uma área de 432.965 hectares. Esses números revelam que durante o primeiro ano da Nova República, havia altos índices de disputas por terra, motivadas por latifundiários que podiam contar com o “envolvimento direto do governo maranhense” (CPT, 1985, p. 18).

Foi nesse contexto que José Sarney propôs o I Plano Nacional de Reforma Agrária (I PNRA). O esboço do PNRA foi apresentado pela primeira vez em maio de 1985, durante o IV Congresso da Confederação Nacional dos Trabalhadores da Agricultura (CONTAG). Na apresentação, diante dos trabalhadores rurais, o presidente repreendeu a grilagem, defendeu que a desapropriação seria o instrumento base para fins da reforma agrária e condenou a violência contra o homem do campo.

Para Regina Bruno (2003), a apresentação do PNRA na Contag e a entrada em cena dos trabalhadores rurais foram dois fatores que redefiniram as disputas por terra e alimentaram a reação patronal, uma vez que “O que mais os ameaça era a possibilidade de as ocupações se transformarem no ‘caminho natural’ para o apoio e a mobilização da sociedade civil em favor da reforma” (Bruno, 2003, p. 292).

As campanhas reacionárias foram imediatas. De acordo com Bruno (2003), as vozes dissonantes ecoaram das regiões Sul e Sudeste do país, de estados como São Paulo, Minas Gerais, Paraná e Rio Grande do Sul. A oposição “inesperada” do patronato rural dessas regiões evidenciou um processo de reordenação dos conflitos por terra, uma vez que o foco

das desapropriações “[...] não era mais o ‘grande latifundiário’ paraense, maranhense ou acreano, mas sim os grandes grupos do Sul do país, que tinham adquirido terras do Estado a preços módicos” (Mendonça, 2010, p. 74).

As classes patronais rurais sentiram-se traídas, pois não participaram das discussões do I PNRA. Eram a parte mais interessada, pois o foco do texto eram as propriedades improdutivas. Para minar a possibilidade de perder o “direito” *ad infinitum* a grandes extensões de terras, os latifundiários rapidamente se organizaram e adquiriram organicidade.

Para tanto, fizeram campanhas de desmoralização dos reformadores, a exemplo das duras críticas direcionadas a Nelson Ribeiro, um dos editores da proposta e Ministro da Reforma e Desenvolvimento Agrário, organizaram leilões para a compra de armas, contrataram “seguranças” privadas, com o objetivo de “proteger” as fazendas das “invasões” dos sem-terra e orquestraram o assassinato de lideranças camponesas. Dessa forma:

A possibilidade real de uma modificação na estrutura fundiária do país fez aumentar as mais variadas formas de violência no campo, despertando a sanha de morte dos proprietários rurais, crentes na legitimidade do uso de armas e de milícias para defenderem o que afirmavam ser o sagrado direito da propriedade privada (Mendes, 2022, p. 158).

As mobilizações, no primeiro momento, foram orquestradas pelos representantes das principais classes patronais, como a Sociedade Rural Brasileira (SRB) e a Confederação Nacional da Agricultura (CNA). No entanto, uma das principais vozes dissonantes contra o PNRA, emergiu da União Democrática Ruralista (UDR). Essa nova entidade dominaria, gradativamente, a cena política e policial ao longo da Nova República.

A UDR reuniu pecuaristas de todo o Brasil. A forma de atuação de seus membros era por meio da “violência física explícita e coerção simbólica, numa espiral de radicalização do discurso em comparação com as demais entidades patronais até então existentes” (Oliveria, 2018, p. 169). O objetivo primeiro pelo qual se preocupou a UDR, foi a desidratação do texto do PNRA e, posteriormente, a articulação para coibir qualquer proposta de reforma agrária na Assembleia Nacional Constituinte (ANC), de 1987.

Do ponto de vista argumentativo (discurso) e das ideias a respeito da propriedade privada, a UDR nada inovou. Contudo, os grandes pontos de inovação estiveram relacionados a:

a) a legitimação da violência física como instrumento da obtenção de seus fins – o que lhe valeria uma grande rejeição entre as classes dominantes, até a Assembleia Nacional Constituinte; e b) a agilidade de sua mobilização de quadros, mantida por abundantes recursos, oriundos de inúmeras fontes – dentre elas os leilões de gado –, o que lhe valeria a ‘dianteira’ política junto à Constituinte e às demais agremiações (Mendonça, 2010, p. 25).

Dessa forma, a emergência de novas representações patronais, munida dos mesmos discursos e, em boa medida, das mesmas práticas de violência e intimidações contra camponeses, trabalhadores rurais, indígenas e quilombolas, refletiu o peso dos conflitos pela terra que marcaram o campo brasileiro na “Nova República”.

Ao analisar esse contexto de formação de novos grupos patronais rurais Regina Bruno (2003) constatou que a visão, por parte dos latifundiários, do direito à terra, ou melhor, a posse, como algo *ad infinitum* acarretou uma visão de exclusão dos trabalhadores rurais e atrofiou o entendimento do direito à terra enquanto instrumento de justiça social. Assim, a possibilidade de uma reforma agrária como política social, fora vista pelos proprietários como descabida e catalisou um conjunto de práticas violentas direcionadas aos homens do campo.

Ainda segundo Regina Bruno (2003), persistiu, por parte dos latifundiários, a retórica da desqualificação do produtor rural, que se antes era pintado como “preguiçoso”, agora seria representado como incapaz de utilizar as novas tecnologias inseridas nas fazendas mecanizadas. Desse modo, o trabalhador que desprovido de saber e capital, restaria, segundo a visão das elites patronais, vender sua força de trabalho. Esses modernos discursos e, em boa medida, novas formas de atuação, denunciavam o surgimento de “uma nova geração no campo, muitas vezes moderna pela tecnologia, porém ainda atrasada na concepção de propriedade, que reorganiza novos símbolos e práticas, ao mesmo tempo em que atualiza velhos argumentos e antigas formas de agir” (Bruno, 2002, p. 23) na centúria da década de 1980.

Estava em construção, como explica Alentejo e Pereira (2014), a formação de uma nova identidade, a saber: *produtor rural*. Esta, escamoteada sobre a categoria de “produtor”, foi disseminada para “veicular o discurso da competência técnica e da eficiência econômica” (Alentejo, Pereira, 2014, p. 88), buscando demarcar que os *produtores rurais*, seriam os responsáveis pelo desenvolvimento e modernização do Brasil, posto que a grande propriedade gerava divisas, empregos e riquezas para a nação.

A estratégia almejava camuflar a imagem enraizada do latifundiário, vista como negativa, atrasada, autoritária e violenta. No entanto, os “novos” “produtores”, de nada inovaram. Ao fim e ao cabo, eram os mesmos latifundiários, que por natureza eram violentos e empregavam o mesmo *modus operandi*, embora em uma nova roupagem “mas que são, no processo de disputa política, identificados como latifundiários” (Medeiros, 2004, p. 211).

Em contrapartida, Mendonça (2010) explica que do lado dos camponeses, houve mudanças de postura, a partir do fortalecimento de processos de auto-organização e da entrada de entidades ligadas à defesa dos homens do campo, como exemplo o papel desempenhado pela Igreja Católica progressista, sobretudo por meio da Teologia da Libertação.

Diante da mobilização intransigente das campanhas dos antirreformadores, o prazo para a apreciação do PNRA, que inicialmente era de 30 dias, foi estendido até agosto – o texto foi apresentado em maio. A proposta sofreu várias modificações e somente após 12 versões, foi aprovada pelo governo no dia 10 de outubro. O texto do PNRA foi acompanhado de um decreto que instituía a Política Nacional de Desenvolvimento Rural (PNDR). Na prática:

O PNDR foi sancionado no mesmo dia do I PNRA e aquele estava subordinado a este, ou seja, o PNDR era mais importante do que o próprio plano de reforma agrária. Logo, vemos que a mesma estratégia empregada para bloquear o Estatuto da Terra em 1964 foi reutilizada em 1985: trocar a questão da reforma agrária pelo desenvolvimento da produtividade rural, implodindo os programas progressistas e preservando a estrutura fundiária (Oliveira, 2018, p. 175).

O princípio básico da reforma seria balizado pelo Estatuto da Terra de 1964. Para além dessa alteração na redação da proposta, a classe patronal conseguiu implantar no texto a submissão da reforma agrária ao grau de desenvolvimento, preservando, pois, a empresa agrícola. Era a empresa agrícola que gerava divisas, empregos, produzia alimentos e renda para a população. Alterar o modelo de distribuição e acesso à terra era um perigo, pois afetaria o “desenvolvimento” nacional. Dentre os princípios básicos do PNRA, em vários trechos, são reafirmados a intocabilidade das chamadas terras “produtivas”:

A desapropriação por interesse social para fins de Reforma Agrária não pode atingir qualquer propriedade, mas apenas aquela que não cumpre sua função social conforme prevê o Estatuto da Terra. Desse modo, estão isentos dessa modalidade de desapropriação os imóveis que satisfizerem os requisitos para serem enquadrados como empresa rural (art. 19, § 3º, letra " b ", do Estatuto da Terra). A lei exclui da desapropriação, portanto, o empreendimento de pessoa física ou jurídica, pública ou privada, que explore econômica e racionalmente o imóvel rural (art. 4º, inciso VI, do Estatuto da Terra), com respeito à função social da terra. (BRASIL, 1985)

Também estão excluídos da desapropriação os imóveis rurais cuja área não exceda, em cada zona, três vezes o módulo de propriedade. O PNRA firma o princípio de total apoio às pequenas e médias unidades de produção. Os imóveis rurais cuja área não permite a sobrevivência de uma serão beneficiados pela Reforma Agrária, que prevê como um dos seus objetivos transformá-los em unidades de dimensão economicamente viável. (BRASIL, 1985)

Ao utilizar as bases do Estatuto da Terra, que fixou os parâmetros de produtividade com base na produção da década de 1970, sem, portanto, considerar o processo

de mecanização do campo, o PNRA pouco afetou a empresa agrícola. Toda produção se enquadraria nos requisitos propostos pelo texto, mesmo abrangendo vastas extensões de terra. Outro ponto que merece destaque, pois representou um esvaziamento do texto original, foi a submissão do PNRA aos planos regionais e municipais.

O enalço disso estava relacionado ao fato desses planos serem realizados na esfera regional, que era dominada pelos latifundiários e, pois, dificilmente passaria uma reforma efetiva e ampla. Desse modo, a possibilidade de beneficiamento de camponeses e trabalhadores rurais foi solapada. Ao fim e ao cabo, a estrutura fundiária do país foi mantida. O poder de organização e resistência da classe patronal rural, minou o PNRA e eliminou qualquer perigo ao estatuto da grande propriedade. Como aponta Oliveira (2018), a proposta do Plano Nacional de Reforma Agrária, fora uma medida natimorta, uma vez que a sentença de morte já era certa, antes mesmo de nascer (ser promulgada).

Malgrado o texto do PNRA, restava ainda, para os trabalhadores rurais, a possibilidade de mudar a estrutura agrária via Constituição de 1988. Para tanto, se organizaram para participar das discussões em meio a Assembleia Nacional Constituinte de 1987. Nesse contexto, Oliveira (2018) explica que os produtores rurais foram representados pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) e pelo Partido da Frente Liberal (PFL). Os camponeses receberam apoio do Partido dos Trabalhadores (PT) e do Partido Comunista Brasileiro (PCB). No entanto, a tentativa de transformar a distribuição de terra por meio da Constituição não seria fácil, já que “[...] os proprietários rurais tinham muito mais capital político para interferir nos trabalhos da ANC e de que a luta dos trabalhadores rurais não seria fácil, ainda que estivessem obstinados a lutar por seus direitos” (Mendes, 2022, p. 169).

Essa reordenação de forças, dava-se porque a classe patronal rural rechaçou qualquer possibilidade de reforma agrária, enquanto os camponeses defendiam enfaticamente o fim do latifúndio. Para além desses posicionamentos, é importante destacar o lugar do Estado nessa disputa. Nem sempre coeso, o governo defendeu uma reforma agrária “moderada” que pudesse agradar a todos. O receio do governo era que o tema fosse interpretado como sinônimo de “invasão” para os camponeses.

Para tanto, os pronunciamentos oficiais recorrentemente faziam menções à Justiça Federal e ao Código Penal, como estratégia para criminalizar as “invasões”, conforme Bruno (2002). Conscientes ou não, o posicionamento do governo para além de tecer duras críticas e repudiar as ações dos camponeses, se apropriou dos mesmos argumentos da classe

patronal rural, uma vez que entendiam que os conflitos eram pré-fabricados e criados com o objetivo de dificultar a reforma e dar um peso político a distribuição das terras.

Apesar dos avanços e ganhos sociais que o texto constitucional de 1988 apresentou, não foi capaz de solucionar o problema da concentração fundiária e, conseqüentemente, da violência no campo. Na prática, a Constituição de 1988 teve pouco impacto na grande propriedade e no modelo de distribuição de terra.

Além da proteção ao latifúndio improdutivo, a Constituição aprovada em 88 apresentou ainda outros dispositivos obstrutivos referentes à reforma agrária. Por exemplo: restabeleceu a necessidade de prévio pagamento das indenizações das terras desapropriadas por interesse social para fins de reforma agrária, exigência que o governo militar, na gestão de Costa e Silva, havia eliminado do texto constitucional por meio do AI nº 9, de 25 de abril de 1969. Além disso, enquanto o Ato Institucional nº 9 regulamentou o ‘preço justo’ com base no tributo territorial honrado pelo declarante-proprietário, a lei de 88 se omitiu em relação a essa questão (Mendes, 2022, p. 172).

Mesmo com a atuação dos movimentos camponeses na Assembleia Nacional Constituinte, a força do patronato rural prevaleceu. Houve um entendimento de que os verdadeiros beneficiários da Constituinte de 1988 eram a burguesia latifundiária e a UDR, que comemorou entusiasticamente a aprovação do texto do centrão. Assim, a "Nova República" e o sonho dos homens do campo de realizar uma reforma agrária não foram concretizados. Os novos políticos não buscaram nem resolveram a questão agrária nacional, e, como consequência, o quadro de violência e conflitos por terra persistiu e continua presente.

2.2 “Todos ostensivamente armados invadiram o recinto da reunião”: a invasão de Aldeia de 1985

Para compreender a situação do povoado Aldeia, é crucial discutir inicialmente o processo de ocupação das terras do Médio Mearim, microrregião onde o povoado está localizado. As disputas tornaram-se mais intensas no século XX, devido a um significativo fluxo migratório de nordestinos e maranhenses provenientes de áreas mais antigas de ocupação em direção ao Médio Mearim. Isso transformou o estado em um foco de intensos e extensos conflitos por terras.

No território maranhense, destacam-se a concentração fundiária, a grilagem de terras, a criação de pastos para a pecuária extensiva, a queima de roçados e a devastação de palmeiras de babaçu. Essas práticas têm, ao longo de décadas, ameaçado a sobrevivência de pequenos produtores rurais, como as quebradeiras de coco e os agricultores maranhenses (Barbosa, 2013, p. 135).

Em relação ao processo de ocupação do Médio Mearim (Mapa 1), Márcia Ferreira (2015) entende-o, ao longo das décadas de 1930 a 1970, como uma região mutável

espaços "vazios", tendo em vista que havia inúmeros sujeitos ocupando as terras, como indígenas, quilombolas, posseiros, lavradores, dentre outros. Além disso, destaca-se também a presença de clima favorável, com bons "invernos", chuvas abundantes e terras férteis, elementos que contribuíram para a atração de milhares de migrantes.

A procura pelo "Eldorado" maranhense tem, como afirma Ferreira (2015), tempo de encerramento. O avanço da grilagem, dos projetos agropecuários e agroindustriais, fomentado pela inserção do capitalismo no campo, demarca a passagem das terras sem "dono", dos espaços "vazios" e livres, para o tempo das cercas, das plantações de capim para a produção de gado, era, pois, o fim do "eldorado". Esse processo, como explica a autora, foi visível a partir da década de 1970, momento marcado pela:

Invasão e incêndios de povoado, ameaças e execuções de lavradores, pressões pelas vendas de pequenos lotes mudam drasticamente a paisagem e a composição dos mundos do trabalho. Gados, cercas e latifúndios tomam o lugar outrora habitado por pequenos proprietários e posseiros que viviam da agricultura do arroz e do algodão e da coleta e quebra do coco babaçu. Finda o tempo da terra sem dono, finda o tempo do eldorado (Ferreira, 2015, p. 263).

O tempo em que "a terra deixa de ser livre" e inicia a fase em que o "gado toma o espaço dos algodoads, arrozais e babaçuais" (Ferreira, 2015, p. 263), teve como principal causa a sanção da *Lei de Terras Sarney*, como ficou conhecida popularmente a Lei Nº 2679, de 17 de junho de 1969. A ascensão do então jovem político José Sarney, ao cargo de governador do Maranhão em 1966, representou uma nova fase na reconfiguração nas tensões por terra. A nova legislação, ao definir o reconhecimento da posse de terras, apenas mediante a comprovação da titularidade, acabou respaldando e legalizando a venda de terras públicas, incentivou e fortaleceu a grilagem, catalisou e corroborou a violência contra camponeses, indígenas, quilombolas e demais atores do campo.

A partir da legislação, dezenas de empresas, fazendeiros e grileiros passaram a adquirir, mediante fraude, vastas extensões territoriais, para ocupar o "vazio" demográfico. No entanto, à revelia da presença de dezenas de milhares de homens e mulheres que ocupavam essas regiões há anos, a nova legislação fomentou uma verdadeira guerra no campo, de forma que:

Terras de posseiros, terras de pretos, terras de índios tem sua privatização respaldadas e transformam-se em espaços de expansão do agronegócio e de intensos conflitos de terra envolvendo empresários, grileiros, pistoleiros, polícia e o Estado. A rápida transformação do campo, precisou ser processada muito rapidamente por camponeses que viviam imersos no tempo da natureza e dos ciclos agrícolas. Para muitos, a forma da assimilação encontrada foi a migração para outras áreas do país ou o êxodo rural dentro do estado, modificando completamente sua forma de vida e de trabalho (Ferreira, 2015, p. 138-139).

Dessa maneira, a (re)configuração do território do Médio Mearim resultou de um misto de fatores, quer seja pelo fluxo migratório de nordestinos e maranhenses à procura das terras férteis e "livres" do Eldorado maranhense, quer seja pelo processo de privatização do território, ensejado pela legislação agrária do governo Sarney. É nesse contexto de inúmeros (re)dimensionamentos nas formas de acesso a terras e de lutas dos sujeitos do campo que se insere o conflito do Povoado Aldeia.

Como fio condutor da narrativa sobre o conflito de Aldeia, Murilo Santos demarca justamente as regiões de fronteira do Médio Mearim. Dentre as cidades que compõem a microrregião, o cineasta apresenta o município de Bacabal como a localidade que contribui sobremaneira para as disputas por terra no Maranhão. Para isso, o autor emprega o uso de mapas (imagem 1) em que os pontos com maior protuberância são aqueles com o maior índice de conflitos

Imagem 1: Conflitos por terra no Médio Mearim



Fonte: Santos, 2017, 37'

Depreende-se da imagem que a violência representada pelo caixão é um elemento onipresente nas disputas por terra no Médio Mearim. Ao analisar o fotograma, adotando o primeiro plano como ponto de partida para a interpretação, pode-se crer que a probabilidade de maior incidência da violência seja direcionada aos corpos masculinos. Contudo, nos litígios no campo, a possibilidade de assassinato recai sobre todos, quer sejam homens, mulheres ou crianças. A simples presença desses sujeitos nos conflitos os coloca em perigo. Por isso, a fotografia enquadra a todos, procurando sinalizar que nas disputas por terra, a

violência não faz distinção de sexo ou idade, já que todos estão suscetíveis a serem expulsos, intimidados e, sobretudo, assassinados.

Diante dessa marca da questão agrária, Murilo Santos destaca as sucessivas invasões a Aldeia, de 1985 e 1988, como caso simbólico dos conflitos por terra na região. O povoado está localizado no Médio Mearim, mais especificamente na cidade de Bacabal. A trajetória de ocupação da região demarca que os primeiros habitantes foram indígenas da etnia Pataxós. Dessa origem, decorre o nome de Aldeia. Essa presença antiga de moradores foi sinalizada por Jaciara Leite Frazão, que ao realizar entrevistas com moradores do povoado, destacou esse processo de ocupação antiga:

Aí eles, eles viam assim os mais antigos que ainda tinham índio assim, mas eles vinham assim provisória né, não era mesmo Aldeia mesmo certa deles né. Aí só que eles ainda chegaram a ver, aí que começou o pessoal chegarem morando, fazendo casas, acho que eles foram se afastando, mas aí, na nossa nação pra cá a gente não conheceu mais índio. Aí chama assim Aldeia dos índios né porque, porque era antigamente. Era mesmo dos índios né, mas a gente não chegou a alcançar esse tempo deles (Raimunda, 2016, *apud* Frazão, 2017, p. 88).

No entanto, com o processo de migração de nordestinos e maranhenses vindo de ocupações mais antigas do estado em direção ao Médio Mearim, a procura do Eldorado, o povoado se expandiu e a presença de indígenas praticamente desapareceu. Esses migrantes chegavam e se fixavam nas terras, desenvolvendo atividades de criação e instalação de roças. Não fazia parte da sua concepção de mundo a legalização da posse, pois o que lhes garantia o direito de permanecer no local era o trabalho sobre a terra e não o domínio. Sobre esse viés, José de Souza Martins afirma que:

Ainda hoje, quando um posseiro [...] justifica seu direito à terra, ele o faz invocando o direito que teria sido gerado pelo trabalho na terra. [...] A concepção de que é preciso ocupar a terra com trabalho (na derrubada da mata e no seu cultivo) antes de obter reconhecimento de direito era própria do regime sesmario. [...] Nele, o domínio estava separado da posse útil (Martins, 2009, p. 152).

Contudo, mesmo não possuindo o título de propriedade, isso não significa afirmar que seria impossível provar a ocupação há tempos. Frei Eurico Loher, no livro *Franciscanos no Maranhão e Piauí (1952-2007)* aponta para a existência de inúmeros símbolos que comprovam a presença de moradores na localidade, como por exemplo, a existência de várias lápides nos cemitérios, que datam desde o século XIX:

Incontestáveis são as provas da existência do povoado há muitos anos, haja visto que em seu cemitério existem lápides antigas como a de Dacita Rodrigues da Silva, nascida em 28-02-1919 e falecida em 30-08-1922 e de Luiza Rodrigues da Silva, nascida em 23-10-1881 e falecida em 08-04-1924 (Loher, 2009, p. 413).

A despeito da falta de regularização das terras e da inserção do capitalismo no campo, capitaneado pela compra de extensas faixas de terras no Maranhão, os moradores de

Aldeia se deparam com a possibilidade de perder seu território. Se antes eles viviam “a explorar as terras do local, bem como as circunvizinhas, retirando dali todo o alimento para as suas subsistências bem como de suas famílias”, rapidamente se deparam com a “grilagem cruel e impiedosa” (Loher, 2009, p. 413), de fazendeiros, grileiros e empresários que vislumbravam, a partir da aquisição de terras, a possibilidade de enriquecimento rápido e fácil.

Posto isso, ao longo do início da segunda metade do século XX, Aldeia foi “adquirida” e vendida por vários “donos”, os quais não raramente procederam a inúmeras tentativas de expulsão dos lavradores que ali viviam. Loher (2009) lista os nomes dos possíveis fazendeiros e empresas que compraram as terras do povoado a partir de 1949:

Tabela 3: Lista dos possíveis “donos” do povoado Aldeia

Nº	Fazendeiro /empresa
1	Porcínia Crescêncio Lemos
2	Empresa Gráfica Tribuna Ltda
3	Jamil Vieira Santos
4	Empresa Brasóleo
5	Ananias Vieira Lins

Elaborado pelo autor. Fonte: Loher, 2009, p. 413

O último “proprietário” foi o fazendeiro Ananias Vieira Lins, representante do grupo Sincol. Vieira Lins, era irmão de José Vieira Lins, um dos fundadores da UDR no Maranhão. Para forçar a saída dos lavradores, o pretense dono empregou vários instrumentos de intimidações, quer seja, via contratação de jagunços e pistoleiros para “proteger” suas terras, seja por meio da proibição de os moradores colocarem roças ou colherem o babaçu nos palmeirais. Essa era uma estratégia que buscava minar a permanência dos moradores no local, mediante a atrofia da possibilidade de sobrevivência.

Mesmo assim, os lavradores resistiram às investidas de Ananias Vieira Lins, posto que “cortaram cercas e começaram a brocar as suas roças” (Loher, 2009, p. 114). A escalada de violência foi inevitável, o que fez com que o INCRA interviesse para mediar a situação e mediar uma possível solução. O órgão fez várias propostas, como destaca Loher (2009, p. 414)

[...]chegou até a propor que os lavradores assinassem contrato de arrendamento com o proprietário pelo prazo de um ano, o que não foi aceito pelos lavradores. Posteriormente foi feita a proposta de remanejamento dos lavradores para outra localidade, também propriedade do fazendeiro Ananias. As negociações eram

inviáveis, pois beneficiavam tão somente ao proprietário e não foram aceitas pelos lavradores (Loher, 2009, p. 414).

Diante de várias iniciativas malogradas para expulsar definitivamente os lavradores, o pretense dono perpetrou junto ao juizado de Bacabal, uma Ação de Manutenção de Posse, contra sete famílias do povoado, em um universo de mais de 100 famílias. Esse foi o pontapé para a primeira invasão do Povoado, que ocorreu em novembro de 1985. O juiz da comarca de Bacabal, Dr. Benedito Francisco Pinheiro Tavares, concedeu a favor de Ananias Lins, Medida Liminar de Proteção Possessória.

Às 11h30min, do dia 23 de novembro de 1985, um sábado, o oficial de justiça, Donato Galvão Miranda, foi até a região para cumprir a decisão do juiz, acompanhado por um destacamento de mais de 100 homens da Polícia Militar (PM). A guarnição foi comandada pelo próprio secretário de Justiça e Segurança Pública do Maranhão, Coronel João Ribeiro Silva Júnior, ladeado por dois delegados da Polícia Civil de Bacabal, Emanuel Bastos e Evertto e Luís Moura. A guarnição estava ostensivamente armada, munida de metralhadoras e armas de grosso calibre, o que pode ser lido como estratégia para mostrar força e domínio sobre os corpos dos lavradores. Não foi razoável, pois, a mobilização desse contingente para uma simples Liminar de Proteção contra sete famílias.

A tropa, logo que chegou ao povoado, imediatamente começou a invadir as casas, confiscando os instrumentos de trabalho dos lavradores, danificando as residências e disparando a esmo contra os presentes. O contingente vistoriou o local em busca de qualquer indício de crime, como a existência de armas, para justificar iniciativas mais enérgicas. Em nota veiculada no jornal *O Imparcial*, a Arquidiocese de Bacabal repudiou a ação e assim narrou o ocorrido:

Todos ostensivamente armados invadiram o recinto da reunião [no dia da invasão estava ocorrendo um encontro de lavradores com a presença do frei Godofredo]. [...] Os policiais desarmaram todos os lavradores, invadindo as casas de onde tiraram até as facas da cozinha. Houve denúncias de que uma das casas os policiais levaram a soma de 300 mil cruzeiros. Levaram dois lavradores presos para Bacabal. (*O Imparcial*, 24 nov. 1985, p. 7)

A ação dos policiais, por mais que estivessem cumprindo ordem da justiça, deve ser vista com cuidado. O primeiro ponto de atenção diz respeito à forma de atuação da polícia, que ocorreu em um final de semana. O Código de Processo Penal da época proibia o cumprimento de ações desse tipo em finais de semana. Tem-se, portanto, um primeiro vício de inércia na atuação das autoridades. Somente por esse motivo, já há a possibilidade de enquadrar o ocorrido em tipo de invasão, uma vez que os agentes não tinham respaldo jurídico para atuar naquele dia. É imprescindível também destacar que, a atuação da tropa foi

semelhante, em boa medida, ao *modus operandi* dos militares durante o regime ditatorial. Isso porque a forma com que invadiram as casas, intimidaram e prenderam moradores sem qualquer chance de defesa, não condiz com o Estado democrático de direito da “Nova República”. Os agentes subverteram direitos que deveriam, por obrigação, defender, na recente democracia, em especial, aqueles relacionados ao “direito à vida, respeito e integridade física do cidadão; o direito à inviolabilidade do domicílio; o direito de reunião, o direito à liberdade” (Jornal Pequeno, 29 nov. 1985, p. 3).

O relato dos moradores que presenciaram o ocorrido demarca um misto de sentimento no momento da invasão. Ao mesmo tempo que estavam com medo e receio de perder a vida, também tiveram forças para resistir, cada um a seu modo. Uma das moradoras que viveu a experiência assim narra esse momento:

Eu estava dando papa pra menina que eu tinha tava, tava começando assim engatinhar, um chegou escanchou a metralhadora bem assim no canto da mesa que eu tava dando papa pra menina né, também eu fiz de conta que eu nem tava vendo aquilo ali não, comecei a dá comida pra minha filha, aqui é na vontade de Deus, se eu tiver de morrer dando comida pra essa menina, então chegou o meu dia eu não posso correr pra lugar nenhum mesmo, porque pra todo lado que a gente corria tinha gente, tinha policial, aí foi que graças a Deus, que tinha umas pessoas aqui que tava o Bispo Dom Pascazio nessa época. (Raimunda, 2016 apud Frazão, 2017, pp. 91-92)

A esse respeito, Frazão (2017) aponta que a ação da polícia não teve uma escalada de violência maior, pois no momento da invasão estava ocorrendo uma reunião de membros da Igreja Católica, da Diocese de Bacabal, na pessoa do Frei Godofredo, acompanhado do advogado da Ajuda a Lavradores (AJULAV), Dr. Sandes Macedo. Os lavradores juntamente com os religiosos e o advogado estavam reunidos para discutir a possibilidade de emplacar uma reforma agrária no início da Nova República.

A presença da Igreja nos conflitos por terra no Médio Mearim não era restrita apenas a execução de reuniões com lavradores nos locais de disputas por terra. Para além disso, a entidade criou e manteve diversas instituições que atuavam diretamente na defesa dos homens do campo, como a Comissão Pastoral da Terra (CPT) e a Animação dos Cristãos no Meio Rural (ACR). Dentre estas, é importante destacar o papel da CPT, que tanto realizou assessoria jurídica aos lavradores, quanto promoveu campanhas de denúncia da violência que perpassava o campo.

Além disso, destaca-se também a atuação da AJULAV, que desempenhou papel importante na acessória jurídica aos lavradores do Médio Mearim, tanto no que diz respeito à emissão e regularização das terras, quanto ao apoio contra as prisões arbitrárias. Nesse sentido, destaca-se por exemplo, a contratação, por parte da AJULAV, do advogado João

Batista Sandes Melo, que atuou de modo decisivo na defesa dos direitos dos moradores de Aldeia.

Não era apenas em Aldeia que a Igreja Católica atuava. Os religiosos desempenharam papel importante no desenvolvimento das disputas, sobretudo no que diz respeito à defesa dos homens do campo. A trajetória dos conflitos em Bacabal está intrinsecamente ligada ao papel da Igreja no local, especialmente à ação dos franciscanos. Em entrevista cedida para o documentário, uma das principais vozes de Bacabal, Guilhermina Aguiar Silva destacou o papel da igreja nos conflitos agrários da região:

A luta pela terra na diocese de Bacabal tem umas características diferenciadas de outras regiões, porque aqui na região ela foi motivada muito pela questão evangélica. Sempre teve motivação evangélica. Quando tinha o conflito, as pessoas se sustentavam nesse conflito, enfrentavam nesse conflito, por motivo evangélico. [...] a fé naquele período foi quem manteve e garantiu a permanência das pessoas na terra (Silva, 2017 *in*: Documentário Em Busca do Bem Viver)

Malgrado a ação contra os lavradores de Aldeia, o destacamento comandado por Silva Júnior, se deslocou para o povoado Pau Santo. Quando chegaram ao destino, invadiram o local e assassinaram um morador. Em Aldeia, além do saldo da destruição dos bens materiais, levaram duas pessoas presas. Logo após o ocorrido, Lima (2018) explica que o advogado da AJULAV, Dr. Sandes Macedo impetrou, junto ao Tribunal de Justiça do Maranhão (TJMA), Liminar de Mandado de Segurança a favor dos lavradores, que foi aceita pelo tribunal.

Diante da atuação da igreja católica, da mobilização e resistência dos lavradores diante da atuação do pretense dono e dos agentes estatais, os moradores continuaram a instalar roças, mesmo diante da “presença constante de jagunços e pistoleiros na sede da fazenda com o intuito de inibi-los” (Loher, 2009, p. 415). Dessa forma, é importante salientar que, nos momentos de calmaria, ou seja, que não há conflitos diretos, não significa pensar em termos de ausência de violência. Nesses espaços de fronteira (Martins, 20009), há sempre um clima de tensão, medo, intimidação e ameaças. No caso de Aldeia, mesmo após a Liminar favorável para os moradores, não significou o encerramento do conflito, mas sim um instante de menor tensão, que iria mudar em 1988.

2.3 “Um barril de pólvora prestes a explodir”: A invasão de 1988

Para melhor compreender o encadeamento da segunda invasão ao povoado de Aldeia em 1988, urge retomar alguns acontecimentos que ocorreram um mês antes da consumação do fato analisado. Um dos fatores decisivos que iriam influenciar a ação dos invasores em Aldeia, foi o assassinato, no dia 22 de janeiro do corrente ano, do lavrador

Manoel Pereira Neto, conhecido popularmente como “Manoel Tintino”. O lavrador foi assassinado a tiros “quando este deixava a sede do Sindicato dos Trabalhadores Rurais na cidade de Bacabal” (Diário do Norte, 19 fev. 1988, p. 3). Manoel Pereira, havia sido uma das pessoas que, em 1985, fora alvo da Ação de Manutenção de Posse perpetrada por Ananias Vieira Lins.

O assassinato de Manoel Pereira deve ser inserido na lógica de violência e ausência de punição para os mandantes e executores de crimes em que lavradores são vitimados. A fase de inquérito e a posterior denúncia dos envolvidos no assassinato, foi marcado por um vai e vem de documentos e solicitações entre a Polícia Civil de Bacabal, o Ministério Público e o juizado. Dada a falta de compromisso dos órgãos responsáveis, o devido processo legal não foi seguido e as pessoas envolvidas não foram responsabilizadas pelo crime.

A esse respeito, Aragão (1997) explica que o assassinato de Manoel Pereira e a impunidade que imperou sobre os criminosos, serviu como aceno para a continuidade da violência contra os moradores de Aldeia. Caso os órgãos responsáveis tivessem feito a devida investigação e denúncia, assim como os agressores e mandantes tivessem sido rigorosamente identificados e punidos, certamente, a intenção de invadir Aldeia teria sido revista. A não responsabilização dos envolvidos sinalizou para os criminosos a possibilidade de perpetuar com a onda de violência.

Aproximadamente um mês após o assassinato de “Manoel Tintinho”, Aldeia foi invadida, pela segunda vez, no dia 14 de fevereiro de 1988, sábado de Carnaval. A ação, se comparada a anterior, 1985, foi marcada por requintes de crueldade e violência. A comunidade foi invadida por cerca de 30 homens, dentre pistoleiros, jagunços e PMs contratados por Ananias Vieira Lins. Todos estavam ostensivamente armados e agiram de forma semelhante à ação de exércitos em guerra. Penetraram na comunidade em quatro veículos, sendo uma caçamba com furos na carroceria para permitir atirar de dentro do veículo, um carro forte e duas Pick-up. Os agentes estavam munidos de um arsenal de armas de fogo e dezenas de granadas. Ao longo da invasão jogaram bombas nos moradores, atearam fogo nas casas e atiraram a esmo em mulheres, crianças, idosos, homens e jovens.

Jaciara Frazão (2017), ao realizar entrevistas com moradores do povoado que presenciaram o ocorrido, destaca o relato de Dona Raimunda, que no momento da invasão estava com sua filha menor de idade em casa e narra o momento de pânico:

Aí depois vem os fogos nas casas, botaram fogo nas casas, queimaram as casas, se o espírito não me engana foi vinte, vinte seis casas, vinte seis casas que foram queimadas, eu tava dentro de casa nesse dia, nesse dia foi um terror, foi no dia 14 de

fevereiro, dia do carnaval, os homens tinha passado a noite em vigília né, de dia eles dormia, a gente ficava lutando que quando deu assim negócio de doze pra uma hora eu chamei minha garota assim (faz gesto mostrando a altura da filha), ela tinha sete anos nessa época, é, não nove anos, ela tinha nove anos nessa época, eu chamei ela pra nós ir buscar água pra lavar roupa dos meninos que [...] quando nós chegamos no poço eu escutei os tiros, só que eles estavam avisando que eles iam entrar, as caçambas ia entrar, ninguém nem acreditava né, pensava que era só pra amedrontar a gente mesmo, aí quando eu cheguei que eu vi aqueles carros diferentes, [...] , só via era gente correr pra todo lado (Raimunda, 2016 apud Frazão, 2017, p 94-95).

Durante a invasão, os moradores identificaram além de jagunços e pistoleiros, a presença de policias militares que estavam no contingente que invadiu o povoado em 1985:

[...] Mas dizem que tem policial pelo meio os mesmo policiais que vieram em 85, foi os mesmo que vieram em 88. Só que assim eles não vieram fardados, vieram mesmo aí acho que pago, porque né, na época todo mundo fazia esse serviço surjo né, e era fácil, eu creio que era fácil né, mais fácil de fazer, aí eles vieram aproveitaram a oportunidade né,[...] Mas tinha muito policial pelo meio entendeu, até então tem gente que fala que conhece policial que entrou aqui dentro armado nesse dia pra poder fazer esse serviço aqui com a gente né Inaldo, 2016, *apud* Frazão, 2017, p. 94)

É importante destacar que a participação de agentes estatais nesse episódio, não confere, como no caso de 1985, um aspecto de “legalidade” dos atos praticados. De acordo com Aragão (1997) a concepção, em boa medida, de ação legal, relacionado a primeira invasão, refere-se não somente à participação de agentes do Estado, mas também ao fato da ação ser reconhecida e conhecida pelo Estado. Dessa forma, o Estado se responsabilizaria pelos atos práticos por seus agentes. Esse fator é importante, uma vez que “a mera participação de agentes estatais em ações do gênero, não é fator suficiente para caracterizá-las, enquanto oficiais” (Aragão, 1997, p. 99). Assim, por mais que houvesse a participação de PM’s, eles não estavam enquanto agentes estatais e, portanto, o Estado não pode ser responsabilizado.

Dessa forma, as ações do tipo extraoficiais, mesmo tendo a participação de agentes do Estado, como é o caso da contratação de policiais civis e militares para realizar a “segurança” das fazendas, não se trata de ações oficiais. No entanto, é muito improvável que o Estado não tenha conhecimento dessas ações, sobretudo as autoridades hierarquicamente superiores.

Durante aproximadamente quatro horas, os invasores permaneceram no local, atirando a esmo nos moradores, destruindo roças, matando animais domésticos (porcos, galinhas patos), incendiando casas, no total de 29, quebrando móveis, queimando roupas e destruindo os utensílios domésticos dos lavradores. Para tentar escapar da violência, os lavradores fugiram para o mato em direção aos povoados vizinhos. No momento da fuga, o menor Joanildo Farias sofreu ferimentos de bala, enquanto o morador Trazibe Teixeira da Conceição, de 64 anos, foi alvejado de balas, inclusive com tiros na cabeça, e veio a óbito.

O enterro de Trazibe T. da Conceição (imagem 2), foi exposto por Murilo Santos ao longo da produção. As fotografias de assassinatos e enterros aparecem constantemente no documentário, enquanto estratégia para ratificar o grau de violência que marca as disputas por terra no Maranhão.

Imagem 2: Enterro de Trazibe Teixeira da Conceição



Fonte: Santos, 2017, 38'07"

Diante da dimensão da violência, do assassinato do morador e da repercussão do caso, o poder público foi obrigado a agir. O Estado, personificado no Governador do Maranhão, Epiácio Cafeteira, atuou para “reparar” os danos e prestar apoio aos moradores. O governador determinou “o envio imediato de cem policiais militares para proteger o local do conflito” (O Estado do Maranhão, 18 fev. 1988, p. 3) e auxiliar a apuração do ocorrido. No entanto, é salutar destacar que “esta ação da polícia é de certa forma contraditória, e, em um momento são os agentes da violência, e em outros são chamados para proteger a comunidade” (Frazão, 2017, p. 98).

Além disso, o governador também exonerou o então delegado regional de Bacabal, Coronel Braga, que foi substituído pelo Coronel Vieira. Durante a fase de investigação conduzida pelo novo delegado, é possível ter uma dimensão do poderio militar que as tropas invasoras detinham e dimensionar o grau de violência. As armas apreendidas na fazenda de Ananias Lins foram:

01 (um) mosquetão mod, 1893; 01 (uma) Espingarda cartucheira cal. 16; cano duplo; 27 (vinte e sete) balas cal. 7mm; 02 (duas) balas cal. 7,62 mm; 45 (quarenta e

cinco) bombas de fabricação caseira; 16 (dezesesseis) galões de 5 litros contendo óleo diesel e um galão de 10 litros contendo gasolina, constante nos autos de apresentação e apreensão de fls 08, que foram abandonadas na casa sede da fazenda, quando os ocupantes perceberam a presença da polícia (Aragão, 1997, p. 101)

Por sua vez, no dia 16 de fevereiro, os agentes de segurança também confiscaram na fazenda Tiúba, de propriedade de José Vieira Lins, irmão de Ananias Lins o seguinte arsenal:

... um veículo caminhão basculante (caçamba), cor beje metálico, placa OD0503/; 06(seis) chapas de aço utilizadas para proteção de elementos que foram conduzidos no referido veículo, dezenas de parafusos utilizados para a fixação das chapas no veículo, dezenas de cartuchos deflagrados de vários calibres que foram encontrados no basculante do veículo; 68 (sessenta e oito) pequenos pedaços de madeiras com buchas de algodão enrolados em uma das extremidades umedecidas com óleo diesel, utilizados para incendiar as casas do povoado Aldeia, 02 (dois) rifles marca Puma, cal. 38, Nº B084516 e B076242, encontrados na casa sede da fazenda que se encontrava na ocasião da apreensão abandonada; 4 (quarenta e três) cartuchos cal. 16 e 09 (nove) cartuchos cal. 12; 27 (vinte e sete) balas cal. 7mm; Uma Bomba caseira... (Aragão, 1997, p. 104)

Dado o arsenal de armas encontradas, o Ministro da Justiça, Paulo Brossad, determinou o envio da Polícia Federal para apurar e auxiliar a polícia militar na investigação da origem das armas de uso restrito das forças armadas apreendidas nas fazendas dos mandantes da invasão. Em virtude do arsenal apreendido, dos fortes indícios de participação de Ananias Lins e seu irmão José Lins, a polícia civil denunciou os envolvidos para o juizado de Bacabal, que pediu o indiciamento e a prisão preventiva de Ananias Vieira Lins, José Vieira Lins, Raimundo Nonato Coutinho, Francisco Santos Araújo, Luís Ferreira Passos, Ismael Farias Campos, pelos crimes de homicídio, lesão corporal, explosão, danos patrimônios e incêndio.

É importante pontuar que, embora o caso teve uma célere e rápida resposta da polícia civil na conclusão do inquérito, a ação diferenciada percebida na condução dos trabalhos no assassinato de Manoel Pereira, deve ser visto com certo de nível de parcimônia. Para tanto, é necessário analisar a atuação da polícia, como aponta Aragão (1997), antes, durante e após o ocorrido.

Era de conhecimento de todos os moradores de Bacabal, do povoado Aldeia e da polícia, que iria ocorrer a invasão. Isso porque, a blindagem da caçamba fora feita na própria cidade. Dessa forma, ao tomar ciência de um possível crime, a ação da polícia deveria ser no sentido de atuar preventivamente, realizando investigações e, caso fosse necessário, coibir a possível ação dos criminosos, o que não foi feito.

No momento da invasão, a ação da polícia deu-se em torno de uma “não ação”, uma vez que os invasores permaneceram no povoado ao longo de toda a tarde e em nenhum

momento foi destacado tropas para o local. Os agentes compareceram muito tempo depois, restando-lhe apenas apurar o crime e sumariar os danos. Já em relação a ação após o ocorrido, embora o inquérito tenha sido concluído com rapidez, o indiciamento de apenas seis pessoas, em um universo de mais de 30 envolvidos, não foi suficiente para reparar os danos e fazer justiça.

Além do Estado, a Igreja Católica também atuou no apoio aos moradores, seja por meio de inúmeras denúncias veiculadas nos jornais da época, seja via emissão de documentos repudiando o ocorrido. Além disso, a diocese de Bacabal realizou campanhas junto aos povoados vizinhos para mobilizar os moradores para reconstruir Aldeia e ajudar as vítimas. A esse respeito, Loher (2009) destaca que Dom Pascásio iniciou uma caminhada para denunciar as atrocidades cometidas contra o povoado. Foi até Brasília para se encontrar com José Sarney, que o recebeu e prometeu celeridade na solução do conflito. Também se encontrou com o governador do estado, Epitácio Cafeteira, que prometeu resguardar a segurança dos lavradores. Além disso, a província de Nossa Senhora da Assunção, localizada em Bacabal, ajudou “financeiramente comprando portas, madeira, janelas e utensílios domésticos para as famílias.” (Lima, 2018, p. 162)

O governador determinou ainda, em caráter de urgência, a adoção de medidas para desapropriar a área em disputa a favor dos moradores, além de determinar a reconstrução das “29 casas derrubadas e incendiadas no povoado Aldeia, [...] pela Secretaria de Desenvolvimento Rural e irrigação, em regime de mutirão com os moradores de Aldeia” (O Imparcial, 19 fev. 1988, p. 9). Além disso, “o governo vai legitimar a existência do povoado que tem uma *história de mais de 100 anos*” (O Imparcial, 19 fev. 1988, p. 9, grifos meus).

Na mesma seara, o presidente da República, José Sarney, desapropriou uma área de cerca de 600 hectares da “fazenda Santa Tereza, onde está encravado o povoado Aldeia” (Jornal Pequeno, 27 fev. 1988, p. 5). Com a desapropriação, os moradores permanecem no local “orando e trabalhando até os dias de hoje” (Loher, 2009, p. 416), muito embora ainda vivem sob constante tensão e ameaças.

Por mais que o Estado tenha, nesse caso, agido, é imprescindível perceber a relação Estado-conflito. A sua atuação, deve ser lida como “não-ação”. Aragão (1997) destaca que os agentes estatais “não” agiram por falta de interesse, omissão ou descuido. Pelo contrário, ao “não” atuar, o Estado, ao contrário, atuou de forma direta para o conflito. Ou seja, ao se isentar da responsabilidade constitucional e legal de ser o agente responsável pela solução e mediação em casos de disputas verificadas na sociedade, houve uma “ação” na “não

ação”. Assim, os governos agiram a favor dos invasores, ao não atuar para solucionar o conflito, segundo Aragão (1977).

Assim, o caso de Aldeia aqui analisado foi apenas um dos inúmeros que Murilo Santos destaca no documentário. Ao intercalar litígios causados pela inserção de megaempreendimentos em terras do Maranhão, no bojo da ideologia do desenvolvimentismo, a região tornou-se foco de disputas entre diversos sujeitos. Dentre eles, destaca-se disputas entre fazendeiros e camponeses, indígenas e grileiros, Quilombolas e empresários rurais, dentre outros. São situações que ocorrem tanto nos últimos séculos, quanto na contemporaneidade, os quais se cruzam, dado a permanência e ressonância nos dias atuais.

3. HISTÓRIA, CINEMA E A LUTA PELA TERRA: Notas de um debate necessário

Esse capítulo é voltado para discutir a chamada *operação historiográfica* do cinema. Será, no primeiro momento, esboçado o percurso de surgimento do cinema, iniciado no final do século XIX, a partir dos filmes dos irmãos Lumières. Posteriormente, será apresentado a trajetória de inserção das produções cinematográficas na pesquisa histórica. Iremos, ainda, apresentar uma “biografia” do cineasta Murilo Santos, buscando entender os momentos em que a sua filmografia perpassa a luta pela terra. Por fim, será discutido as representações, empreendidas por Murilo Santos, na construção das imagens dos sujeitos do campo. Suas escolhas, conscientes ou não, serão lidas enquanto representação da questão agrária regional.

3.1 História e Cinema: percurso do cinema como fonte histórica

Criado no final do século XIX, o cinema, atualmente, comporta o fascínio de milhares de pessoas, seja como diversão, entretenimento, bem cultural ou documento. Elaborado no bojo de um conjunto de invenções do XIX, pode ser considerado como uma criação jovial. O crédito pela elaboração dos primeiros filmes é dado aos irmãos franceses Auguste e Louis Lumières.

É deles a patente do cinematógrafo, aparelho que realizava a filmagem, a gravação e a projeção de imagens. Foi esse o primeiro instrumento que permitiu a emergência do cinema, tal como o conhecemos atualmente. Portátil, de fácil manuseio e movimentado a manivela, o que permitia ser independente da eletricidade, o cinematógrafo dos Lumières logo se tornou um sucesso.

A alcunha de pais do cinema é dada os irmãos franceses, em parte, como aponta Ferreira (2018) por seus filmes produzidos e pela popularização do maquinário envolvido no negócio. Foi então, que 1895, na cidade de Paris, França, os irmãos Lumières promoveram um evento que iria, a partir daquele momento, ter repercussões para além das fronteiras do tempo e do espaço:

O cinematógrafo transformou, assim, o século XX num gigantesco cenário e laboratório de experiências para a elaboração da linguagem cinematográfica em função de finalidades que logo ultrapassaram os objetivos dos seus inventores e o desejo do público em encontrar divertimento (Novoa, 2020, p. 160).

Os primeiros filmes produzidos pelos irmãos Lumières apresentavam uma estética documental, ou seja, de registro do cotidiano e de atividades rotineiras, dado as

limitações técnicas do cinematógrafo. De acordo com Ferreira (2018), as cenas eram curtas, feitas em planos panorâmicos e com a câmera fixa, registrando pessoas em atividades diárias.

É oportuno exemplificar, por exemplo, a partir do filme *La Sortie de L'usine Lumière à Lyon* (A chegada do trem à fábrica Lumière em Lyon), de 1895. O curta metragem de aproximadamente 50 segundos, aborda em um único plano, a chegada de um trem à estação. A locomotiva surge na cena, vindo em direção ao telespectador da parte superior da tela, da direita para a esquerda. O trem “atravessa” a câmera e para fora do enquadramento. Após a parada da locomotiva, alguns passageiros descem e outro sobem. Essas são consideradas as primeiras cenas que se tem registro do cinema.

Imagem 3: A chegada do trem a estação Ciotat



Fonte: Fotograma extraído do filme A chegada do trem à Estação Ciotat

Caldas (2006) sinaliza que nesse momento não havia a preocupação com o enredo ou tomadas de cena, mas buscava-se apenas exibir o cinematógrafo, de modo que o espetáculo era o realismo (projeção das imagens em movimento) e o choque das imagens. Era a primeira vez que as pessoas viam o “real” sendo projetado em tela, fazendo com que “O público iniciante, e inocente, ao ver o famoso trem capturado pelos Lumières se levantava assustado e imaginando poder ser dragado pela locomotiva gigante” (Nóvoa, 2009, p. 159).

Com o passar dos anos, os diretores passaram a empregar novas ambições estéticas. Com isso, os filmes começaram a empregar recursos como sobreposição de cenas, cortes, zoom, enquadramento de câmeras, cores etc. A esse respeito, *O filme Viagem à lua*, de 1902, produzido pelo ator e mágico Georges Méliès, é considerado como o pioneiro na utilização desses recursos. O filme demarca a ruptura entre o tempo real (cena do cotidiano) e o tempo fílmico (cena do cinema). A partir desse momento, Caldas (2016) aponta que, nos anos 1950, eclodiram diversas discussões, sobretudo a partir do uso cada vez mais recorrentes das “ambições estéticas”, em que os cineastas reclamavam o título de artistas, tendo em vista que as produções haviam adquirido criatividade e tons de ficção. No bojo desses debates, surgiram várias revistas que visavam reafirmar o caráter de expressão artística do cinema, a exemplo da *Cahiers du Cinéma*² e o movimento *Nouvelle Vague*.³

Aproximadamente 70 anos depois da criação do cinematógrafo, a História enquanto campo do saber, iria adotar o cinema como objeto e fonte de pesquisa. Para Nóvoa (2009), o contexto do final da década de 1960 e, sobretudo de 1970, exigiu renovações estéticas, científicas e culturais, ensejado pela *Nouvelle Vague* e pelo movimento do Neorealismo. Os construtos introduzidos por esses movimentos “provocam transformações no cinema na linha de torná-lo menos uma fonte de divertimento e muito mais uma expressão artística completa e uma arma da crítica do mundo” (Nóvoa, 2009, p. 164).

Inserido nessa conjuntura de transformações estéticas e, no caso da História, no bojo das discussões sobre a democratização da noção de documento para além dos oficiais e escritas, o historiador francês Marc Ferro, propõe a inserção do cinema enquanto documento de pesquisa. No artigo inaugural *O filme: uma contra-análise da sociedade?* publicado na coletânea *História: novos problemas e novas abordagens*, organizado por Jacques Le Goff e Pierre Nora, em 1974, Ferro questiona e depois afirma que o filme seria uma contra-análise da sociedade. Para ele, “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história” (Ferro, 1995, p. 203).

² Fundada em 1951, a *Cahiers du cinema* (cadernos de cinema, em tradução livre), é dedicada a publicação de entrevistas, críticas de cinema e documentos relacionados à produção cinematográfica. Um de seus fundadores, André Bazin, é referência até hoje para a produção de audiovisuais. Para ter acesso as publicações, consultar: *Les Cahiers du cinéma - Actualité cinéma, critiques, entretiens, festivals* (cahiersducinema.com). Acesso em 11 set. 2023.

³ Trata-se de um movimento, iniciado na França por volta de 1950, que reuniu autores influenciados pelos escritores da escola crítica *Cahiers du Cinéma* e reuniu nomes como François Truffaut, Claude Chabrol e Eric Rohmer, autores que influenciam as práticas de cinema na atualidade. Nesse sentido, a *Nouvelle Vague* é “um fenômeno cinematográfico paradoxal, pois constitui um conjunto mais ou menos delimitável que liga autores, acontecimentos, trabalhos idéias e concepções de direção. Mas, de certa maneira, é difícil enumerar as características marcantes comuns que unem autores e obras” (Marie, 2003, p. 168).

A obra de Marc Ferro, segundo Santiago Júnior (2012), desempenhou papel importante, pois a partir desse momento⁴, o filme foi deslocado de seu lugar padrão, enquanto cinema-divertimento para, por meio da “operação histórica”, ser visto como documento, objeto de pesquisa ou agente da história. Nesse sentido, o “francês foi fundamental para delimitação do território do historiador no trabalho com filmes” (Santiago Júnior, 2012, p. 156).

As discussões de Marc Ferro devem ser entendidas à luz de um contexto de diversificação da concepção de fonte histórica. O debate iniciado pela primeira geração de historiadores dos *Annales*, em 1929, dentre os quais destacam-se Marc Bloch e Lucien Febvre. Para eles, havia a necessidade de suplantarem a noção de fonte histórica da escola metódica, ou seja, de que apenas os documentos escritos e oficiais seriam passíveis de análise pelos historiadores. Para os *Annales*, todo documento, independentemente de ser escrito ou não, oficial ou informal, pode ser usado pelo historiador, desde que ele saiba fazer as perguntas corretas e proceder uma metodologia adequada para cada tipo de documento.

No bojo dessas discussões, Marc Ferro (1995) ao questionar e afirmar que o filme seria uma contra-análise da sociedade, ensinava destacar junto à comunidade acadêmica, que as obras cinematográficas por serem “independentes”, permitiriam ao cineasta ter mais liberdade em suas produções. Assim, a lente dos cineastas “desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas” (Ferro, 1992, p. 85-86).

O historiador francês aponta que o emprego do cinema como objeto de estudo, permitiria ao pesquisador compreender outras realidades, pois o cinema mostra aquilo que se quer ocultar ou o “invisível”. A questão que segue é: Como abordar o cinema na pesquisa histórica? Na mesma publicação Ferro elabora um percurso metodológico:

Partir da imagem, das imagens. Não procurar somente nelas exemplificações, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita. Considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Assim o método que lembraria o de Febvre, o de Francastel, de Goldmann, desses historiadores da Nova História, da qual se definiu a vocação. Eles reconduziram a seu legítimo (sic) lugar as fontes de origem popular, escritas de início, depois não escritas: folclore, artes e tradições populares etc. Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as

⁴ É importante pontuar que Marc Ferro não foi o primeiro a empregar o cinema como fonte de estudo, mas seu pioneirismo é fruto da “sistematização de uma teoria geral sobre a relação cinema-história que denominou de contra-análise social” (Nóvoa, 2009, p. 184). Desse modo, o historiador francês definiu um novo objeto de pesquisa, na esteira da nova História.

crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História (Ferro, 1995, p. 203).

Diante disso, é possível concluir, a priori, que Ferro associou o filme ao período de sua produção. Essa perspectiva, defendida pela Escola dos Annales, entende que todo documento pertence a um contexto social, cultural e histórico no qual foi produzido. Para tanto, “ao analisarmos uma fonte cinematográfica, precisamos, antes de qualquer coisa, compreender de que forma ela se relaciona com o tempo que pretende reproduzir e no qual foi produzida” (Pereira, 2015, p. 40).

Diante desse cenário, Marc Ferro (1992) salienta que não seria suficiente abordar uma obra cinematográfica na sua forma *stricto sensu*, ou seja, empreender análises de trechos dos filmes, planos, roteiros, personagens, cenários e enredos. Urge também aplicar a esse método o estudo de fatores externos à produção, como o público, seus financiadores, diretores e as formas de recepção das obras, as críticas e o contexto sócio-histórico do período, de forma que “só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” (Ferro, 1992, p. 87).

Ainda aludindo ao mesmo autor, ele alerta toda produção, seja ela ficcional, histórica, documental, é a História e, portanto, apresenta intenções, escolhas, objetivos e visa alcançar um fim. Dessa maneira, “a História é sempre uma construção do presente e as fontes, sejam elas quais forem, também. Elas são sempre forjadas, lidas e exploradas no presente e por meio de filtros do presente” (Paiva, 2006, p. 20).

Resta perceber que as obras cinematográficas são representações da sociedade, o que implica dizer que a realidade apresentada nos filmes não é aparente. Ferro (1992) aponta que o pesquisador deve descobrir o latente no que está visível ou o não-dito no dito. Dessa maneira, as contribuições de Marc Ferro foram essenciais para tecer o diálogo entre História e Cinema. Contudo, com o tempo o seu trabalho foi revisto e, a partir disso, novos pesquisadores formularam, ampliaram e aprofundaram as análises do cinema como objeto de pesquisa.

Considerando que a problemática tradicional do emprego do cinema como objeto de estudo já estava consolidada, sobretudo a partir dos trabalhos de Marc Ferro, a historiadora Michèle Lagny, na década de 1980, elaborou novos paradigmas de análise. O esforço, a partir daquele momento deveria ser, para Lagny (2009), concentrado na construção de metodologias e modos de análise do filme na sua condição interna, bem como as implicações para a sociedade decorrentes das representações contidas nas obras filmicas:

[...] toda produção fílmica pode desempenhar o papel de fonte para a pesquisa histórica: testemunha voluntária ou forçada, narrador realista ou poeta, historiógrafo fantasista ou inquieto, o filme se impõe ao historiador como vestígio, [...] Mas ainda é preciso, como diante de todo objeto material (e por vezes mesmo virtual) saber como passar do vestígio à fonte, transformar o filme em “documento”, e por isto como questionar essas imagens, ao mesmo tempo, verídicas enganadoras (Lagny, 2009, p. 115-116).

Para Lagny (2009), o Cinema é antes de tudo uma obra comercial e elaborada com propósitos não arquivísticos, ou seja, não é criado para ser um documento. Assim, apresenta a funcionalidade de ser um testemunho sobre a História, uma vez que o Cinema constrói representações da sociedade, posto que representa formas de sociabilidade, sentir, ver e agir, em um contexto específico.

No entanto, nem toda produção cinematográfica é feita para fins comerciais. No caso das produções de Murilo Santos, por exemplo, o objetivo não é meramente comercial, mas sim de resistência e construção de uma arte “a serviço do povo”, ou seja, que tenha uma função social, o que em parte vai de encontro ao entendimento de Lagny (2009). Dessa forma, o Cinema é fonte para história, ainda que não seja produzido para esse fim.

Essas eram as discussões empreendidas na Europa. No caso do Brasil, os primeiros textos que discutiam a interface entre Cinema e História, datam de 1990. A esse respeito, é oportuno destacar a coletânea *Domínios da História*, organizada por Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas. A obra é composta por 19 artigos que, juntos, realizam um panorama dos principais campos de investigação histórica (História cultural, econômica, social, das ideias, das mentalidades e etc.).

Dentre os textos, destaca-se o artigo *História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema*, de autoria de Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad. Os autores elencaram a fotografia e o cinema, como possibilidade para trabalhar as imbricadas formas de analisar as imagens. No texto, eles destacam o percurso de análise para o pesquisador que, por ventura, empregaria o Cinema como instrumento de pesquisa.

Cardoso e Mauad (1997) elencaram os possíveis meios de análise que o pesquisador deve ficar atento durante a pesquisa: A) primeiramente são as imagens, a base do cinema. O recorte de uma cena ou fotografia, abre um leque de possibilidades de pesquisa, uma vez que cada partitura de análise implica uma série de imagens; B) todo filme, apresenta escritos, não se resumindo apenas às legendas, mas aos bilhetes, às placas, propagandas e cartazes, elementos esses que, por vezes, podem passar despercebidos pelo espectador, mas são importantes para o historiador, uma vez que são mensagens “subliminares”; C) no campo

da audição, eles destacam as falas gravadas ou a *voz over*⁵, as quais são suscetíveis aos interesses e, portanto, devem ser analisados tal como os elementos verbais; D) por fim há os ruídos “espontâneos”: tiros, barulhos de pessoas, estampidos, que também são fontes de informações. Todos esses elementos compõem uma produção e, portanto, são dispostos de modo a materializar as intenções e ambições dos cineastas.

Os autores em foco, ainda salientam que há a necessidade de analisar a conexão entre o diretor e o público. A relação entre ambos não é unilateral, uma vez que o ouvinte transforma a mensagem recebida, de modo que aquilo que fala o enunciador (o filme/diretor) é (re)pensado e transformado pelo público. Do mesmo modo, há de destacar os vínculos estabelecidos entre as imagens e os textos (falas), cujas conexões são estabelecidas ao longo da trama. Em paralelo a esses fatores, tem o “agente” tempo que acarreta modificações nas percepções do público, já que “Sua decodificação terá a ver também com a historicidade das convenções, espécie de ‘contrato tácito’— variável no tempo — entre quem produz o filme e quem o vê, sem o qual não se cumpririam as significações segundo certos padrões” (Cardoso; Mauad, 1997, p. 85).

Apesar dos contributos advindos da renovação dos estudos sobre História e Cinema ao longo dos anos, e das aproximações entre os dois campos, ainda persiste um problema antigo: o polo subjetivismo e objetivismo, Napolitano (2005). De acordo com Ferreira (2018), essa dicotomia acarreta a percepção de que os filmes teriam que ter preocupações próprias da linguagem acadêmica. Dito de outro modo, as produções cinematográficas deveriam possuir a intenção de verdade, do qual os historiadores partem. Esta noção, em boa medida, concebe as obras cinematográficas como testemunho imparcial do passado.

A partir disso, Napolitano (2022, p. 13) adverte para o perigo do emprego de filmes de ficção à pesquisa, limitado a identificação de falhas históricas, tais como os anacronismos, as fantasias e os erros de datas. Segundo ele, tais equívocos devem ser analisados como elementos constituintes dos jogos de representações, posto que “todo filme, como toda obra de arte, contém matéria histórica e social como substrato dos seus arranjos estéticos, ainda que em níveis diversos de densidade e profundidade”.

Napolitano (2022) entende que todo filme é histórico e, conseqüentemente, o cineasta tal como o historiador trabalha com o tempo. Dessa maneira, emergem alguns questionamentos intrigantes: Qual a diferença entre um filme com abordagem histórica, veja

⁵Recurso adotado na cinematografia, recorrentemente nos documentários, em que se emprega um narrador para conduzir a seqüência dos fatos representados.

o caso dos documentários históricos, de uma produção realizada por um historiador? Existe diferença entre o trabalho de um historiador e de um cineasta?

Não é a intenção aqui esgotar a discussão, mas cabem dois apontamentos: os filmes não podem assumir as funções típicas do historiador, uma vez que as produções não satisfazem as exigências metodológicas e epistemológicas do campo. Acrescenta-se também que o historiador possui a intenção de verdade, de forma que há um compromisso com aquilo que diz a documentação, Napolitano (2022).

Para José D'Assunção Barros (2014), o cinema pode ser incorporado à História de diversas formas, tanto como *sujeito* – durante o Estado Novo (1937-1945), foram usadas, por exemplo, como aparelho de ideológico na difusão das ideias estatais-, como *fonte* -pode ser empregado na pesquisa histórico com o objetivo de estudar as representações construídas-e, por fim, como *linguagem e tecnologia*, posto que existe a possibilidade de ser usado para a captação de imagens-sons e, desse modo, permite ser empregado a pesquisa histórica, sobretudo as do tempo presente.

Diante de tantas possibilidades de abordagens, urge destacar que as produções audiovisuais são diversas e múltiplas e, portanto, não há uma metodologia universal capaz de orientar todas as pesquisas. Nesse sentido, é conveniente mencionar os apontamentos feitas por Morettin, em citação longa, mas que resume bem os pressupostos do cinema:

O filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. É importante, portanto, para que possamos apreender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. Analisar um filme, como diz Leutrat, é delimitar um terreno, medi-lo, esquadrinhá-lo muito precisamente (trata-se de um fragmento de obra ou de uma obra inteira). Uma vez recortado e batizado o terreno, devemos nele, e em conformidade com a sua natureza, efetuar seus próprios movimentos de pensamento. Para este périplo é imperativo dispor de várias cartas, ou seja, de instrumentos trazidos de disciplinas diversas, para que se possa superpô-las, saltar de uma à outra, estabelecer as passagens, as trocas e as transposições (...). A descoberta de tais signos depende das questões postas às obras, cada obra necessitando de questões particulares (...) Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto. O cinema, cabe ainda ressaltar, não deve ser considerado como o ponto de cristalização de uma determinada via, repositório inerte de várias confluências, sendo o filmico antecipado pelo estudo erudito (Morettin, 2003, pp. 3840, *apud* Napolitano, 2022, p. 29).

As formas de abordagens são múltiplas e os objetivos de cada estudo são diversos, a depender do filme e das intenções do pesquisador. No entanto, Santiago Júnior (2012) enumera duas formas de inserção do cinema na História. Uma seria a abordagem que adota o cinema na sua forma *stricto sensu*, quer dizer, emprega referências, metodologias e

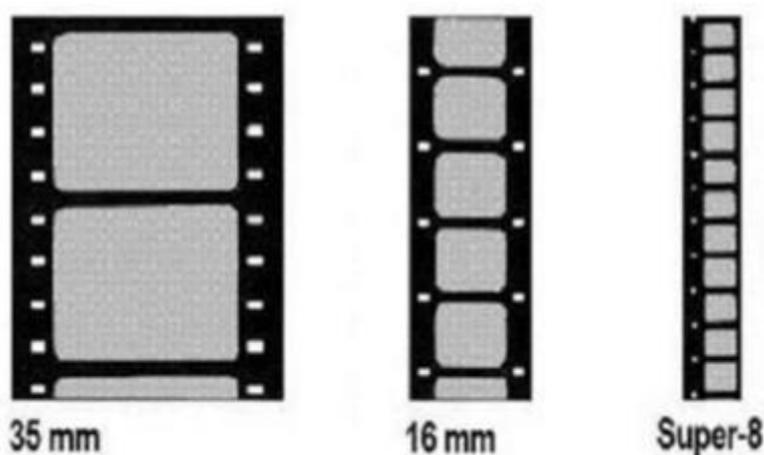
preocupações próprias da teoria do cinema. Por sua vez, a segunda forma, diz respeito às análises que partem do filme (abordagem realizada, eminentemente, pelos historiadores) enquanto fonte de pesquisa. A partir de um filme/documentário o pesquisador passa a formular teses e pressupostos sobre a obra estudada. Dito de outro modo, o cinema é empregado como fonte e objeto de pesquisa. É nesta última categoria que o presente estudo se insere.

3.2 Murilo Santos e o cinema: experiência camponesa e filmografia

Ao longo da década de 1970, o cinema maranhense passou a realizar produções para além da “arte pela arte”. Os cineastas imersos no contexto da Ditadura Militar, que lhes tolhia os direitos, a liberdade e defronte com a onipresente desigualdade que perpassava a sociedade, passaram a realizar produções com um teor de resistência aos mandos e desmandos do Estado. Em paralelo, almejavam inculcar ideias e discussões em torno das mazelas sociais, visando conscientizar a população do contexto de pobreza e supressão dos direitos políticos.

Esse processo de alteração de foco adquiriu fôlego a partir do barateamento de equipamentos fotográficos, sobretudo a partir do surgimento das câmeras de 8 milímetros e de 16 milímetros. Visando atingir novos públicos e tornar popular o acesso a filmadoras, inúmeras companhias empresariais lançaram alternativas à câmera de 35 milímetros. Nesse ínterim, a empresa Kodak, em 1932, lançou as câmeras de 8 milímetros, mais acessível financeiramente que a de 16 milímetros e destinada a uso doméstico. A principal diferença entre as máquinas era que as imagens geradas pela lente de 8 mm eram menores que a de 16 mm, conforme a imagem a seguir.

Imagem 4: Dimensões das bitolas: 35 mm, 16 mm e 8mm



As câmeras de 8mm, além de fazer a captura da imagem, também realizam a captação de som. Isso permitiu roteirizar e sonorizar os filmes. Em razão disso, vários jovens cineastas, motivados pelas possibilidades e inovações advindas da super-8, passaram a utilizá-la como instrumento para expressões artísticas, superando, pois, o uso meramente doméstico:

Na mesma década artistas plásticos e cineastas depararam-se com uma nova realidade: a popularização, devido ao baixo custo, dos equipamentos Super-8. Com isso, a possibilidade de fazer cinema se expandiu para estudantes, grupos culturais e políticos, organizações e artistas. Mas esse suporte não conseguiu se estabelecer no circuito comercial por conta das suas limitações técnicas, mesmo assim, o Super-8 foi responsável por uma explosão na produção de imagens (Costa, 2017, p. 47).

A generalização da super-8 possibilitou a diversificação de temas, em especial, aqueles ligados às questões sociais e políticas, já que as produções não pertenciam ao circuito nacional, o qual operava em uma lógica eminentemente mercadológica. Inserido nesse contexto de barateamento das câmeras fotográficas, de desenvolvimento da cinematografia local, é que Murilo Santos inicia sua trajetória com produções “autorais e independentes, que refletiam a realidade social a partir da linguagem fílmica, estética, dentre outros elementos que compõem a narrativa fílmica” (Frazão, 2020, p. 44).

Nesse âmbito, as produções de Murilo Santos com caráter documental adquiriram relevo, uma vez que: “(...) um jovem talentoso, Murilo Santos, que entre documentários e ficções, se enveredou mais pelo primeiro e tem temas ligados à cultura popular como seu principal foco de interesse” (Moreira Neto, 1990, p. 12, *apud* Feitosa, *et al*, 2018, p. 319). A aproximação de Murilo Santos com o cinema começou pela fotografia, incentivado por seu pai, também fotógrafo:

A minha paixão com a imagem começou com a fotografia. Começou com 15 anos de idade, quando meu pai me deu uma câmera. Meu pai era fotógrafo amador e comerciante. Ele tinha como hobby, digamos assim, a fotografia. Ele tinha um laboratório fotográfico em casa, que revelava fotos e a um certo momento, quando eu com 15 anos, ele permitiu que eu entrasse no laboratório, porque praticamente eu fui o único que se interessou mais com isso dentre os meus irmãos na época. [...] Aí eu comecei a fazer fotografia e a revelar fotos. [...] A partir daí eu já fiquei já com 15 ano a fotografar e depois meu pai me deu a câmera profissional dele. Logo em seguida eu já estava com interesse em cinema, em fazer cinema (Santos, 2023).

O interesse pelo cinema foi maturado, ao longo dos anos, tanto pelas práticas de gravação, quanto pela inserção do diretor no teatro:

Quando foi para 17 ou 18 anos, um amigo meu, colega de Liceu, chamado Adler São Luís, me convidou para ir para um grupo de teatro da igreja São Pantaleão, dirigido pelo Tácito Borralho, teatrólogo, ator e professor agora já aposentado. [...] Ele estava precisando de alguém para fazer fotos. Eles estavam precisando de um fotógrafo. Não um fotógrafo profissional, porque era muito simples lá, para fazer

umas fotografias, porque a peça de teatro que o Tácito escreveu e estava montando lá, em 1969, era sobre o incêndio do goiabal que é um evento que deflagra a saída do pessoal que foi feito o aterro para o Anjo da Guarda. [...] E então eu fiz fotos de palafitas, no quintal de casa, eu e meu irmão, que é artista plástico, músico e tal. Nós fizemos uma maquete de palafita e tocamos fogo para tirar as fotos. Essa história é interessante, porque foi a primeira vez que teve uma peça de teatro com a inserção de slides, em slides fotográficos. [...] Mais aí eu comecei a me interessar pelo cinema, nessa experiência do teatro. Comecei a ficar muito feliz e a conviver com artistas (Santos, 2023, p. 25).

Esse processo de imersão nas técnicas de fazer cinema pela via do teatro contribuiu de sobremodo para o aprimoramento na forma de fazer filmes do jovem cineasta. Por exemplo, em 1974, Murilo Santos lança o filme *Um Boêmio no céu*, produzido em câmera super-8 e com oito minutos de duração. A esse respeito, Feitosa et al (2018) considera esse filme a primeira produção de cunho ficcional maranhense, ou seja, feito por um maranhense e com o enredo relacionado ao estado.

Com o objetivo incentivar as produções cinematográficas locais dos jovens cineastas entusiasmados com a câmera super-8, a Universidade Federal do Maranhão (UFMA), por intermédio da Coordenação de Extensão e Assuntos Comunitário, criou em 1975, o cineclube universitário. Foi então que Murilo Santos dirigiu, em super-8, o filme *Os pregoeiros de São Luís*, em parceria com o cineclube universitário. Além dessa produção, o diretor, na mesma época, destaca outros que produziu outras obras:

Também pelas experiências que eu fiz de fazer alguns filmes: [...] em 75, chamado ‘Os pregoeiros de São Luís’, que foi feito já em parceria com Cine Clube Universitário, que o Mario Tchela estava criando. Ele foi no Laborarte me convidar para incrementar esse cine clube. Logo depois eu fiz outro filme, chamado ‘Zangaria’, que trabalha a questão de meio ambiente, pesca predatória. Em 77, em 16 mm, mais profissional, embora em preto e branco, ‘A dança do Lelé’. Em 79, eu já estava começando a fazer o ‘Bandeiras Verdes’ e também outro filme sobre o conflito do Alto Alegre (Santos, 2023, p. 30).

O filme *Os pregoeiros de São Luís*, apresenta como enredo os vendedores ambulantes da capital maranhense e lhe rendeu o primeiro lugar no III Festival de Cinema (FENACA). Sobre esse assunto, o próprio diretor afirma:

Durante muito tempo esse meu trabalho [Os pregoeiros de São Luís] se manteve como único, não havia outras produções. Foi o primeiro trabalho que se encaixou nesse movimento chamado super 8, o primeiro trabalho maranhense aconteceu se enquadrando perfeitamente, e sendo premiado, e sendo referência, foi esse filminho chamado “Pregoeiros...” (Santos, 2006, p. 5, apud Pinheiro et al, 2008, p. 6)

Outro grande marco da filmografia maranhense foi a criação do Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE), em 1972, grupo que nucleou as principais expressões artísticas do estado, do qual Murilo Santos foi um dos pioneiros. O laboratório reuniu jovens cineastas, músicos e artistas que adotaram a arte como instrumento de resistência à censura, à supressão de direitos, assim como ferramenta para reivindicar justiça social e meio para

denunciar a desigualdade que imperava no estado. Murilo Santos demarca o surgimento do Laboratório a partir da influência da Teologia da Libertação:

[...] O Laborarte surgiu com essa coisa do Ver, Julgar e Agir. O ver no sentido de ter a ciência daquilo. O julgar, não no sentido de julgar o que era certo ou errado, mas julgar no sentido de ter uma noção sobre aquilo, que era o laboratorizar. O agir, era a forma de expressão. O agir poderia ser um espetáculo, na arte, poderia ser um filme. São mais ou menos essas três expressões que se encaixam no Laborarte (Santos, 2023, p. 45).

O Laborarte surgiu enquanto um espaço de reunião das expressões artísticas do Maranhão e reuniu várias linguagens, como a música, teatro, fotografia e o cinema, de modo que “[...] a formação inicial desse grupo se deu em consequência do reencontro de pessoas representantes de várias linguagens e que compartilhavam do mesmo propósito” (Caldas, 2016, p. 101). Cada expressão, tinha um departamento que eram independentes, mas que deveriam dialogar entre si para elaborar as produções:

São várias expressões, como o laboratório de fotografia e cinema, que eu fui coordenador. O laboratório de Som, que Sergio Abibe foi o coordenador. O segundo importante foi Cesar Teixeira, importante na hierarquia de direção. O Cesar Teixeira ficou lá [no Laborarte], pouco tempo, uns dois anos, entre 1972 a 1974. Ai depois teve o departamento de Imprensa e publicidade, Departamento de Artes Plásticas, do Tarcísio Saque. Regina Teles, departamento de Dança. O Laborarte foi feito por departamentos e cada departamento procurava fazer a sua arte, ao mesmo em parceria com outros departamentos, um mixer de linguagem (Santos, 2023, p 65).

O Laborarte, como aponta Caldas (2016, p. 114), apresentava uma forma subterrânea e subversiva, por efeito das produções, eminentemente em super-8, conter a estética do experimentalismo e imbuídas de forte teor político, sobretudo porque “se apropriou da bitola Super 8 como ferramenta política, social e artística nas práticas locais de cinema no Maranhão durante a década de 1970”. A inserção de Murilo Santos na temática do mundo rural, iniciou quando, em 1975, o referido diretor deixa a direção do Departamento de Fotografia e Cinema do LABORARTE, e entra para um grupo de trabalho da Comissão Pastoral da Terra (CPT), entre 1979 a 1981. A equipe da CPT atuava para conscientizar, a partir do projeto, populações envolvidas em conflitos por terra e auxiliá-los nos processos de resistência e auto-organização.

[...] Em 78 ou 79, o padre Vitor Asselin, coordenador da CPT, montou uma equipe de pesquisa de educação popular e já com essa experiência de fotografia que tinha adquirido com Bárbara foi importante. A irmã Bárbara convidou a Maristela e a Maristela me convidou, por conta da experiência que eu já tinha em fazer fotografia e audiovisual, que eram os slides com trilha sonora, feita em fita K-7. Assim, eu fazia parte do material audiovisual que servia para pegar os conteúdos da pesquisa e como a gente falava, devolver para a população em formato de audiovisual. Mas dentro de uma metodologia inspirada em Paulo Freire. [...] Tudo isso concorreu para que eu ficasse imerso nesse ambiente de trabalho com comunidades e a trabalhar a realidade agrária. Foi montado a equipe, composta por mim, Maristela, a coordenadora, irmã Barbara, Zé Antonio Broi, que era do Laborarte e Marconi. A

gente se distribuiu por várias áreas. O Meu trabalho era fazer fotografias e também o trabalho de audiovisual. Eu fiquei com uma área, que era a área do Caru, foi por conta disso que eu comecei a filmar e fiz o filme 'Bandeiras Verdes'. Bandeira Verdes eu fiz por conta da igreja e desse trabalho (Santos, 2023, p. 68).

A equipe criada pelo padre Vitor Asselin era composta por cineastas, antropólogos, religiosos, professores e atuava da seguinte forma: primeiramente havia o deslocamento para os locais em litígios, momento o grupo coletava as informações *in loco* sobre o conflito. Em seguida, montavam os materiais de conscientização (cartilhas, vídeos, cordéis) para dá a devolutiva da pesquisa, ao passo que buscavam conscientizar os sujeitos do campo sobre a violência e como poderiam formar movimentos de auto-organização. Em relação a produção dos audiovisuais, uma das maneiras de repassar o resultado das pesquisas, Murilo Santos destaca que:

[...] Então, sobre o material didático, objetivo era que a gente acreditava muito no audiovisual na época, na parte do audiovisual. E a experiência foi baseada nas ideias de Paulo Freire, principalmente, com irmã Barbara que ela trazia muito essa questão, fã do Paulo Freire e a Maristela mesmo que trabalhou com o método do Paulo Freire em São Paulo, na época era proibido, era escondido em garagens, mas pra alfabetização, no caso. [...] Então, essas histórias eram feitas em diálogo com a comunidade, a comunidade passava pra gente as histórias nessa pesquisa, depois a gente fazia os desenhos, aí fazia história e gravava com atores de teatro amador, né as vozes, eu também fazia duas, três vozes, eu tive assim uma experiência em teatro e daí então fazia os slides, eu fazia as mixagem e levava para os interiores, fazia umas cópias e outras pessoas de formação da CPT levavam para outras regiões e ficavam exibindo lá. Eles gostavam muito, chamavam de filminhos, né, pessoal gostava muito (Santos, 2020, *apud* Frazão, 2020, p. 40).

A entrada de Murilo Santos no Laborarte e posteriormente na equipe da CPT foi essencial para a imersão do diretor na problemática dos conflitos por terra. Além disso, teve igualmente relevância o contato do diretor com a professora Maristela de Paula Andrade, que para além inserir o diretor na temática do mundo rural, foi a responsável também pelo processo de amadurecimento intelectual do diretor, principalmente no que diz respeito a elaborar produções com teor de resistência:

Quando eu passei a ter contato com uma pessoa muito importante na minha vida e também até no cinema daqui do Maranhão nos anos 70, que era a professora Maristela de Paula Andrade. Ela chegou de São Paulo para pesquisar a recepção da TV educativa, CEMA, numa comunidade de pescadores chamada Saco, bairro do saco [...] lá de São José de Ribamar. Eu trabalhava na TVE, era cinegrafista, fotógrafo, laboratorista e a gente se conheceu lá na TVE. Aí começou, ela estava recém separada lá em São Paulo e vindo aqui para fazer a tese e acabou ficando um tempo por aqui e a gente ficou junto e durou 17 anos. Mais lá nesse período de 75, assim que a gente começou e ela entendendo assim a realidade, e ela uma pessoa de esquerda, uma pessoa que tem uma visão humana, assim incrível. Aí começou a me passar livros que eu desconhecia, como Gramsci, a coisa do intelectual orgânico, **essa coisa da arte a serviço do povo** (Santos, 2023, p. 71 grifos nossos).

As produções “a serviço do povo” a qual Murilo Santos faz referência, serão lidas como produções engajadas. Tais filmes, tinham um forte teor de resistência e

conscientização, pois não buscavam apenas o estético, mas também tecer críticas à situação representada. Murilo Santos analisou, na sua dissertação de mestrado *Cinema engajado no Maranhão: interfaces com a educação popular*, um conjunto de filmes pedagógicos produzidos pela CPT, ao longo da década de 1970, que ele denomina de filmes engajados.

Para Santos (2017), o cinema engajado se constitui a partir de filmes que possuem como foco conscientizar o público a respeito de questões sociais, econômicas e políticas. As produções teriam como objetivo transformar a sociedade e, portanto, os cineastas produziram/produzem filmes que suplantam a “arte pela arte”. Nesse sentido, o público alvo são as pessoas que estão/estavam sujeitas às situações narradas.

A esse respeito, Frazão (2020) vai ao encontro do entendimento de Murilo Santos e destaca que o referido diretor pertence ao conjunto de cineastas engajados, tendo em vista que suas produções tem com centro os conflitos por terra e, para além disso, visam denunciar e conscientizar as populações que lutam pelo fim da concentração fundiária.

O engajamento de Murilo Santos com questões sociais não é uma característica *sui generis* do filme *Em Busca do Bem Viver*. O diretor assina várias produções em que o enredo perpassa as disputas por terra no Maranhão. A tabela abaixo condensa alguns filmes/documentários do diretor:

Tabela 4: Produções filmicas de Murilo Santos

Nº	TÍTULO	ANO	DISPONÍVEL
1	Quem mandou matar Elias Zi?	1986	Plataforma Youtube
2	Bandeiras Verdes	1998	Plataforma Youtube
3	O massacre de Alto Alegre	2005	Plataforma Youtube
5	Terras de Quilombo	2005	Plataforma Youtube
3	A peleja do povo contra o dragão de Ferro	2014	Plataforma Youtube
6	As quebradeiras de Dom Pedro	2016	Plataforma Youtube

Fonte: Elaborado pelo autor

Todas essas produções apresentam como fio condutor a questão agrária maranhense e as disputas por terra, sejam na esfera rural, seja na urbana, explorando temas como: grilagem, migração, violência, desapropriação e etc., tópicos essenciais para entender o contexto agrária maranhense. Dessa forma:

Seus produções filmicas têm um caráter engajado voltado para propostas de conscientização das desigualdades sociais vividas no estado, em virtudes de

questões econômicas, sociais e políticas que se desdobram em situações críticas e de extremo descaso com os diversos grupos sociais, com destaque especial para os envolvidos em conflitos no tocante à expropriação dos seus territórios, seja em espaço rural ou urbano, dentre outras problemáticas que passam a ser refletidas através da linguagem fílmica (Frazão, 2020, p. 107)

Para efeitos de discussão, empregar-se-á alguns apontamentos sobre o filme *Bandeiras Verdes* e *Quem mandou matar Elias Zi*, pois tais filmes aglutinam as principais temáticas debatidas pelo diretor em suas produções fílmicas. O filme *Bandeiras Verdes*, lançado em 1988, narra o percurso da família de Domingos Bala em direção ao Oeste maranhense. A família, como narra Murilo Santos, fez essa trajetória para fugir da exploração e violência dos grandes fazendeiros, que exerciam forte poder de mando na região de Pindaré-Mirim. Neste processo de migração da família de Domingos Bala para a região do Caru, o diretor acompanha e filma a limpeza, a ocupação, a defesa e organização do novo espaço, de modo que:

No desenvolvimento argumentativo do documentário, é refletido sobre a importância da construção dos centros no processo de ocupação da fronteira pré-Amazônica e as relações estabelecidas entre o assituante e os moradores do respectivo centro, assim como as relações construídas externamente com outros os centros vizinhos. Destaca ainda a forma organizacional estabelecida, as leis que regem as famílias e suas dinâmicas, as relações de poder, que tem na figura do assituante a autoridade central (Frazão, 2020, p. 50).

Durante a gravação de *Bandeiras Verdes*, o cineasta recebeu a notícia do assassinato do líder sindical de trabalhadores rurais da cidade de Bacabal, Elias Costa Lima, conhecido popularmente como “Elias Zi”. Ao saber da informação, Murilo Santos se desloca até Bacabal para gravar as cenas do enterro da liderança. A produção discute o processo de desapropriação de dezenas de famílias decorrente da grilagem e do processo de privatização das terras públicas, à medida que debate a configuração de espaços de fronteiras. Diante de contexto de violência e para não identificar nominalmente os mandantes do crime (embora todos da cidade de Bacabal conheçam os executores e mandantes), o diretor decide produzir o filme no formato de animação.

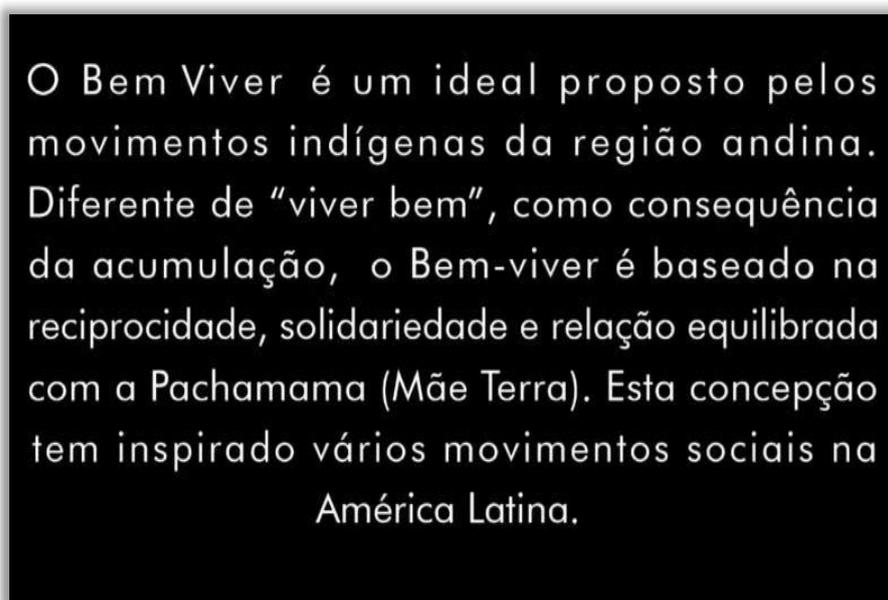
Portanto, a filmografia de Murilo Santos apresenta marcas de seu tempo, de modo que o contexto histórico, social e político de cada período influenciou como ele produziu cada filme. Além disso, a sua inserção com a temática rural, em especial, não iniciou com a produção do documentário *Em busca do bem viver*; posto que a questão agrária perpassa boa parte de sua carreira. A partir de produções entendidas como engajadas, Murilo Santos, partir de suas lentes, procurar denunciar as inúmeras violências pelos quais os homens do campo passam, à medida que busca conscientizar os sujeitos envolvidos nessas disputas.

3.3 Em Busca do Bem Viver: Terra, trabalho e resistência na filmografia de Murilo Santos

O documentário *Em Busca do Bem Viver*, montado e dirigido pelo cineasta maranhense Murilo Santos, com duração de 52 minutos e lançado em 2017, traça um percurso pelas principais formas de conflitos por terra no Maranhão Contemporâneo. Ao longo da produção, são expostos litígios que colocam de um lado, ribeirinhos, quebradeiras de coco babaçu, praieiros, quilombolas, indígenas, pescadores etc. em disputas diretas com fazendeiros, grileiros, madeireiros e empresários rurais.

A primeira imagem surge para o telespectador é um pequeno texto expondo a definição de *Bem Viver*, conceito usado no título do documentário e que irá permear toda a produção. Tem-se, desse modo, o intuito de apresentar para o público, o que seria o *Bem Viver* dos povos e como o conceito é empregado pelos diversos sujeitos que lutam por terra na América Latina.

Imagem 5: Card explicando o conceito de Bem Viver



O Bem Viver é um ideal proposto pelos movimentos indígenas da região andina. Diferente de “viver bem”, como consequência da acumulação, o Bem-viver é baseado na reciprocidade, solidariedade e relação equilibrada com a Pachamama (Mãe Terra). Esta concepção tem inspirado vários movimentos sociais na América Latina.

Fonte: Santos, 2017, 3”

Murilo Santos adota a concepção de *Bem Viver*, como um ideal/proposta de vida em que o ser humano vive de forma harmônica com o meio ambiente. Desse modo, aqueles que almejam o *Bem viver* dos povos, para além da busca pela preservação dos seus territórios, a luta também é pela conservação dos recursos naturais. A inserção dos termos “Em Busca do...” serve para demarcar que as mobilizações, resistências e luta pela garantia do direito de permanecer na terra é uma bandeira constante e ainda não alcançada.

As informações iniciais ainda destacam que a concepção *Bem Viver*, emergiu junto aos povos indígenas andinos da América do Sul, como resposta e modo de vida alternativo ao modelo capitalista do *Viver Bem*, ou seja, a acumulação desenfreada do lucro, exploração e degradação da natureza.

É importante salientar que o conceito de *Bem Viver* é polifônico, posto que está em construção. Como apontam Alcântara e Sampaio (2017, p. 234), existem múltiplas definições, tais como “[...] filosofia de vida (Acosta, 2010), cosmologia (Walsh, 2010), atitude de vida (Cortez, 2011), ontologia (Thomson, 2011), modelo de desenvolvimento (Radcliffe, 2012) e alternativa ao desenvolvimento (Gudynas, 2011)”.

Do ponto de vista institucional, ou seja, sua inserção em um texto legal, aparece pela primeira nas Constituições da República do Equador (2008) e da Bolívia (2009), como produto das “nuevas condiciones políticas, la presencia de activos movimientos ciudadanos, y el creciente protagonismo indígena” (Gudynas, 2011, p. 461, *apud* Jacques, 2020, p. 106), nos países da América Latina.

Daisy Araújo (2019), ao analisar diversos documentos produzidos por movimentos que lutam por terra no Maranhão, a exemplo do Movimento Quilombola do Maranhão (MOQUIBOM)⁶, assim como ações coletivas de quebradeiras de coco, ribeirinhos, praieiros e sem-terra, constatou que esses diferentes grupos e sujeitos vêm, ao longo dos anos, acionando o conceito de *Bem Viver*, em seminários, mobilizações, marchas, passeatas, romarias, greves, ocupações e congressos, como elemento norteador de suas ações frente aos grandes empreendimentos públicos e privados que avançam sobre os territórios tradicionalmente ocupados.

A partir da busca do *Bem Viver* dos povos, Murilo Santos emprega o conceito como elemento aglutinador dos diversos movimentos e reivindicações dos povos tradicionais e originários. O documentário é uma produção financiada e encomendada por entidades ligadas à defesa e democratização do acesso à terra. As seguintes pastorais sociais assinam o documentário: Conselho Indigenista Missionário (CIMI-MA)⁷, Cáritas-MA⁸, Comissão

⁶ O Movimento Quilombola do Maranhão (MOQUIBOM), ganhou destaque no cenário regional a partir de 2011 com a ocupação de prédios públicos, passeatas e denúncias sobre assassinatos de lideranças quilombolas. O movimento atua por meio de greves de fome, ocupações de órgãos estatais, passeatas etc, como forma de dar visibilidade a luta dos quilombolas em defesa de seus territórios, bem como atua para efetivar a regularização das terras de comunidades remanescentes de Quilombos.

⁷ Fundado em 1972, durante a Ditadura Militar (1964-1985), o Conselho Indigenista Missionário atua como organismo de denúncia das injustiças e violência perpetrados contra os povos indígenas, ao passo que luta para a construção de um mundo justo, igualitário e democrático entre o homem, natureza e, sobretudo, visando o respeito e garantia da vida dos povos originários no/do Brasil. Atualmente o organismo possui 11 regionais

Pastoral da Terra (CPT-MA)⁹, Pastoral da Criança do Maranhão¹⁰, Comunidades Eclesiais de Base do Maranhão (CEBs-MA)¹¹ e a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB)¹². Mesmo sendo produzida sob encomenda, a película traz marcas da trajetória e da filmografia de Murilo Santos, uma vez que o cineasta já tinha inserção dentro do mundo rural:

[..] Ter essa oportunidade de percorrer o Maranhão, porque eu já fiz isso outras vezes, principalmente lá no final da década de 70 e início de 80, pegando alguns conflitos que na época não tinha ainda todo esse projeto desenvolvimentista que traz outro tipo de conflito em paralelo. Então, foi uma oportunidade muito importante para mim como documentarista, né. Isso propiciado pelas pastorais sociais. (Santos, 2023)

O documentário segue após o card explicativo, mostrando a chegada dos romeiros. São homens, mulheres, crianças e idosos que desembarcam em Chapadinha, local da romaria, por meio de ônibus, carros, vans, micro-ônibus, motos e bicicletas. Desse modo, cria-se uma ambientação do local, uma localização geográfica, social e histórica. Assim, convida-se o telespectador a entrar na narrativa, um chamado para aquele que vê, ouve e pensa, a não apenas acompanhar a romaria, mas também, junto com os romeiros, a percorrer alguns dos inúmeros conflitos por terra que assolam o estado.

(Amazônia Ocidental, Sul, Nordeste, Goiás/Tocantins, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Leste, Rondônia, Maranhão, Norte I e Norte II), distribuídas em 26 estados da federação, de maneira que atua junto a 180 povos indígenas. Para ter acesso às publicações, consultar: <https://cimi.org.br/o-cimi/> Acesso em: 27. jan. 2023.

⁸ Criada em 1956, a Cáritas Brasileira (existem 170 organizações membros da Cáritas Internacional), está ligada à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). Possui como princípios norteadores de suas ações o Bem Viver, a dignidade, a justiça e a solidariedade, de maneira que atua para construção de um mundo justo e igualitário, em especial no que tange aos pobres e oprimidos. Atualmente possui 12 regionais e 187 entidades-membros. Para ter acesso às publicações, consultar: <https://carias.org.br/> Acesso em 27 jan. 2023.

⁹ A Comissão Pastoral da Terra (CPT), surgiu em 1975, no bojo do Encontro de Bispos e Prelados da Amazônia, organizado pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). Sua gênese, deu-se como resposta a exploração e violência relegados aos trabalhadores do campo, posseiros e peões, imersos durante a Ditadura Militar (1964-1985). Desse modo, a CPT surgiu para servir as reivindicações e mobilizações desses sujeitos e como suporte às suas causas. Para ter acesso às publicações, consultar: <https://www.cptnacional.org.br/> Acesso em: 27 jan. 2023.

¹⁰ Erigido sobre o decreto 05/2002 pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), a Pastoral da Criança é uma organização social que atua para o desenvolvimento de crianças, independente de credo, cor e/ou orientação política, por meio da promoção de ações de saúde, educação, nutrição e cidadania. Para ter acesso às publicações, consultar: <https://www.pastoraldacrianca.org.br/quemsomos> Acesso em: 27 jan. 2023.

¹¹ Agrupamento de cristãos leigos, geralmente na mesma comunidade, que se reúnem nas casas de famílias ou centros comunitários, para difundir e aprofundar a palavra de Deus. Para ter acesso às publicações, consultar: <https://portaldascebs.org.br/> Acesso em: 10 fev. 2023.

¹² Criada em 1952, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) é uma entidade que reúne os bispos católicos do Brasil. Para ter acesso às publicações, consultar: <https://www.cnbb.org.br/> Acesso em: 27 jan. 2023.

Imagem 6: Chegada dos romeiros à Chapadinha



Fonte: Santos, 2017, 43”

Imagem 7: Desembarque dos romeiros em Chapadinha



Fonte: Santos, 2017, 40”

A esse respeito, Aumont (2008) explica que a tentativa de inserção do telespectador na obra fílmica, decorre de um trabalho minucioso e pretensioso do jogo de

regulagem da câmera. Nesse processo, o público, tem a falsa sensação de que, por conta própria, está se identificado com os personagens, o enredo ou a situação narrada. No entanto, essa identificação com a temática é fruto o trabalhado do diretor:

É a regulagem minuciosa e invisível da enunciação que mantenha a impressão, no espectador, de que ele está entrando por conta própria na narrativa, [...] de que está reagindo a determinada situação como faria na vida real, o que teria por efeito reforçar a ilusão de que ele é, ao mesmo tempo, o centro, a fonte e o único sujeito das emoções que o filme lhe proporciona, e negar que essa identificação é também o efeito de uma regulagem, e um trabalho de enunciação (Aumont, 2008, p.282).

Como a produção se propõe a percorrer diversas formas de disputas por terra que são heterogêneas entre si, o diretor emprega o recurso da voz over, como instrumento para fornecer sentido aos conflitos, ao passo que a emprega para explicar ao público as *nuances* de cada disputa. Desse modo, aquilo que é não possível exibir pela câmera, o diretor o faz por meio da narração em *off*.

O documentário não é composto somente por imagens dos focos de disputas ou pela narração. São inseridos, em todos os conflitos, entrevistas com moradores, lideranças e membros de entidades sociais envolvidas nos conflitos. Segundo Nichols (2005), a utilização de depoimentos e entrevistas são artifícios para legitimar os objetivos das produções cinematográficas, já que são provas *in loco* dos fatos representados. Além disso, é uma estratégia para que a voz do documentário seja visto como autoritária e detentora da verdade. Nesta pesquisa, as entrevistas e depoimentos não serão entendidos apenas como reafirmação dos fatos narrados. Eles serão concebidos, dado as devidas proporções, como fontes orais, para percebermos um elemento caro a História Oral: a subjetividade:

Pode acontecer que as entrevistas não acrescentem muito aquilo que sabemos. [...] Mas podem dizer-nos bastante sobre os custos psicológicos. Elas informam-nos não apenas sobre os factos, mas também sobre o que eles querem dizer para que, os viveu e os relata. Dizem-nos não apenas o que as pessoas fizeram, mas também o que queriam fazer, o que acreditavam estar a fazer e o que pensaram ter feito (Portelli, 2013, p. 28)

Além disso, Rocha (2015) entende os depoimentos como meio que permite perceber como o sentimento de luta dos sujeitos do campo adquire organicidade e expressividade ao longo dos anos. Ao trabalhar a situação dos quilombolas da comunidade de Aldeia Velha, município de Pirapemas-MA, tem-se uma explicação, por meio da *voz over*, que o conflito teve início em 1957, quando fazendeiros e policiais entraram em confronto com trabalhadores rurais da localidade. A ação acarretou no assassinato de sete camponeses. Após aproximadamente 70 anos, a região ainda enfrenta os mesmos problemas, como intimidações, ameaças e tentativas de expulsões.

José da Cruz Conceição Monteiro, morador da comunidade, em depoimento para o documentário, afirma que tanto ele, quanto os demais moradores vivem sob constantes ameaças, violências, invasões e tentativas de assassinatos. Contudo, não recuam e lutam para permanecer no local, tendo em vista que ocupam a região desde tempos imemoriais:

Porque somos antigos, né!? porque somos antigos. Aqui tem uma panela do meu avô que cozinhou muito feijão, muita carne pra nós comer, pra mim (sic) comer junto com ele. Hoje [a panela] tá furada, mais é uma história testemunhada. (José da Cruz Conceição Monteiro, In: Documentário *Em busca do Bem Viver*, 2017).

Fica evidente que, aquelas terras são, do ponto de vista histórico, pertencentes à comunidade. Para o morador, a panela furada (Imagem 8) representa mais que um utensílio doméstico, é uma forma de comprovar que as terras onde vivem lhes pertence. A existência de cemitérios, árvores, construções antigas ou qualquer benfeitoria realizada na área, são importantes recursos no momento de comprovar a ocupação antiga.

Imagem 8: José da Cruz Conceição Monteiro segurando a panela usada por seu pai.



Fonte: Santos, 2017, 11'20"

Ao destacar que a panela está furada, ele a levanta para o alto, deixando evidente que o utensílio é um instrumento de resistência, lugar de memória dos desafios pelos quais já passou e, sobretudo um símbolo de identidade, ou seja, de pertença à região. A esse respeito, Pereira (2013) afirma que, nas ocupações de terra antigas, em que as pessoas já ocupam a região há anos, as disputas tendem a ser mais acirradas, prolongadas e violentas. Os atores se recusam a sair, haja vista que desenvolveram uma identificação com o local e deixá-lo, significaria cortar laços com a região e com sua própria identidade.

Ao longo do documentário, o cineasta procura desmistificar a imagem do homem do campo como bestializado, de que assistiria a tudo de forma passiva e/ou não teria ciência do que realmente está ocorrendo. No decorrer da produção são inúmeras as formas de resistência (a presença de muitos personagens entrevistados na romaria, greves e ocupações de fazendas), destaca que o homem do campo resiste aos processos de invasões de suas terras.

O depoimento do presidente da associação dos moradores de Guarimanzal, Elmir dos Santos Andrade, é exemplificativo. Ele explica que a passagem de um linhão de energia pelas terras da comunidade, representa um perigo para a sobrevivência dos moradores na região, uma vez que acarretaria na destruição de várias roças e a derrubada de inúmeras árvores frutíferas.

Diante desse cenário, Elmir Andrade destaca que é recorrente a adoção, por parte dessas empresas, o discurso de que caso o empreendimento se efetive, iria representar a vinda de benefícios para a comunidade, uma vez que levaria progresso, desenvolvimento e geração de empregos. Contudo, a liderança destaca que: “se eles usam nós para trabalhar é só seis meses, um ano. Essas empresas não traz (sic) nada.” (Elmir Andrade, *In: Documentário Em busca do Bem Viver*, 2017). A entrevista com o morador demonstra que os supostos benefícios prometidos não se materializam para a comunidade. São “vantagens” passageiras, pois é comum, por exemplo, a utilização dos moradores somente como mão de obra barata durante a construção do empreendimento. O entendimento da liderança, revela o alto grau de consciência sobre os discursos falaciosos empreendido pelos grandes projetos capitalistas, na tentativa de ludibriar os homens do campo.

Em relação ao modelo de documentário usado por Murilo Santos, este é bem diverso. Adotando as formas propostas por Nicholls (2005), citemos, como exemplo, o modelo observativo. Desse modo, a câmera é um elemento que se insere no cotidiano das famílias e na realidade dos moradores para captar seu dia a dia. As cenas representam os modos de organização, de produção de alimentos, festas e comemorações. Os cortes fechados servem para “captar” a “intimidade” dos desses sujeitos e destacar para o público, o porquê cada um luta. As imagens a seguir são recordes de diversos exemplos em que o diretor explora esse recurso:

Imagem 9: Vivências das comunidades que lutam pela terra no Maranhão



Fonte: Fotograma extraído do documentário Em Busca do Bem Viver

Murilo Santos, ao longo da película, explora os efeitos da inserção do capitalismo no campo maranhense. Para construir essa imagem, o diretor emprega corriqueiramente cenas da destruição do meio ambiente, gravadas em planos abertos. A esse respeito, é possível elencar a degradação do Rio Munim após a chegada de empresas rurais à região:

Imagem 10: Degradação do leito do rio Munim



Fonte: Santos, 2017, 14'15"

Nesta cena, o telespectador é levado a perceber a dimensão total dos efeitos dos megaempreendimentos sobre as terras maranhenses. O efeito produzido é de que a destruição não é localizada, mas ostensiva e violenta, não apenas para as comunidades, mas também para a natureza. Nesse momento, os depoimentos fornecem-nos a perspectiva dos moradores sobre as consequências advindas para as comunidades. Assim, é oportuno destacar um trecho da música cantada pela moradora Maria Madalena Gonçalves de Souza:

A natureza está sofrendo com a situação// Deus fez o céu, a terra, os campos, as serras, o rio e sertão// E fez o homem a sua imagem e botou no jardim// O tempo passou e ele promoveu guerra, // comprou motosserra// e em tudo deu fim// E hoje a

Amazônia legal// Toda devastada para plantar capim// Ao ver suas margens em
chamas// Chorando está o nosso rio Munim (Maria Madalena Gonçalves de Souza,
In: Documentário Em Busca do Bem Viver).

Nota-se a partir do trecho acima que, antes do processo de devastação da natureza, a qual foi iniciada a partir do surgimento do motosserra, metáfora para o processo de inserção da “modernidade” no campo, o homem vivia em harmonia com o meio ambiente. Entretanto, com o passar dos tempos, a exploração foi intensificada, sobretudo sobre as regiões do rio Munim e da Amazônia legal. Enquanto o primeiro sofre com as queimadas e poluição dos seus afluentes, consequência direta de atividades desenvolvidas por grandes empresas no local. O segundo é afetado pelo desmatamento, decorrente da inserção de megaempreendimentos na região. No meio disso, está o homem do campo que precisa resistir para permanecer em suas terras, à medida em que luta pela preservação dos recursos naturais.

Nesses locais, são desenvolvidas atividades de plantações de hortaliças, frutas, mandioca e a comercialização de produtos. Esse respeito, é oportuno citar o caso da produção de bolos, feito pelas comunidades de Codó, que fornecem merenda escolar para regiões vizinhas:

Imagem 11: Produtividades das comunidades de Codó



Fonte: Imagens extraídos do documentário Em Busca do Bem Viver.

O cineasta representa essas comunidades como regiões produtivas, ao explorar a presença de plantações e a comercialização de alimentos, quer seja para o local, seja para o regional, superando, pois, produções destinadas apenas à subsistência. São regiões em que a terra é utilizada de modo produtivo.

Sobre esse viés, Regina Bruno (2002) ao analisar a formação de novas classes patronais rurais ao longo da Nova República, em especial, a União Democrática Ruralista (UDR), percebeu que a partir daquele momento, os grandes latifundiários passaram atacar a pequena propriedade, pois na visão das elites rurais, esses locais representavam um atraso para o país.

A autora explica que os latifundiários, inseridos em uma lógica de competitividade e produtividade, passaram a acionar para se, a incumbência pelo

desenvolvimento do país, uma vez que a grande propriedade era a responsável pela geração de emprego, divisas e, dessa forma, era o baluarte do desenvolvimento nacional. Em detrimento disso, estava a pequena propriedade, caracterizada como improdutiva e um empecilho ao avanço da nação.

Ao explorar a produtividade das comunidades quilombolas, Murilo Santos vai de encontro a retórica patronal construída ao longo da “Nova República” e, na atualidade, ainda possui o mesmo discurso. Na prática, não se sustenta. Nesses espaços, a violência contra as comunidades é um instrumento empregado recorrentemente pelos latifundiários. As tentativas de expulsões, intimidações, ameaças, sequestros, queima de casas e assassinatos de lideranças, são ações costumeiras. O uso da violência como instrumento de coerção e poder sobre camponeses e trabalhadores rurais, constitui-se como parte integrante e estrutural do modelo tradicional de dominação das elites rurais brasileiras. Uma das facetas da violência, são os assassinatos de lideranças e/ou membros das comunidades. O cineasta explora o lado trágico dos conflitos por terra, por meio da simbologia das cruzes:

Imagem 12: Cruzes representando o assassinato de moradores



Fonte: Imagens extraídas do documentário Em Busca do Bem Viver

Cada cruz exibida ao longo da produção, representa o local de assassinato de homens e mulheres que ao denunciar ou não aceitar os instrumentos de violência perpetrado pelo patronato rural, tiveram suas vidas ceifadas. A cruz é, para além de um símbolo de resistência e de luta, é também lugar de memória daqueles que se foram e, pois, representa a violência que marca as disputas por terra no Brasil. Sobre esse viés, Leonilde Medeiros (1996) explica que a violência no mundo rural é multifacetada, uma vez que pode ser causada tanto pelos grandes proprietários de terra, circundado por jagunços, pistoleiros e “seguranças” - eufemismo para as milícias privadas-, quanto o Estado é cúmplice ou o catalisador do conflito. A autora explica que a morosidade das instituições na proteção, investigação, prisão e punição dos envolvidos, representa um aceno para a continuidade das ações de latifundiários e empresários ruais.

Além da violência, outra marca das disputas por terra, são as políticas de cercamento das terras. A cerca é a representação da privatização do território e instrumento de violência física, pois é uma tentativa de impedir o acesso das comunidades ao seu próprio território. Mas também, simbólica, pois demarca o lugar do Outro, ou seja, até onde o Outro pode entrar. Na produção, o cineasta explora esse processo de privatização, a partir da gravação de cenas onde são colocados em destaque as cercas de arames farpados.

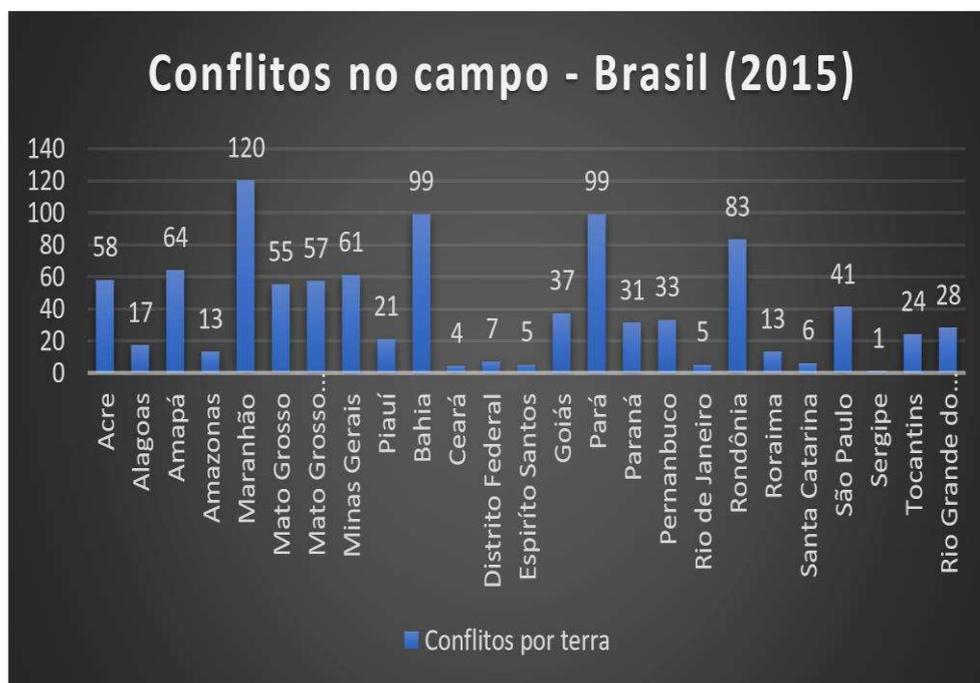
Imagem 13: Cerca de arame farpado



Fonte: Santos, 2017, 46'50''

A partir da imagem, percebe-se que a cerca de arame farpado montada pelos proprietários, simboliza a privatização dos recursos naturais, das roças, rios, casas, plantações, poços e, pois, representa um perigo a sobrevivência e permanência dos moradores em suas terras.

No total, Murilo Santos arrola 21 casos de litígios por terra no estado. Os casos de disputas enumerados na produção vão ao encontro dos dados da CPT. Conforme informações da publicação, *Conflitos no campo, Brasil*, referente ao ano de 2015, o Maranhão registrou 120 conflitos por terra, envolvendo 8988 famílias, entre quilombolas, indígenas, ribeirinhos, sem-terra, praieiros, quebradeiras de coco, dentre outros. Foram seis assassinatos, seis tentativas de assassinatos e 23 ameaças de mortes. O gráfico abaixo fornece a dimensão do problema que enfrenta o estado se comparado ao demais ententes da federação

Gráfico 1: Conflitos no campo por unidade da federação (2015)

Elaborado pelo autor. Fonte: Comissão Pastoral da Terra, 2015.

Dentre os estados, o Maranhão ficou em primeiro lugar no *ranking* de litígios no campo, com 120 casos, seguido pelo Pará e Bahia, ambos com 99 ocorrências cada. O estado de Sergipe registrou o menor número, com apenas um caso, seguido pelo Ceará, com quatro, enquanto Espírito Santos e Rio de Janeiro, ambos registraram cinco casos de disputas por terra. Tais números evidenciam que, no território maranhense, há um estado constante de conflitos. Nesses espaços, estão, de um lado, grandes empresas e atores com poder aquisitivo financeiro elevado, os quais contam com o apoio e/ou leniência do Executivo, Legislativo e Judiciário, enquanto do outro há sujeitos que, não raramente lutam sozinhos ou contam apenas com a ajuda de entidades ligadas à sociedade, *vide* a atuação da Comissão Pastoral da Terra.

Os altos números de litígios no estado, não se resumiram ao ano de 2015, mas trata-se de problema histórico. Considerando os anos de gravação e lançamento do documentário, o mapa de disputas no campo maranhense teve aumentos substanciais:

Tabela 5: Casos de conflitos por terra no Maranhão (2015, 2016, 2017)

ANO	OCORRÊNCIAS	FAMÍLIAS
2015	120	8988
2016	180	18396
2017	201	18415

Fonte: Comissão Pastoral da Terra, 2015, 2016, 2017.

É possível inferir que no Maranhão, há um quadro de aumento significativo de disputas por terra. O maior salto de disputas, de acordo como os dados da CPT, foi no intervalo de 2015 a 2016, com aumento de 60 casos. Da mesma forma, o número de famílias quase dobrou nesse intervalo, saltando de 8988 em 2015, para 18396 em 2016. Já na comparação de 2016 com 2017, o crescimento foi tênue, com aumento de 31 casos e 19 famílias.

Esse quadro de litígios não é recente. Um dos casos mais paradigmáticos de luta pela terra ocorreu no povoado Aldeia, localizado no município de Bacabal, nos anos de 1985 e 1988. Nesse sentido, ele será aqui tomado como exemplo para representar o *modus operandi* da luta pela terra, entre camponeses e diversos agentes interessados na terra. O caso de Aldeia é emblemático, pois possui diversas formas de arbitrariedades contra um grupo de camponeses, tanto pelos supostos donos, quanto pelo Estado, uma vez que este contribuiu para o afunilamento das disputas, assim como foi autor de diversas arbitrariedades, sobretudo na não garantia da cidadania os moradores.

4. EM CARTAZ... O CINEMA DE MURILO SANTOS NO ENSINO DE HISTÓRIA

O objetivo deste capítulo é apontar possibilidades para empregar o documentário *Em busca do Bem Viver* no ensino de História. Para tanto, inicialmente será discutido alguns apontamentos teórico-metodológico para a inserção de obras filmicas na educação básica, em especial, nas aulas de História. Posteriormente, focar-se-á, a partir de uma ficha de análise, as possibilidades de discussões do documentário no ensino básico.

4.1 Cinema, ensino e História: apontamentos teórico-metodológicos

A inserção do cinema no ensino de História não é uma prática recente no Brasil. Desde a década de 30 do último século, já havia educadores que discutiam as possibilidades do emprego do filme em sala de aula. Contudo, com o passar do tempo, as práticas do cinema-educação mudaram sensivelmente, fruto, sobretudo, da associação entre a imagem filmada e a realidade representada.

Ao longo dos séculos XIX e XX, no bojo do positivismo, e consigo a relação documento-verdade então em voga pelos historiadores, o emprego do cinema, tanto na pesquisa histórica, quanto no ensino, influenciou a forma de conceber as produções filmicas enquanto expressões da verdade. Essas noções influenciaram sobremaneira as práticas pedagógicas do emprego do cinema em sala de aula.

No caso do Brasil, as obras pioneiras nas discussões História-Cinema-Educação, são os trabalhos de Jonathas Serrano em coautoria com Venâncio Filho, *Cinema e Educação* e o livro *Cinema contra cinema*, de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, ambos de 1931. Essas produções, mesmo que atualmente, muitas de seus apontamentos estão em desuso, contribuíram para abrir um novo campo de discussão: Como usar o cinema em sala de aula? Quais as vantagens? Qual o papel do professor? Essas questões até hoje ainda não foram totalmente solucionadas, mas as pesquisas apontam caminhos possíveis para o docente que queira utilizar o cinema em suas práticas pedagógicas.

A obra de Jonathas Serrano apontava alguns caminhos possíveis. Ele dedicou, de forma pioneira, um capítulo para discutir as possibilidades de utilizar o cinema como recurso pedagógico. O professor conclamava seus colegas a usufruir dessa ferramenta, como uma possibilidade para “escapar” do ensino tradicional, de bases positivistas – alicerçado na memorização de conteúdo, datas, figuras políticas, acontecimentos e etc.-. Para ele, o cinema teria a capacidade de ensinar “pelos olhos e não enfadonhamente só pelos ouvidos, em massudas, monótonas e indigestas preleções” (Serrano, 1932, apud Bittencourt, 2011, p. 372).

Serrano vislumbrava as obras cinematográficas como uma estratégia para readequar o processo de ensino e cativar os alunos por meio das imagens produzidas. No entanto, o educador tinha receio quando o emprego de alguns gêneros filmicos. Para ele, os chamados filmes históricos, ou seja, aqueles ambientados com alguma temática do passado, não seriam adequados para a sala de aula, pois eram imbuídos de erros de datas, conjunturas e personagens, de forma que sua exibição seria prejudicial para os alunos.

Parece-me que há certos equívocos na apreciação do assunto. Pelo que tenho observado, há muitos anos, os chamados filmes históricos não satisfazem as indeclináveis exigências de um verdadeiro filme educativo. Podem até, não raro, ser contraproducentes. Além de não servirem, pela grande metragem, a utilização propriamente escolar, são quase sempre inçados de anacronismos, de suposições infundadas, quando não de erros. Na melhor das hipóteses, são ensaios, mais ou menos aproximados, de reconstituições, de ambientes e tipos (Serrano, 1935, p. 112, apud Pereira; Silva, 2014, p. 320).

Primeiramente cabe pontuar que Jonathas Serrano pertencia a perspectiva da chamada História oficial, isto é, “[...] uma história romântica como a de Michelet que primava pela ressurreição integral do passado ou pela história positivista de Ranke descrita como aquilo que realmente aconteceu” (Le Goff, 2003, p. 13). Por isso, decorre a afirmação de que alguns filmes seriam contraproducentes, ou seja, permeados por anacronismos e erros históricos. Para ele, as produções deveriam ter a mesma intenção das fontes históricas: a fidelidade aos fatos. Assim, havia uma evidente associação entre imagem representada e verdade. É verdade que atualmente as produções cinematográficas são vistas como um documento dotado de interesses e suscetíveis a intenções.

A despeito do pensamento de Serrano estarem datados, sua contribuição reside no seu pioneirismo, no Brasil, para o uso de filmes como estratégia de ensino. A proposta de “ressurreição histórica” proposta foi, posteriormente, revisto pelos estudiosos. Na década de 70, por exemplo, as pesquisas de Marc Ferro, portanto, quase 40 anos depois das formulações de Serrano, realizaram profundas alterações na forma de utilizar o cinema na pesquisa.

A partir desse modo, Ferro (1995), chamara a atenção para perceber as obras cinematográficas não como produtos imparciais e passivos, mas sim obras que são passíveis de interesses. Assim, era imprescindível proceder a críticas internas e externas à produção. Os filmes, portanto, deveriam ser analisados enquanto um documento parcial e ideológico. Além de Marc Ferro, Pierre Sorlin também contribuiu para as pesquisas sobre cinema. Para Sorlin (1994), os filmes deveriam ser analisados a partir das imagens que produzem, as quais não falam por si. É necessário, segundo ele, empreender um conjunto de críticas às imagens presentes nos filmes, visando a captar as intenções do diretor.

Ambos os pesquisadores evidenciaram que as obras filmicas não ilustram nem reproduzem a realidade, mas a reconstroem com base em uma linguagem própria e produzida em um determinado contexto histórico. Para tanto, pesquisadores, professores e alunos devem:

[...] ater a cada elemento constitutivo da arte cinematográfica, às técnicas de sua produção, aos grupos sociais que interagem em sua elaboração, à política cultural, à sociedade que a produz e a consome, atentando para todas as variáveis sociais, culturais e ideológicas (Bittencourt, 2011, p. 374).

Transcorrido alguns anos após os posicionamentos de Serrano e a partir dos trabalhos de Marc Ferro e Pierre Sorlin, o emprego do cinema como recurso para o ensino, passou a ser comum entre educadores, em especial, entre professores de História. Contudo, ainda persistem algumas questões de ordem teórica-metodológicas em aberto. A primeira, de ordem conjuntural, é, como sinaliza Ferreira (2018) a formação de professores nos cursos de licenciatura que não integram, nas suas matrizes curriculares, a discussão do emprego do cinema como recurso de ensino. No caso das Universidades públicas, em que a matriz é mais flexível, pela possibilidade de serem cumpridos créditos mediante cadeiras optativas e/ou eletivas, o cenário é mais favorável e aberto à inserção da discussão. No entanto, nas instituições privadas, em que a matriz é mais fechada, essa medida é menos paliativa. O cenário, portanto, não é animador.

A professora Circe Bittencourt (2008) considera que é importante analisar o modo como as obras filmicas estão sendo usadas pelos professores, se como ilustração, ressurreição histórica ou como instrumento de difusão de ideologias. A questão, portanto, é perceber qual o grau de criticidade dos professores em relação aos filmes. No entanto, por mais que haja essas barreiras, os docentes não podem se furtar de empregar esse recurso. Este capítulo será um esforço para apontar alguns caminhos que podem ser seguidos pelos educadores.

As questões levantadas serão para apontar possibilidades para empregar o cinema tanto como “uma fonte referente ao período histórico abordado, sobretudo mediante o cruzamento com outras quantos”, quanto um “objeto de estudo e interpretação do passado” (Ferreira, 2018, p. 46). Dentro dessa perspectiva, as novas abordagens, tendem a destacar a imprescindibilidade de debater com os discentes a produção, disseminação, reprodução, recepção e a composição da obra (cores, figurinos, textos, cenas, diálogos), uma vez que esses elementos, juntos, conformam as ambições do diretor e dos financiadores.

Dentro dessa perspectiva, o papel do professor reveste-se de grande relevância, pois será mediante a sua organização prévia do percurso metodológico que os alunos poderão efetivar uma leitura crítica da obra, identificar as lacunas históricas enquanto pertencente ao

fazer do cinema, bem como discutir os interesses que permeiam a produção. Nesse sentido, é papel do professor suscitar essas questões, cabendo a ele mediar e participar do debate. O filme, por si só, não fala. Desse modo, seu emprego no contexto atual, em que as pessoas são expostas a milhares de imagens, fotos, cenas e vídeos implica na necessidade de saber lê-los e, pois, é salutar uma reeducação do olhar:

Em época de sobrecarga de imagens, a atividade de História em sala de aula, não pode ficar indiferente, mas, insistimos neste ponto, nunca como ilustração ou distração, mas como fonte de reflexão. Imagem por imagem, o cinema de ação e televisão fornece em excesso para nossos alunos (Karnal, 2007, p. 135).

Para que os filmes não sejam usados como instrumento de ilustração e/ou distração, é importante empreender uma reeducação do olhar, de forma que ao observar as imagens produzidas é necessário vê-las enquanto representação social do passado, sob o prisma dos cineastas. As imagens construídas partem do lugar social que o diretor ocupa, suas intenções, ideologias, anseios em um jogo de conflitos/cooperação com os financiadores da obra. O filme, destarte, é uma representação mais ligada ao contexto em que foi produzido, ao invés da época em que representa.

Em consonância com a afirmação de Leandro Karnal a professora Elizabeth Medeiros (2005, p. 65) destaca que o emprego desse recurso em sala de aula deve ser visto “[...] não apenas como ilustração do conteúdo estudado, mas para desenvolver no aluno competências de entendimento das imagens em movimento”.

Ao discutir as nuances da produção, comercialização, distribuição e recepção de uma película, o professor pode, nesse momento, paralelamente, chamar atenção do corpo discente para o conceito de fonte histórica e consigo o pressuposto de que o cinema é fruto da produção humana e, conseqüentemente guarda finalidades e interesses. Essa é uma estratégia que auxilia o desenvolvimento da criticidade dos estudantes em relação ao contexto histórico em que vivem:

Saber analisar criticamente o filme visto em sala de aula contribui para que os discentes treinem seu olhar para os que vierem a assistir em casa ou no cinema. Essa preparação para decodificar as intenções, os objetivos e as entrelinhas existentes em cada filme acaba por potencializar o repertório de conhecimentos, conquistados pelos alunos, dentro e fora dos muros da escola. (Pereira; Silva, 2014, p. 333).

As possibilidades para empregar o cinema em sala de aulas são variadas. Não existe uma metodologia universal, já que o professor deve considerar, por exemplo, o gênero do filme, o contexto das escolas, os recursos disponíveis, o perfil dos alunos, dentre outros elementos. Por isso, as observações de ordem metodológica não são uma “receita de bolo” a ser seguida fielmente.

A primeira questão de ordem metodológica, está relacionada ao receio de empregar longas metragens em sala de aula, por conta da duração das produções, que excede o tempo de uma aula, geralmente de 50 minutos. É oportuno pontuar o pensamento de Carlos Vesentini (2003), que entende os filmes como uma obra textual. Dessa forma, sendo o filme um tipo de “texto”, não haveria problema, segundo a perspectiva, exibir apenas cenas e/ou fragmentos da produção, posto que seria viável discutir a produção a partir desses recortes. Para isso, o professor pode:

Subdividir o filme em vários blocos, em pequenas cenas, atendendo a interesses de conteúdo. É difícil sua efetivação em sala de aula, dado o tempo exigido. Mas por ela o professor amplia tanto o seu domínio sobre o filme quanto define melhor uma bibliografia de leitura prévia para o trabalho com o filme (Vesentini, 2013, p. 165, apud Albuquerque; Araújo, Oliveira, 2020, p. 100).

Neste caso, o filme seria um instrumento para complementar o conteúdo estudado, além de ser uma estratégia que permite interação entre o professor, os alunos e a obra analisada. Além disso, ao recortar uma cena ou uma sequência é possível analisá-la melhor, chamando atenção para os elementos que a compõem, os enquadramentos e os detalhes. Essa metodologia é uma boa saída para as produções de longa duração que necessitaria de várias aulas para ser exibida. É importante mencionar que tal forma depende dos objetivos do professor, as particularidades e características da escola e dos alunos.

Ao adotar uma obra fílmica, urge justificá-la pedagogicamente, sobretudo para que o filme possa dialogar com o conteúdo programado. Para isso, o momento de decisão de qual obra adotar é importante, para que ela possa ser explorada em toda a sua potencialidade:

[...] é preciso que os filmes sejam selecionados de acordo com os conteúdos das disciplinas ou objetivos dos professores em suas aulas; que exista um programa claro que relacione a exibição dos filmes com os conteúdos e com o desenvolvimento das habilidades dos alunos; e por fim, que os professores tenham uma formação adequada para poderem explorar de forma produtiva a inserção do audiovisual em suas aulas.; (Silva; Longhj, 2017, p. 158-159).

Para isso, o educador deve considerar de que forma as representações construídas dialogam com o contexto histórico, social e político do tema analisado. Nesse momento, algumas perguntas podem ser feitas para orientar a escolha:

- a) Qual o objetivo didático-pedagógico geral da atividade?
- b) Qual o objetivo didático-pedagógico específico do filme?
- c) O filme é adequado à faixa etária e escolar do público-alvo?
- d) O filme pode e deve ser exibido na íntegra ou a atividade se desenvolverá em torno de algumas cenas?
- e) O público-alvo já assistiu a algum filme semelhante? (Napolitano, 2013, p. 19).

Essas questões podem ser “respondidas” pelo professor, mas também pelos próprios alunos. A decisão de qual filme exibir, não necessariamente pode ser uma escolha

exclusiva do docente. Uma estratégia viável para favorecer a participação, é permitir que os discentes escolham o filme. Para isso, é necessário que o professor explique previamente quais seriam os objetivos da aula e os temas a serem discutidos. Assim, os alunos teriam as balizas para pesquisar quais as obras se enquadrariam nos critérios definidos.

Adotada a escolha, o próximo passo é o professor assistir ao filme previamente, antes de exibir para a turma. Essa é uma etapa importante, pois será nesse momento em que ele pode avaliar se a obra atende aos objetivos propostos e se a faixa etária está adequada. Um filme com cenas de nudez ou linguagem inapropriada para a idade dos alunos, pode causar desconforto ou distração. Isso deve ser evitado.

Deve-se atentar também para a estrutura da escola, ou seja, se ela tem os recursos necessários. Não adianta programar uma atividade e, no dia, o televisor não está funcionando, a sala não seja apropriada, faltar recurso, como extensão, cabos, tomadas etc. Realizada a sondagem do ambiente, é importante que antes da exibição, o professor realize uma contextualização da obra, ou seja, explicando o contexto, enredo e narrativa da produção. O intuito é apenas introduzir o tema, de forma a evitar enviesar o olhar da turma. Esse momento é apenas para não os deixar “solto” em relação ao enredo da obra.

Um recurso profícuo é disponibilizar uma ficha técnica de análise. Esta pode conter itens como: o título, o ano de publicação, o diretor, os atores, o período retratado, os locais, o gênero etc. Esse é um recurso importante, uma vez que “O uso da ficha com essas e outras questões que se apresentem como relevantes permite que o aluno sintetize os elementos principais que constituem a obra cinematográfica, auxiliando, assim, o seu entendimento” (Oliveira; Araújo; Albuquerque, 2018, p. 102).

A ficha de análise pode ser elaborada pelo professor e disponibilizada para a turma, ou há a possibilidade de ser preenchida pelos próprios alunos. Essa não deve ser a única atividade a ser desenvolvida, pois ela em si, não é suficiente para explorar as representações construídas pelo filme. A ficha é apenas para introduzir a discussão.

Durante a exibição, os alunos devem ficar atentos para analisar itens como: o figurino, o contexto representado, as possíveis intenções do diretor, os costumes e, sobretudo, a relação da obra com o assunto abordado ou a ser trabalhado. Este aspecto é importante para que os discentes possam identificar o propósito da atividade em sala de aula. Eles precisam ser capazes de perceber o filme enquanto um documento histórico e, portanto, suscetível de crítica, contextualização e análise.

As questões podem ser discutidas mediante uma roda de conversa, um texto crítico ou a elaboração de material artístico, como peças, vídeos, paródias etc. O importante é

que os alunos sejam capazes de mostrar o grau de discussão e criticidade adquirido com a proposta. Esses são alguns caminhos que o professor pode adotar, não sendo uma regra a ser seguida fielmente. Cada educador tem a liberdade para adequar as propostas para a realidade e a situação de suas turmas. O importante é que a proposta possa “consolidar as aprendizagens em História mediadas pelo uso de filmes do cinema” (Oliveira; Araújo; Albuquerque, 2018, p. 102).

O emprego do cinema em sala de aula, não está distante das diretrizes institucionais de ensino, dado que as Orientações Curriculares para o Ensino Médio determinam que o ensino deve formar cidadão capazes de decidir e analisar criticamente o seu meio, de modo que:

[...] o ensino pauta-se pelo conceito de educação permanente, tendo em vista o desenvolvimento de competências cognitivas, socioafetivas, psicomotoras e das que incentivam uma intervenção consciente e ativa na realidade social em que vive o aluno. (BRASIL, 2006, pp. 67-68)

A mesma legislação, ainda determina que as práticas de ensino devem ser interdisciplinares e baseadas em estratégias e recursos diversos para fomentar o olhar crítico dos alunos. Assim, as práticas de utilização do cinema em sala de aula, para além de sua capacidade de suscitar a consciência histórica, estão em consonância com as orientações legais para empreender uma educação significativa e transformadora da realidade.

4.2 Luz, câmera e educação: Prática de ensino com cinema.

“Papai, então me explica para que serve a História” Essa frase é ouvida dezenas de vezes por inúmeros professores que atuam no Ensino Básico. O excerto foi extraído do famoso livro do historiador Marc Bloch, intitulado *Apologia da História, ou o ofício de historiador*. Ela, a frase, é exemplificativa, pois ao ser proferida, denuncia que o enunciador, não consegue compreender a relevância do estudo da História e, portanto, em boa medida, não vê sentido em estudar o “passado” em sala de aula.

Esse questionamento exprime diante da comunidade acadêmica “o problema que ela coloca, com a incisiva objetividade dessa idade implacável, não é nada menos do que a da legitimidade da História” (Bloch, 2001, p. 41). Essa legitimidade trata-se de justificar até que ponto o estudo da história, aplicado ao ensino básico, é relevante.

Responder esse questionamento, não exige apenas “saber falar, no mesmo tom, aos doutos e aos escolares” (Bloch, 2001, p. 41). Dito de outro modo, requer não apenas saber falar com clareza, objetividade e simplicidade, mas exige também mostrar para os

alunos como suas experiências, pensado à luz do contexto contemporâneo, dialoga com o passado e é base para entender o presente.

Sob esse prisma que este capítulo parte, uma vez que ele é um esforço para elaborar um material de apoio para o professor e, em boa medida, para os alunos, para que a obra de Murilo Santos seja trabalhada em sala. Entendemos que sua produção contribui para as discussões sobre a questão agrária, não apenas no âmbito da academia, mas também para o ensino de História, de modo que “eis portanto o historiador chamado a prestar contas” (Bloch, 2001, p. 41).

A necessidade de responder a indagação que abre o livro de Bloch evidencia que as pesquisas do campo da História necessitam chegar ao público não acadêmico e, portanto, sair do enclausuramento dos muros das universidades. Dentro dessa seara decorre as discussões relativas à História Pública e a necessidade de “prestar contas” à sociedade.

Rodrigo Ferreira (2018) explica que a História Pública apresenta, grosso modo, duas questões básicas. Em primeiro lugar, preocupa-se em publicizar os saberes historiográficos, no esforço de democratização do conhecimento produzido pela academia, de modo a alcançar um público não especializado. Em segundo lugar, a noção de História Pública dialoga diretamente com a multidisciplinaridade, pois exige do pesquisador/professor traçar um percurso com outras áreas do saber, a fim de garantir a consecução do conhecimento, prezando pelo “[...] compromisso social, político e educativo, o favorecimento do acesso às informações e a divulgação do conhecimento histórico” (Ferreira, 2014, p. 279).

Rodrigo Ferreira (2014) entende que o cinema dialoga diretamente com a História Pública na medida em que as produções fílmicas, a seu modo, exercem um papel importante na divulgação da História, mesmo que em bases não historiográficas. Por isso, decorre a necessidade de proceder críticas a essas produções, não a demonizando, mas servindo de alicerce para discussões sobre questões mais amplas que colocam em primeiro plano a produção histórica acadêmica em consonância com os saberes escolares.

A sala de aula é, pois, um lócus privilegiado para tecer diálogos entre o saber acadêmico e o saber escolar. Em consonância com Alves (2018) que entende que o ensino de história impescinde que os educandos reconheçam a relevância da disciplina para o entendimento da sociedade que os circunda e a necessária autorreflexão sobre suas experiências e práticas vividas. Nesse sentido, a “aula seria um momento caracterizado pela tradução, no qual o professor se vale do conhecimento historiográfico acumulado, mas também das formas da história que circulam mais amplamente” (Abreu; Cunha, 2019, p. 118).

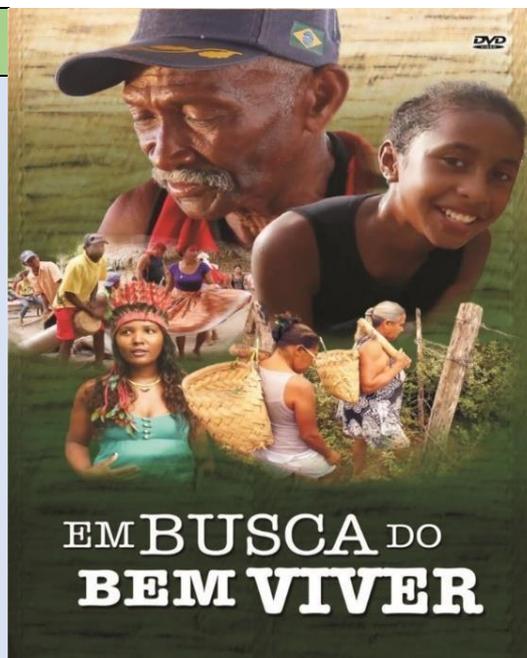
A História Pública também tem relação com a capacidade do professor, em sala de aula, transformar o ensino de História em um saber significativo, à medida que evidencia para os alunos os fundamentos do campo para a sociedade. O professor é, por natureza, um historiador da História Pública, “quando é capaz de fazer dialogar com a historiografia e outros conhecimentos/narrativas que produzem sentidos para o estar no tempo na realização de um aprendizado de história significativo” (Wanderley, 2020, p. 136).

A partir disso, a proposta que será apresentada decorre das discussões empreendidas ao longo da pesquisa e do necessário debate a respeito da questão agrária no ensino básico, sobretudo no Maranhão, estado que não consegue resolver os problemas da concentração fundiária. Para tanto, o cinema de Murilo Santos é uma fonte profícua para desenvolver esse debate, desde que o professor saiba utilizá-lo primeiramente como documento histórico – não o adotar como reprodução fiel da “verdade” dos fatos- e como instrumento pedagógico – seu objetivo deve ser para fins educacionais e não para transformar os educandos em pequenos historiadores.

Em relação a produção de Murilo Santos, apresenta-se, a seguir um roteiro de análise que pode ser usado pelo professor ao exibir a produção.

FICHA TÉCNICA

- Título: Em Busca do Bem Viver
- Direção: Murilo Santos
- Roteiro: Murilo Santos
- Duração: 53 minutos
- Gênero: Documentário
- Trilha sonora: Joãozinho Ribeiro, Zé Vicente, Cecília Castilho
- Classificação indicativa: Livre
- Disponível: Plataforma YouTube



SINOPSE

O documentário *Em Busca do Bem Viver*, aborda diversas formas de violência e conflitos por terra no Maranhão. Ao longo da produção, o diretor Murilo Santos lista litígios envolvendo de um lado, ribeirinhos, quebradeiras de coco babaçu, pescadores, quilombolas, indígenas, praieiros etc. e, de outro, grileiros, fazendeiros, agropecuaristas e empresários rurais. Tais confrontos não raramente resultaram em assassinatos, expulsões e diversos outros tipos de violência. O documentário realiza um balanço da questão agrária maranhense, explicitando que os conflitos por terra transformam o estado em um lócus de disputas.

OBSERVAÇÕES GERAIS

É tema pacificado dentro da historiografia a respeito do cinema, que as produções fílmicas não são documentos-verdades e, portanto, são dotados de intenções, objetivos e suscetíveis a interesses e ambições, quer seja do diretor, quer seja, dos financiadores. Nesse sentido, mesmo a produção em questão sendo um documentário – para o senso comum representam a verdade do que está sendo narrado - para a História, é visto como um documento instituído de intenções, de forma que suas imagens/fotografias devem ser analisadas e criticadas, buscando captar suas ambições. Pensando nisso, elaborou-se alguns pontos que servem de orientação no momento de sua análise.

PARA REFLETIR

- O documentário emprega no seu título o conceito de *Bem Viver*. Como ele é acionado ao longo da produção? O que significa lutar e buscar o *Bem Viver* dos povos à luz da obra?
- As produções de Murilo Santos pertencem ao denominado *Cinema engajado*. É possível perceber formas de engajamento na produção? Fique atento ao tema da produção, quem são os sujeitos representados, os locais de filmagens, os indivíduos entrevistados, os instrumentos pedagógicos usados pelo diretor para passar sua mensagem (fotos, cartazes, mapas, músicas etc.)
- Toda produção constrói representações a respeito dos personagens. Como são representados os sujeitos do campo? Eles são atuantes na defesa de seus direitos ou apenas passivos frente aos processos de disputas?
- Quem é o público alvo do documentário?

- Quais são os sujeitos financiadores da produção? Você consegue perceber suas intenções?
- São enumeradas diversas formas de conflitos por terra no Estado. Quem são os sujeitos envolvidos? Em quais regiões? Qual são os alvos de disputas?
- Qualquer obra fílmica, especialmente os documentários, usam fontes para subsidiar a elaboração da produção. Quais tipos de documentos Murilo Santos usou na produção?
- Como o diretor representa a atuação do estado diante dos conflitos por terra? Ele atua para solucionar a concentração de terras ou é leniente diante da atuação dos latifundiários?
- Quais os tipos de conflitos aparecem na produção?
- Como é representada a questão agrária no Maranhão? Ela é atual ou pertence a um passado distante que não se repercute na atualidade?
- Escolha uma das formas de conflitos por terra que aparecem na produção (quilombola, quebradeiras de coco, pescadores, camponeses) e explique como o diretor as representa.
- O documentário apresentado, representa a realidade fiel dos conflitos por terra? Ou trata-se de um recorte visto a partir do prisma do diretor?
- Pesquise a respeito da trajetória de Murilo Santos e explique quais as possíveis causas da escolha desse diretor para produção do documentário.
- Como o documentário contribui para o entendimento a respeito da questão agrária maranhense?
- Pesquise a situação agrária no Maranhão entre 2015 a 2017, e discuta quais as prováveis repercussões do contexto histórico na conformação da produção;

Os elementos levantados foram elaborados segundo os critérios levando em consideração as diretrizes da Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Nesse sentido, a competência três é elucidativa ao objetivar:

Analisar e avaliar criticamente as relações de diferentes grupos, povos e sociedades com a natureza (produção, distribuição e consumo) e seus impactos econômicos e socioambientais, com vistas à proposição de alternativas que respeitem e promovam a consciência, a ética socioambiental e o consumo responsável em âmbito local, regional, nacional e global (BRASIL, 2018, p. 574).

Em relação às habilidades, adotamos as habilidades do Novo Ensino Médio (NEM) que destaca os seguintes pontos:

(EM13CHS302) Analisar e avaliar criticamente os impactos econômicos e socioambientais de cadeias produtivas ligadas à exploração de recursos naturais e às atividades agropecuárias em diferentes ambientes e escalas de análise, considerando o modo de vida das populações locais – entre elas as indígenas, quilombolas e demais comunidades tradicionais –, suas práticas agroextrativistas e o compromisso com a sustentabilidade. (BRASIL, 2018, p. 575)

A sugestão que é essa atividade seja empregada dentro da História Contemporânea, considerando o contexto do Brasil, atrelada à História do Maranhão. Para tanto, o professor terá que ter domínio do contexto agrária nacional e regional. Por ser uma atividade que demanda tempo e considerando a carga horária reduzida do Novo Ensino Médio, a sugestão que é o professor faça uma eletiva com o tema *Cinema e História*. No entanto, é possível também realizar a discussão dentro dos próprios horários de aula. Uma estratégia seria exibir pequenos trechos do documentário, destacando alguns conflitos em específico. Para isso, terá que adaptar a ficha de análise, para ela possa se adequar aos objetivos da aula.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de inserção do cinema enquanto fonte para a História é recente se comparado, por exemplo, aos documentos escritos e oficiais. As obras cinematográficas passaram a ser empregadas somente no final da década de 1970, a partir dos trabalhos de Marc Ferro. Em face disso, tal campo de estudo ainda está em processo de formação e consolidação, em especial, no que diz respeito à utilização de filmes como recursos pedagógicos para o ensino de História.

Por mais que o cinema tenha surgido em fins do século XX, enquanto registro do cotidiano, ao longo dos anos, os cineastas empreenderam diversas metamorfoses na produção de filmes, deixando-os mais densos, perspicazes e utilizando efeitos artísticos (zoom, cortes, posicionamento de câmeras). Nesse processo, as películas perderam a perspectiva de registro do cotidiano para se tornarem instrumentos de difusão de ideologias, valores culturais e religiosos. Dessa forma, o cinema não é um agente imparcial e passivo, mas sim susceptível a interesses e ambições, seja do diretor, seja dos seus financiadores.

À proporção que as obras cinematográficas foram adquirindo densidade, a sua inserção, enquanto documento para a pesquisa, foi tendo notoriedade. Desse modo, a partir dos caminhos propostos por Marc Ferro, as películas passaram a ser vistas como uma fonte que permite uma dupla análise: possibilita a análise das representações contidas nas obras, mas também permite o estudo do contexto em que a produção foi feita.

Nesse sentido, entende-se a obra de Murilo Santos como uma produção que traz marcas do seu tempo e da própria trajetória do diretor enquanto cineasta engajado no seio das discussões relativas às questões agrárias. Os conflitos por terra que ocorrem no Maranhão são inúmeros e esparsos por toda a região. O referido estado é, historicamente, marcado por disputas que caracterizam as relações de (des)encontro de tempos históricos que, sob espectros distintos, colocam trabalhadores rurais em disputas diretas com o patronato rural. Em face disso, são recorrentes casos de violação de direitos humanos, ameaças, intimidações e, sobretudo, assassinatos.

Em virtude desse contexto de intensos conflitos, o documentário *Em Busca do Bem Viver*, do diretor acima supracitado, parte da 12ª Romaria Estadual das Águas e da Terra para mapear as principais disputas que envolvem distintos atores no campo. Ao todo, ele lista 21 casos de confrontos, espalhados por todo o Maranhão, de Leste a Oeste, e de Norte a Sul. Murilo constrói uma representação a respeito dos sujeitos que lutam para permanecer em suas terras para mostrar, tanto as formas de agência, quanto as mobilizações, conquistas e o universo da violência que perpassa os conflitos agrários. Desse modo, deixa evidente que o

campo é um *locus* da violência privada, da desumanização do homem do campo, perpetrado por fazendeiros, grileiros e empresários rurais que não consideram esses sujeitos como possuidores de direitos, pois, as formulações de Martins (2009).

O caso do povoado Aldeia, que nos anos de 1985 e 1988, foi invadida por jagunços e agentes da Polícia Militar, é um exemplo significativo. O caso em tela envolveu, de um lado, famílias que moravam há muito tempo na região, mas não tinham a titularidade das terras, pois não fazia parte de sua visão de mundo, a necessidade de comprovação da posse. Para eles, o trabalho sobre a terra, garante o *domínio* do território. Como não pertenciam à mesma temporalidade, os moradores se viram diante da grilagem, ensejada por pretensos donos que reivindicam a posse da região.

Diante da leniência do Estado e ferocidade do fazendeiro Ananias Vieira Lins, a escalada na violência foi inevitável. Os moradores de Aldeia sofreram duas invasões, situação na qual, um dos traços dos conflitos por terra no Maranhão ficou evidente: a violência. Os crimes, cometidos tanto por agentes do Estado, quanto pelos jagunços, pistoleiros e PM's disfarçados, foi a prova cabal que o direito à vida, a liberdade e a propriedade não são consideradas quando as pessoas vitimadas são os homens do campo.

Nesse sentido, urge discutir a questão nacional, em especial, a maranhense na educação básica, em especial, no ensino de História. Dessa forma, elaboramos ao longo da pesquisa, um roteiro de análise, destinado tanto aos professores, que podem adotá-los para nortear a discussão em sala de aula, quanto é possível o usufruto pelos próprios alunos, como orientação para suas análises. A proposta visa promover uma reeducação do olhar, mediante a possibilidade de interpretação e discussão das representações contidas nas obras filmicas. Como base legal, destacamos que a inserção no cinema na educação básica, está prevista no principal marco legal da educação, a BNCC, a qual incentiva o emprego e a exploração de diversas ferramentas de ensino. Neste estudo, procuramos destacar que o cinema deve ser visto como um dos recursos para materialização em um ensino significativo.

REFERÊNCIAS

Filmografia

À CHEGADA DO TREM À ESTAÇÃO CIOTAT. Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. Documentário. 0, 56'. França. 1985.

BANDEIRAS VERDES. Direção: Murilo Santos. Produção: Ainda Marques, Co-produção: EMBRAFILME, São Luís, 1988

EM BUSCA DO BEM VIVER. Direção: Murilo Santos. Documentário. Maranhão (BR). 2017. 58'.

MARANHÃO 66. Posse do governador José Sarney. Direção: Glauber Rocha e Fernando Duarte. Produção: Luís Carlos Barreto. Brasil. DIFIL, 1966.

QUEM MATOU ELIAS ZÍ? Direção: Murilo Santos. Produção: Aida Marques. São Luís: Brasiliana Produções Artísticas, 1982.

VIAGEM À LUA. Direção/Produção: Geoge Méliès. Roteiro: Geoge Méliès. Ficção Científica/Fantasia/Aventura. 15'. França. 1902. Mudo.

Documentos Consultados

COMISSÃO PASTORAL DA TERRA. Conflitos no campo Brasil.1985. _____. Conflitos no campo Brasil. 2015. Disponível em: <https://www.cptnacional.org.br/downlods/summary/41-conflitos-no-campo-brasilpublicacao/14019-conflitos-no-campo-brasil-2015> Acesso: 20 out. 2022.

_____. Conflitos no campo Brasil. 2016. Disponível em: <https://www.cptnacional.org.br/downlods?task=download.send&id=14061&catid=41&m=0>. Acesso: 20 out. 2022.

_____. Conflitos no campo Brasil. 2017. Disponível em: <https://www.cptnacional.org.br/downlods?task=download.send&id=14110&catid=0&m=0>. Acesso: 20 out. 2022.

LOHER, Eurico. **Franciscanos no Maranhão e Piauí (1952-2007)**. Teresina: Halley, 2009.

Jornais

Aldeia vai ser reconstruída pelo governo. *O Imparcial*, São Luís, 19 fev. 1988.

Governo garante apoio a lavradores. *O Imparcial*, São Luís, 19 fev. 1988.

Igreja repudia secretário. *Jornal Pequeno*, São Luís, 29 nov. 1985

Violência no Maranhão. *Jornal Pequeno*, São Luís, 11 dez. 1985.

Dezenas de casas incendiadas e lavrador assassinado. *Jornal pequeno*, São Luís, 12 fev. 1988

Chacina de Bacabal mobiliza governo. *Jornal pequeno*, São Luís, 19 fev. 1988.

Em Bacabal, a luta pela terra mata lavrador. *O estado do Maranhão*, São Luís, 18 fev. 1988

Batalha vai a Bacabal contra jagunços e pistoleiros. *O estado do Maranhão*, São Luís, 19 fev. 1988

Aldeia vai ser desapropriada. *O Estado do Maranhão*, São Luís, 25 fev. 1988

PF investigará origem de armas. *O Estado do Maranhão*, São Luís, 26 fev. 1988

Governo põe fim a conflito do povoado Aldeia. *O Debate*, São Luís, 24 fev. 1988

Polícia aprende arsenal na fazenda Tiúba. *O Debate*, 3 mar. 1988

Clima é de guerra em Bacabal. *Diário do Norte*. São Luís, 19 fev. 1988

Aldeia é desapropriada e Deputada elogia o governo. *Diário do Norte*. São Luís, 28 fev. 1988.

Fonte oral

SANTOS, Murilo. Entrevista realizada por Welliton Fernando Pereira Soares em São Luís, nov. 2023.

Bibliografia

ALCÂNTARA, Liliane Cristine Schlemer; SAMPAIO, Carlos Alberto Ciose. Bem Viver como paradigma de desenvolvimento: utopia ou alternativa possível?. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, v. 40, [s/n], p. 231-251, abr., 2017.

ALENTEJO, Paulo; PEREIRA, João Márcio Mendes. Terra, poder e lutas sociais no campo brasileiro: do golpe à apoteose do agronegócio (1964-2014). **Tempos históricos**, v. 18, [s/n], p. 73-111, 2014.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus editora, 2008.

ARAÚJO, Daisy Damasceno. Pelo Bem-Viver: resistências e lutas por territórios no Maranhão contemporâneo. In: BERNAT, Isaac Giribet; FERREIRA, Marcia Milena Galdez; SOUZA, Wendell Emmanuell Brito de. (Orgs). **Maranhão: campo e cidade (séculos XX-XXI)** – São Luís: Editora UEMA, 2019, p. 21-60.

ALVES, Ronaldo Cardoso. Ensino de História e História Pública: conhecimento histórico e seu papel social. **Diálogos**, v. 22, n.3, p. 20-31, 2018.

ARAGÃO, Tobias. A destruição de Aldeia: conflito agrário e processo legal. In: ANDRADE, Maristela de Paula (org.). **Chacinas e massacres no campo**. v. 4 – São Luís: Mestrado em Políticas Públicas; UFMA, 1997, p. 87-133.

BARROS, José D'Assunção. Cinema-História: Múltiplos aspectos de uma relação. **Revista Dispositiva**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 17-44, 2014.

BLOCH, Marc Leopold Benjamim. **Apologia da História, ou, o ofício de historiador**. Trad. André Telles, Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BARBOSA, Viviane de Oliveira. **Mulheres do Babaçu: gênero, maternalismo e movimentos sociais**. 2013, 267 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

_____. Ocupação de terras maranhenses, grandes projetos e planos de governo. In: FERREIRA, Marcia Milena Galdez; FERRERAS, Noberto O.; ROCHA, Cristiana da Costa. (Orgs). **Histórias sociais do trabalho: uso da terra, controle e resistência**. São Luís: Editora UEMA, 2015.

BRUNO, Regina Angela Landim. **O ovo da serpente: monopólio da terra e violência na Nova República**. Campinas, 2002, 310 f. Tese (Doutorado) – Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de história: fundamentos e métodos**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: Ministério da Educação, Secretária de Educação Básica, 2018

_____. **Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio**. Brasília: Ministério da Educação, Secretária de Educação Básica, 2006.

OLIVEIRA, Pedro Cassiano Farias. A reforma agrária em debate na abertura política. **Tempos Históricos**, v. 22, [s/n], p. 161-183, 2018.

CALDAS, Leide Ana Oliveira. **Superoitismo no Maranhão: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de microrressistências (1970-1980)**. São Luís, 2016, 266 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Maranhão, Centro de Ciências Humanas, São Luís, 2016.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagens: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOS, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.) **Domínios da História: ensaios de teorias e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

COELHO, Fabiano. Conceitos “cultura” e “representação”: contribuições para os estudos históricos. **Fronteiras: Revista de História**, Doutorado, v. 16, n. 28, p. 87-99, 2014.

COSTA, Alexandre Bruno Gouveia. **Cinema e filosofia: um estudo da narrativa cinematográfica maranhense das jornadas por meio da trílice mimesis**. São Luís, 2015, 139 f. Dissertação (Mestrado interdisciplinar) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015.

FEITOSA, Antônio Cordeiro. Memória em movimento: reflexões sobre o uso do audiovisual em expedições no Maranhão. **Mídia e cotidiano**, [s. l.], v. 12, n. 3, p. 312-328, dez. 2018.

FERREIRA, Marcia Milena Galdez. **Construção do Eldorado Maranhense**: experiência camponesa e narrativa de migrantes nordestinos em municípios do Médio Mearim-MA (1930-1970). Niterói, 2015, 337 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, 2015.

_____. Configurando o espaço social do Vale do Mearim: Terra, trabalho e migração. In: FERREIRA, Marcia Milena Galdez; FERRERAS, Noberto O.; ROCHA, Cristiana da Costa. (Orgs). **Histórias sociais do trabalho**: uso da terra, controle e resistência. São Luís: Editora UEMA, 2015.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História**: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 199-215.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **Luz, câmera e história!**: práticas de ensino com cinema. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FERREIRA, Jorge. O presidente acidental: José Sarney e a transição do modelo econômico brasileiro. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Orgs). **O tempo da Nova República**: da transição democrática à crise política de 2016. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FRAZÃO, Jaciara Leite. **História e memória da questão agrária no Maranhão**. 2020. 147f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2020.

_____. **Conflitos agrários no Médio Mearim-MA (1970-1990)**: memória e experiência da luta pela terra no Povoado Aldeia. São Luís, 2017, 118 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2017.

JACQUES, Flávia Verônica Silva. O “buen vivir” e a construção de uma nova sociedade. **Novos Cadernos NAEA**, v. 23, n. 3, p. 105-119, set/dez. 2020

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto (Org.) **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: Edufba, 2009, p. 99-133.

LIMA, Dayane de Sousa. Conflitos de terra no Médio-Mearim: resistência e a luta pelo direito de permanecer. In: BERNAT, Isaac Giribet; FERREIRA, Marcia Milena Galdez; SOUZA, Wendell Emmanuell Brito de. (Orgs). **Maranhão**: campo e cidade (séculos XX-XXI) – São Luís: Editora UEMA, 2019, p. 149 -183.

_____. **Franciscanos e missão**: atuação da Diocese de Bacabal e da Província Franciscana de Nossa Senhora da Assunção em conflitos de terra no Médio Mearim (1970-1980). São Luís, 2018, 209 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Maranhão, Centro de Ciências Humanas, São Luís, 2018.

MATOS, Marcos Fábio Belo. ... **E o cinema invadiu a athenas**: a história do cinema ambulante em São Luís (1989-1909). São Luís: FUMC, 2002.

MARTINS, José de Souza. **Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano**. São Paulo: Contexto, 2009.

MENDES, Alberto Rafael Ribeiro. A risível reforma agrária de Sarney: o desenho de humo e a crônica no Jornal dos Trabalhadores Sem Terra. **Saeculum: Revista de História**, v. 27, n. 47, p. 153-176, jul./dez. 2022.

NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história. **História: Questões e Debates**, Curitiba, v. 70, n. 1, p. 12-44, jan./jun. 2022.

_____. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia de (Orgs). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

NOVOA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto (Org.) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: Edufba, 2009, p. 133-147. NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo: laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In:

_____; FRESSATO, Soleni Biscouto. **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: Edufba, 2009, p. 159-193.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague. **Significação: revista de cultura audiovisual**, v. 30, n. 19, 2003, p. 165-180.

MEDEIROS, Leonilde Servolo de. Dimensões políticas da violência no campo. **Tempo**, Rio de Janeiro, v.1, [s/n], p. 126-141, 1996.

MENDONÇA, Sonia Regina. **A questão agrária no Brasil: a classe dominante agrária – natureza e comportamentos**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

PAIVA, Eduardo França. **Histórias e imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PEREIRA, Airton dos Reis. **A luta pela terra no Sul e Sudeste do Pará: migrações, conflitos e violência no campo**. Recife, 2013. 256 f. Tese (doutorado) – UFPI, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História, 2013.

PEREIRA, Lara Rodrigues. Cinema como fonte para a escrita da História e seu ensino escolar: reflexões e possibilidades. **Cordins. História e Cinema**, São Paulo, [s/v], n. 15, p. 38-47, jul/dez. 2015.

PORTELLI, Alessandro. Um trabalho de relação: observações sobre História Oral. In: CARDINA, Miguel; CORDOVIL, Bruno (Orgs). **A morte de Luigi e outros ensaios**. Lisboa: Edições Unipop, 2013.

RAMOS, Fernão. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. *In:* _____ (Org.) **Teoria contemporânea do cinema**, vol. 2, Campinas: Papirus, 2005. p. 159-226.

ROCHA, Cristiana Costa da. Narrativas de sentido, desejos e migração sobre o direito à posse de terras. *In:* _____; FERREIRA, Márcia Milena Galdez; FERREIRAS, Noberto O (Orgs). **Histórias sociais do trabalho: uso da terra, controle e resistência**. São Luís: Editora UEMA, 2015.

SANTOS, José Murilo Moraes dos. **Cinema engajado no Maranhão: interfaces com a educação popular**. São Luís, 2017, 109f. Dissertação (Mestrado em educação) -Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetórias de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**, Ouro Preto, v. 5, n. 8, p. 151-173, abr. 2012.

KARNAL, Leandro. A história moderna e a sala de aula. *In:* _____ (org.) **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas**. São Paulo: Contexto, 2007, p. 127-143.

WANDERLEY, Sonia. O entrelugar do aprendizado escolar de História: uma perspectiva de História Pública. **Revista História Hoje**, v. 9, n. 18, p. 125-144, 2020.