

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, EXATAS E NATURAIS
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

LUCAS VICTOR QUARESMA BARBOSA

EM BUSCA DO BEM VIVER:
LUTA POR TERRITÓRIO E RESISTÊNCIA QUILOMBOLA NO MARANHÃO
CONTEMPORÂNEO NO CINEMA DE MURILO SANTOS

São Luís
2024

LUCAS VICTOR QUARESMA BARBOSA

EM BUSCA DO BEM VIVER:

**LUTA POR TERRITÓRIO E RESISTÊNCIA QUILOMBOLA NO MARANHÃO
CONTEMPORÂNEO NO CINEMA DE MURILO SANTOS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de História da
Universidade Estadual do Maranhão para
o grau de obtenção em Licenciatura em
História.

Orientadora: Prof^o Dra. Marcia Milena
Galdez Ferreira

São Luís

2024

Barbosa, Lucas Victor Quaresma.

Em Busca do Bem Viver : luta por território e resistência quilombola no Maranhão contemporâneo no cinema de Murilo Santos / Lucas Victor Quaresma Barbosa. – São Luís, 2024.

120 f. : il.

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

Orientadora: Profa. Dra. Marcia Milena Galdez Ferreira.

1. Documentário. 2. Quilombos. 3. Ensino de História. 4. Em Busca do Bem Viver. I. Título.

CDU 791.43-92(812.1).027

Elaborada por Lauisa Sousa Barros - CRB 13/657

LUCAS VICTOR QUARESMA BARBOSA

**LUTA POR TERRITÓRIO E RESISTÊNCIA QUILOMBOLA NO MARANHÃO
CONTEMPORÂNEO NO CINEMA DE MURILO SANTOS**

Monografia apresentada junto ao curso de
História da Universidade Estadual do
Maranhão – UEMA para obtenção do grau
de licenciatura em História

Aprovada em: 21/08/2024

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Márcia Milena Galdez Ferreira

Doutora em História Social

Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Viviane Oliveira Barbosa

Doutora em História (UFF) e Estudos Étnicos e Africanos (UFBA)

Prof. Me. Denis Carlos Rodrigues Bogéa

Mestre em Cinema

Universidade Federal de Sergipe

AGRADECIMENTOS

A Olorum, Orixá e os guias de luz, que me fortaleceram para chegar aqui. Eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge.

A toda minha família, em especial meus pais e irmã, respectivamente Joyciane Quaresma, Edivan Barbosa e Giulia Barbosa. Por conta de vocês a graduação se tornou mais fácil. Família é alicerce.

Milena Galdez, minha orientadora de 2019 até aqui, sem seus conselhos e orientação não teria chegado a essa pesquisa que tanto amo e sou apegado, especialmente nos momentos de reunião em grupo, com Ludimila e Pamela.

A Natasha, minha irmã, que está presente há pelo menos 14 anos e nunca deixou de estar. Minha eterna gratidão por tua existência.

À *Caverna*, uma das panelinhas que tornaram a graduação mais divertida, nominalmente Ludimila, Israel, Evelyn.

À 5^ª série, outra panelinha que tornou mais fácil a graduação, estar com vocês sempre foi leve e divertido. Nominalmente Bia, Carlos Alberto, Gustavo, Leina, Lorrane, Maicon, Manel, Maria Clara, Nayra, Simone, Thalison.

Não poderia esquecer Juan e Dayvid, os irmãos que a vida me deu.

Não poderia, também, deixar de lembrar de diversas músicas e artistas que me acompanharam nessa jornada e me fizeram refletir sobre meu *ser* no mundo. Música Neguim, de Zaion; álbum Eu também sou um anjo, VND; álbum Esculpido a Machado, Leall; álbum *Blonde* de Frank Ocean; música *Follow God*, Kanye West. E por último, e talvez a que mais me acompanhou e me representa de 2018 até aqui: música Fórmula Mágica da Paz, Racionais MC's. “Ninguém é mais que ninguém, absolutamente, aqui quem fala é mais um sobrevivente.”

À minha companheira, Ana Paula Soeiro, que muito ouviu as minhas reflexões, reclamações, e principalmente, esteve comigo nesse processo e me ajudou a caminhar.

Aos que aqui não estão, quem é de verdade sabe de toda minha gratidão. Grato a esses.

Por fim, à FAPEMA e CNPq, que financiaram minhas bolsas PIBIC entre 2019/2020 e 2020/2021.

“Por que que essa p*** é um campo minado?
Quantas vezes eu pensei em me mudar daqui.
Mas aí, minha área é tudo o que eu tenho. A
minha vida é aqui, eu não consigo sair. É muito
fácil fugir, mas eu não vou. Não vou trair quem
eu fui, quem eu sou. [...]”

Fórmula Mágica da Paz, Racionais MC's

RESUMO

Este trabalho visa analisar aspectos do filme *Em Busca do Bem Viver* do cineasta maranhense Murilo Santos, estabelecendo sua importância e relevância na representação do contexto da luta por territórios quilombolas no Maranhão Contemporâneo e sinalizando para modos de uso na sala de aula de História. Nesse sentido, estabelecemos estudos acerca da relação entre cinema e história para a compreensão da função social do cinema documentário. Assim, visamos estabelecer estes estudos sobre a obra fílmica em tela, em uma interface entre o Cinema e o ensino de História, visando compreender possibilidades de uso do documentário em sala de aula, especialmente para o ensino básico. Observamos, nesse ínterim, a importância da estética do filme para a construção da História e para sua transformação, agindo como uma maneira de denunciar e de conscientizar o público através da linguagem cinematográfica. Assim, o filme funciona como um agente de persuasão, buscando através do conceito de *Bem Viver* apresentar ao público os modos de vida e trabalho desses sujeitos.

Palavras-chave: Documentário; Quilombos; Ensino de História; Em Busca do Bem Viver

ABSTRACT

This work aims to analyze aspects of the film *Em Busca do Bem Viver* by Maranhão filmmaker Murilo Santos, establishing its importance and relevance in representing the context of the struggle for quilombola territories in Contemporary Maranhão and signaling ways of use in the History classroom. In this sense, we established studies on the relationship between cinema and history to understand the social function of documentary cinema. Thus, we aim to establish these studies on cinematographic work on screen, in an interface between Cinema and History teaching, covering possibilities for using documentaries in the classroom, especially for basic education. We observe, in the meantime, the importance of film aesthetics for the construction of History and its transformation, agile as a way of denouncing and raising public awareness through cinematographic language. Thus, the film works as an agent of persuasion, seeking through the concept of *Bem Viver* to present to the public the ways of life and work of these subjects.

Keywords: Documentary; Quilombos; *Em Busca do Bem Viver*

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Trabalhadores Rurais seguram a cerca.....	p. 73
Imagem 2 - Mapa de localização da Região de Bacabal.....	p. 75
Imagem 3 - Praia da Comunidade Cajueiro	p. 75
Imagem 4 - Praia da Comunidade Cajueiro	p. 77
Imagem 5 - Mapa de localização do território Quilombola Charco	p. 78
Imagem 6 - Quilombolas em reunião.....	p. 79
Imagem 7 - Mapa de localização do Território Quilombola de Cruzeiro.....	p. 80
Imagem 8 - Crianças reunidas ao pé da árvore.....	p. 81
Imagem 9 - Retomada	p. 82
Imagem 10 - Quilombola exhibe os resultados do plantio.....	p. 82
Imagem 11 - Mapa de localização do território Quilombola Maiabi e Rio do Curral.....	p. 83
Imagem 12 - Quilombolas brincam tambor de crioula.....	p. 84
Imagem 13 - Estrada em mau estado de conservação.....	p. 84
Imagem 14 - Mapa de localização do território Quilombola Benfica.....	p. 85
Imagem 15 - Quilombolas ocupam fazenda.....	p. 86
Imagem 16 - Entrevista com Maria da Conceição Silva.....	p. 86
Imagem 17 - Mapa de localização do território Quilombola Aldeia Velha.....	p. 87
Imagem 18 - Estrada de Ferro em Pirapemas.....	p. 88
Imagem 19 - Monteiro mostrando objeto antigo do quilombo.....	p. 89
Imagem 20 - Mapa de localização do território Quilombola de Barro Vermelho.....	p. 90
Imagem 21 - Rio Munim	p. 90
Imagem 22 - Rio Munim 2.....	p. 91
Imagem 23 - Mapa de localização das comunidades Quilombolas de Livramento, Santa Maria dos Moreiras, Bom Jesus, Três Irmãos, Queimadas, Monta Barro e Vergel.....	p. 92
Imagem 24 - Retrato de Quilombola ao lado de Santa Luzia.....	p. 94
Imagem 25 - Entrevistado Antônio Isidório.....	p. 96

LISTA DE SIGLAS

ACONERUQ: Associação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas
ADCT: Atos das Disposições Constitucionais Transitórias
CCN: Centro de Cultura Negra do Maranhão
CLA: Centro de Lançamento de Alcântara
CPC: Centro de Cultura Popular
CPT: Comissão Pastoral da Terra
CRQs: Comunidades Remanescentes de Quilombos
DIP: Departamento de Imprensa e Propaganda
FCP: Fundação Cultural Palmares
FUNARTE: Fundação Nacional de Artes, responsável por apoiar e promover a arte e cultura no Brasil.
INCE: Instituto Nacional de Cinema Educativo
INCRA: Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
LABORARTE: Laboratório de Expressões Artísticas, voltado para o incentivo de produções artísticas locais e cultura popular.
MATOPIBA: Maranhão, Tocantins, Piauí e Bahia
MAVAM: Museu do Afro-Brasileiro do Maranhão.
MISAFRO: Museu da Imagem e do Som Afromaranhense.
MOQUIBOM: Movimento Quilombola do Maranhão
MPF: Ministério Público Federal
OIT: Organização Internacional do Trabalho
PCN: Parâmetros Curriculares Nacionais
PIPs: Política de Intrusão e Pilhagem
PN: Partido Negro.
PNRA: Plano Nacional de Reforma Agrária
SRB: Sociedade Rural Brasileira
SUPRA: Superintendência da Política Agrária
TVE: TV Educação.
UFMA: Universidade Federal do Maranhão.
UNE: União Nacional dos Estudantes
UNESCO: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 12
1. HISTÓRIA E DOCUMENTÁRIO	p. 14
1.1 Documentário: realidade ou ficção?	p. 14
1.2 Função social do cinema documentário	p. 18
1.3 Pequena história do documentário brasileiro (1950-1980).....	p. 22
2. LUTA PELO TERRITÓRIO NOS QUILOMBOS BRASILEIROS.....	p. 36
2.1 Desafios dos Quilombos no Maranhão na luta por territórios	p. 41
2.2 Grupo de Mobilização: MOQUIBOM	p. 48
3. EM BUSCA DO BEM VIVER	p. 52
3.1 Filmografia de Quilombos Maranhenses (2000-2023).....	p. 52
3.1.1 Cinema Negro Brasileiro	p. 52
3.1.2 Filmografia	p. 55
3.2 Em Busca do Bem Viver: uma tentativa de análise a partir dos Quilombos	p. 70
3.2.1 Conflitos agrários nos quilombos em <i>Em Busca do Bem Viver</i>	p. 77
4. ENSINO DE HISTÓRIA E O DOCUMENTÁRIO: EM BUSCA DE POSSIBILIDADES DE ENSINO	p. 97
4.1 A educação freireana	p. 97
4.2 <i>filmes pedagógicos</i> : experiência educativa a partir do cinema	p. 99
4.3 Ensino de História: luta pelo território e questão quilombola	p. 102
4.4 Como trabalhar o documentário em sala de aula?	p. 106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 110
REFERÊNCIAS	p. 112

INTRODUÇÃO

A relação entre cinema e história tem se mostrado uma importante ferramenta para a compreensão de contextos sociais e culturais, oferecendo novas perspectivas e narrativas que enriquecem o entendimento histórico. Nesse sentido, penso que abordá-la seja uma forma de contribuição para os avanços em relação a novas metodologias de análises sobre os filmes na ciência histórica, no sentido de como eles são mobilizadores de História, especialmente, aqui, se tratando do cinema documentário.

No Maranhão, a luta por território e a resistência quilombola são temas que refletem a contínua busca pelo *Bem Viver* dos povos, um conceito que pode ajudar a compreender modos de vida que valorizam a coletividade e a justiça social, na busca por uma harmonia entre natureza e ser humano.

Nesse sentido, essa pesquisa propõe uma análise do filme *Em Busca do Bem Viver*, do cineasta Murilo Santos, como uma representação significativa dessas lutas, no sentido de abarcar os diversos contextos em que o campo maranhense e os povos que nele habitam têm seus direitos violados, sejam ribeirinhos, camponeses, pescadores, indígenas e, o que interessa ao nosso trabalho, quilombolas.

Ao explorar como o cinema documentário pode servir tanto como registro histórico quanto como instrumento pedagógico, especialmente no Ensino de História, a pesquisa se debruça sobre as interfaces entre a semiótica e a narrativa histórica, buscando entender como o filme não apenas documenta, mas também mobiliza a *consciência histórica* em relação às lutas que são travadas por essas comunidades quilombolas.

A análise considera, ainda, a importância da estética e da montagem no documentário como elementos que não apenas capturam a realidade, mas a constroem, oferecendo ao espectador uma narrativa que, ao mesmo tempo que informa, persuade e engaja em questões sociais urgentes. Ou seja: o cinema documentário, se se engaja em tratar sobre contextos históricos e personagens reais, tem uma função social.

Portanto, pensamos em uma estrutura de trabalho que compreenda as principais temáticas aqui discutidas. Primeiramente, pretendemos discutir, nas relações entre História e Documentário, a evolução do gênero na história e como sua linguagem vem sendo mobilizada para diversos fins em seus diversos contextos históricos, sempre de forma panorâmica. Pretendemos, também, desde que concluimos que o documentário é ficção porém que não deixa de ser dotada de função social, como o cinema, e especialmente o documentário, é objeto de disputas ideológicas no Brasil, sendo modificados inclusive suas temáticas quando mobilizados pelas diversas classes que o produzem, chegando, finalmente,

no documentário maranhense e na produção de Murilo Santos, e como essa produção, amadora, estava preocupada com as questões sociais e culturais mais latentes na década de 1970, na época das produções em Super-8.

Não poderíamos seguir com nosso trabalho sem uma análise panorâmica da questão quilombola no Maranhão, compreendendo o surgimento de novas categorias mobilizadas para entendimento do fenômeno, enfatizando que a questão quilombola é mais complexa do que relacionar os quilombos ao fenômeno da escravidão, já que os Novos Quilombos, que compõem boa parte dos quilombos maranhenses, são formados ao final daquela, a partir de novos contextos. Embora aqui falemos sobre isso muito sucintamente, esta análise ocupará boa parte do trabalho.

Por conseguinte, seguimos com a análise de *Em busca do Bem Viver*, sem antes deixar de considerar a contextualização das discussões relacionadas sobre Cinema Negro Brasileiro. Justifico o uso desta categoria pois pensamos que, embora não consideremos o filme *Em Busca do Bem Viver* Cinema Negro, a época histórica do fazer cinematográfico em que o filme se encontra é, justamente, a época da efervescência do cinema negro. Fizemos então, uma análise filmográfica de alguns filmes de Cinema Negro e/ou filmes com assunto de negro. No capítulo explico melhor o uso destas categorias e passamos a análise de *Em Busca do Bem Viver*, que são feitas a partir, primeiro, da descrição da documentação consultada e, posteriormente, da análise de como o filme mobiliza a linguagem cinematográfica para contar as histórias de agressões e conquistas das quatorze comunidades trabalhadas.

Por fim, intentamos sugerir, em forma de texto, um referencial teórico e metodológico para a aplicação deste filme em sala de aula, através de análises da pedagogia de Paulo Freire (2019) e, usando como principal referencial metodológico Ferreira (2018) para aplicação dos filmes em sala de aula.

Com esta pesquisa, pretendemos dar nossa contribuição à pesquisa histórica relacionada ao cinema documentário e valorizar a produção maranhense. Que o filme possibilite um ambiente de sala de aula mais crítico através da mediação do filme *Em Busca do Bem Viver*.

1. História e Documentário

A pesquisa que proponho, com a finalidade de refletir sobre o filme *Em Busca do Bem Viver*, busca entender as relações entre história e documentário, principalmente no sentido de uma melhor compreensão de como este último pode mobilizar a história, ou seja, tornando-se ele objeto histórico, que age de acordo com uma historicidade, mobilizado por um agente que possui uma finalidade própria. Para tanto, pretendo, neste primeiro capítulo, abarcar algumas discussões que considero pertinentes para tal entendimento. Assim, começaremos buscando entender o que é documentário, de que maneira ele pode ser considerado um objeto histórico e seus usos no Brasil. Desde logo, avisamos que, exceto no último subtópico, não pretendemos traçar a história do documentário, mas trazer à tona discussões que podem ser pertinentes para nossa construção monográfica.

1.1 Documentário: realidade ou ficção?

Aqui é assumido que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido, e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora. (XAVIER, 2012, p. 14)

Iniciando o subtópico com esta citação, quero enfatizar, logo de início, a resposta: o documentário é um filme de ficção. Não por acaso, tanto filmes que produzem discursos sobre o próprio cinema, como seus teóricos, desde pelo menos 1930, já vem apontando para este fato. Em Bazin (2018), vamos ver muito claramente isso, quando nos deparamos com a sua opinião sobre o filme *Why We Fight* (1942-1945), de Frank Capra. Este é um discurso sobre a Segunda Guerra Mundial, a partir da visão dos norte-americanos. E ele é produzido a partir da própria guerra: não se prepara apenas o arsenal de armas; preparam-se, também, as câmeras.¹ Gastava-se tanto em armas quanto em câmeras, assim como os riscos que corriam os soldados do exército, também corriam os operários do cinema. Xavier (2012), comentando sobre a teoria Baziniana do cinema, diz: a imagem, segundo seu critério técnico, fornece para nós um inegável fato sobre o acontecimento. Aquilo que foi fotografado, de fato existiu, de forma que quem assista o ato filmado seja uma testemunha de sua existência. É nesse sentido que os produtores de *Why We Fight* entendiam aquela guerra: é um fato único na história, que não mais vai se repetir. Registrá-lo é dar luz a um inegável acontecimento... Mas tem um porém!

¹ Neste ponto, me recordo de uma analogia que a Susan Sontag (2004) quando compara câmeras com armas, afirmando que talvez as pessoas irão aprender a agredir as outras mais com câmeras do que com armas propriamente ditas, transformando-a automaticamente na própria arma. Ela faz essa comparação a partir da própria propaganda dos produtores que a comparam o ato de fazer a foto com o de puxar um gatilho.

É esta mesma série de filmes que Bazin (2018) vai dizer que inaugura um gênero novo, “o documentário ideológico de montagem” (2018, p. 45).

Ou seja: aquilo que é um fato inegável, as imagens feitas da guerra, aquelas que comprovam que aquilo realmente aconteceu, sofrem influência de sua montagem: as imagens em sua forma bruta, quando reorganizadas, reordenadas, o são feitas sempre de forma ideológica: transformam o que seriam dois conceitos, em separado, em um terceiro conceito, sua síntese (Eisenstein, 2002), ou, como diz Bazin (2018), em um *discurso*. As imagens se organizam de acordo com o discurso, para que este ganhe *valor de verdade* através da visão dos fatos na tela. Dessa forma, ele comenta: “O espectador tem a ilusão de assistir a uma demonstração visual, quando esta não passa, na realidade, de uma sequência de fatos equivocados que só se sustenta pelo cimento das palavras que o acompanha” (Bazin, 2018, p. 47). Esse cimento, acrescento, é produzido a partir do recurso da *voz over*, ou voz de Deus, a voz onisciente, detentora do saber, arrogante e que não pode ser contrariada, pois aquilo que se fala é o que corresponde à realidade.

A ditadura de Franco, na Espanha, entendeu bem a força da montagem, na medida em que, criado o Departamento Nacional de Cinematografia em 1938, utilizou-a como objeto de propaganda e contrapropaganda. Sánchez-Biosca (2012) comenta, por exemplo, o caso de filmes usurpados do inimigo durante as ofensivas na Segunda Guerra, que foram deturpados e remontados com falas ofensivas contra inimigos, recorrendo, inclusive, à falsificação. Ou seja: as imagens não podem falar por si só.

Volto à citação que inicia o subtópico: todo filme, mesmo o documentário, se trata de um filme de ficção. Na verdade, o próprio termo “documentário” é quase um acidente de percurso. Da-Rin (2004) explica bem esse fato: “documentário” na tradição francesa significava “filmes de viagens”. Acontece que, pelo senso comum dos anos 1920, este nome já estava mais que aceito e difundido, de forma que todos já chamassem filmes que posteriormente iriam ser considerados do gênero dessa forma: *O homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, *Nanook do North* (1922, de Flaherty (filme que inaugura o gênero), enfim. O que aconteceu para permanecer assim foi uma questão burocrática. Naquele tempo, entre os anos 1920 e 1930, John Grierson, um cientista social britânico, se juntou à onda do cinema mundial de afirmar-se cada vez mais como uma arte. A capacidade de circulação do cinema, entendia ele, era uma boa forma de promoção de cidadania, através de uma proposta pedagógica que pudesse unir a nação, transformando as individualidades em um coletivo

através de uma *consciência histórica*². Ainda assim, eles pensavam em uma nova forma de arte.

Ele, entretanto, tinha noção do quanto seu projeto seria caro, de forma que pouco se poderia pensar em filantropia ou investimento privado. Como projeto de nação que era, ele recorre ao Estado. Ora, uma vez que estamos falando de um Estado conservador e burocrático, nada melhor que uma retórica, da mesma forma, burocrática para convencê-lo a financiar o projeto. Assim, o nome “documentário” servia a uma perspectiva estatal de educação, baseada sobretudo no aspecto pedagógico que ele poderia ter, contribuindo para a formação cidadã inglesa baseado em uma palavra que ganha contornos parecidos com o de “documento”, visando, sobretudo, o aspecto naturalista do termo, na ideia de que “contra fatos não há argumentos”.

Dessa forma se funda uma tradição que vai inaugurar a estrutura clássica de documentário. *Voz Over*³ narrando a sequência que está aparecendo, montada, em tela, corroborando com a ideia do *fato* indiscutível.

Feitos esses comentários, enfatizando as características subjetivas que as imagens ganham quando montadas por uma fonte, podemos dizer que o documentário é um filme de ficção. Mas, se ele é assim caracterizado, como podemos reconhecer um documentário? Qual a diferença desse gênero para os demais?

Essa é uma longa discussão em torno do tema. Muitos filmes brincaram sobre, inclusive. Podemos citar *This is Spinal Tap* (1984, dir. Rob Reiner) ou *Jogo de Cena* (2007, dir. Eduardo Coutinho). O primeiro acompanha Spinal Tap, uma banda de *heavy metal*, em uma turnê, feita a partir de um formato que poderíamos dizer que é documental. Mas ao ver, não podemos nos enganar: embora tenha todas as características de um documentário, nada daquilo existe. A banda Spinal Tap é ficcional. Do segundo caso, o mesmo: Coutinho coloca três grupos de mulheres em um teatro para uma entrevista contando uma história: o primeiro de mulheres reais; o segundo, de atrizes desconhecidas interpretando uma história; o terceiro, de atrizes famosas interpretando histórias de outras pessoas. A ideia é que não saibamos quais histórias são reais, quais são encenação. Podemos chamá-lo de documentário, apesar do formato?

Do contrário também se discute: é permitida a encenação no documentário? Lembro, por exemplo, de *Ilha das Flores* (1989, dir. Jorge Furtado). O filme inicia com o letrero “Este

² tomo, aqui, a liberdade de incorrer a uma vulgaridade. O conceito de consciência histórica será trabalhado por Rüsen apenas em 1980. Com isso, não quero afirmar que Grierson tenha se embasado neste conceito, mas que a este se aplica. O adianto aqui apenas para discorrer melhor sobre ele depois.

³ Narração feita em estúdio, geralmente associada ao documentário clássico. Também chamada de *Voz de Deus*

não é um filme de ficção”, mas logo vemos atores interpretando cenas. Isso determinaria que esse filme não é um documentário? O mesmo caso acontece com o filme *Quem Matou Elias Zi?* (1982, dir. Murilo Santos), que usa da animação para construção do argumento.

Da-Rin (2004) discorre sobre isso, sintetizando o pensamento de Nichols (2004). E eis o que especifica o gênero em relação a outros:

Enquanto a ficção oferece, através de processos narrativos, acesso a *um mundo fictício*, o documentário oferece acesso a representações *do mundo histórico* - aquele onde, fora da sala de cinema ou para além da tela da televisão, nós compartilhamos experiências. Ambos os processos resultam em artefatos construídos com as mesmas matérias de expressão e visando produzir sentido, mas segundo mecanismos variáveis e estratégias diferentes, convidando o espectador a formas distintas de participação. As propriedades indiciais e analógicas da imagem estão também na base de ambos: na ficção, contribuem para conferir verossimilhança à história narrada; no documentário, contribuem para conferir credibilidade e poder de persuasão ao argumento.” (itálicos do autor) (DA-RIN, 2004, p. 139)

Dito tudo isso, tenho em mente que, embora seja ficção, não significa que os argumentos do documentário devam ser invalidados, mas que ele cria uma realidade alternativa, ou seja, ficcional, que existe dentro de um espaço cinematográfico, para levar aos outros a sua visão de mundo, de acordo com o que o diretor acha necessário que seja exposto ou que seja visto como uma realidade que mais pessoas precisam conhecer.

Nichols (2016) é um nome importante para a teoria do documentário, por vários motivos, mas também por ter sintetizado o que ele chamou de Modos Documentais, ou seja, formas de discurso documentais que foram sendo produzidas ao longo do tempo. São estas: 1) *modo poético*, com ênfase nas associações visuais, sonoras e rítmicas; 2) *modo expositivo*, documentário clássico em que se expõe através de voz *over* sobre um assunto através de uma lógica argumentativa e ilustração de imagens; 3) *modo observativo*: quando a câmera apenas observa as ações dos personagens, sem aparente interrupção ou participação nas cenas; 4) *modo participativo*, quando enfatiza a interação do cineasta com aqueles que participam da ação; 5) *modo reflexivo*, chama atenção para a própria linguagem do cinema documentário, enfatizando ou quebrando suas convenções, refletindo sobre ficção e realidade, etc; 6) *modo performático*, quando deixa claro o engajamento do personagem com aquele tema. Expor esses modos é importante para, posteriormente, caracterizar o filme com o qual estou trabalhando.

Tendo percorrido um pouco sobre a questão ficcional do documentário, pretendo agora fazer alguns comentários sobre a função social do gênero.

1.2 Função social do cinema documentário

O documentário é uma ficção. Por ser uma ficção, não deve ser invalidado. A única questão que está sendo colocada é que, por muito tempo, inclusive por conta do nome do gênero, ele foi tomado como valor de verdade. Aliás, a produção desses discursos está muito atrelada ao que Xavier (2012) vai chamar de *opacidade e transparência*; ou seja, ocorre opacidade na linguagem quando o dispositivo produtor se coloca em cena, como um participante ativo do documentário, em muitos casos mostrando que a produção documental está sempre interligada à fonte produtora; do contrário também ocorre, ou seja, é transparente aquela produção em que o autor não se coloca em cena, com a intenção de dar valor de verdade universal ao argumento proposto.⁴ Nesse sentido, a *opacidade* ou *transparência* vão trabalhar de forma que a verdade seja, ou não, relativizada dentro da própria obra cinematográfica.

Enfim, o que ocorre é que os discursos, na história, até certo ponto produzidos de forma a identificar uma verdade, passaram a reconhecer o documentário como uma ficção, mas, contudo, entendendo sempre a sua função social.

O cinema é uma arte, isso não se discute. O que está posto, primeiramente, desde o nascimento do documentário como gênero, é, repetindo, a capacidade do cinema de alcançar as massas; além disso, a criação de um gênero cinematográfico que seja capaz de adentrar ao mundo histórico com o objetivo de educar a nação sob uma perspectiva da história que os una; e terceiro, a preocupação em propor assuntos que a fonte produtora considere que sejam relevantes para a sociedade como um todo⁵. Estou querendo dizer, finalmente, que o documentário tem a capacidade de mobilizar uma *consciência histórica*.

Rüsen (2001), em sua obra *Razão Histórica*, nos apresenta tal conceito. Basicamente, as experiências concretas de nossas vidas e a interpretação temporal que fazemos dessas

⁴ O modo observativo, por exemplo, nasce a partir das ideias de cinema-verdade, com um apego aos acontecimentos da forma como eles são, sem a interferência de nenhum agente produtor (como contraponto direto ao cinema expositivo, que se demonstrou, apesar do caráter autoritário do discurso, como um cinema não aproximado da realidade, justamente por utilizar da *voz over*, que, se dizia, era por si só a perspectiva de alguém). É claro que se descobriu posteriormente que o simples ato da escolha do que deve, ou não, ser filmado, já conotava a perspectiva da fonte produtora, ainda mais em se tratando de equipamento analógico, que exigia mais critério de seleção do que merecia ser filmado para não estragar o filme. Para mais informações sobre o tema, ver Da-Rin (2004).

⁵ E quando dizemos “sociedade como um todo”, nos referimos especificamente a nomes importantíssimos da história do documentário que vem, antes do cinema, de discussões acadêmicas, mas sentem a necessidade de sair da academia para conversar sobre esses assuntos com um grande público. John Grierson, já citado, é um deles. Outro é o antropólogo francês Jean Rouch. Vide, novamente, Da-Rin (2004). Para exemplos como esse a nível local que ganharam grande projeção no cinema, podemos citar os historiadores e cineastas Denis Carlos e Pablo Monteiro.

mesmas experiências irão formar essa consciência histórica. Todos a carregamos, portanto, conosco enquanto grupo social, e a ciência histórica, ou seja, a ciência que se responsabiliza por entender e analisar o curso da História, é uma forma muito particular de *consciência histórica*, diante de tantas outras maneiras de concebê-la.

De qualquer forma, é na *experiência* que esta concepção de tempo se funda, que será investigada a partir das necessidades de *ação* no presente. A interpretação da experiência por aqueles que a investigam, causa um *sentido* no tempo.

Para melhor explicar, a partir de Rüsen (2001), temos que as necessidades dos acontecimentos presentes irão mobilizar o passado, e darão suporte para compreender e dar sentido ao futuro. Ou seja: a partir das necessidades do presente (ação), interpretamos o passado (experiência) para podermos entender e analisar o futuro (sentido).

A interpretação da história, ainda segundo Rüsen (2001), depende de um fator a ela muito caro: a *narrativa*. Esta narrativa será a síntese de todo esse conjunto de experiências no tempo, e dará lógica para que esta experiência ganhe um sentido. Para tanto, ela precisa fundar-se nas *lembranças*, que são o que vão dar fundamento à narrativa, na medida em que ela é mobilizada de determinada maneira, seguindo os devidos critérios do presente. Ou seja: as necessidades deste presente serão os verdadeiros mobilizadores das lembranças do passado, que irão fundamentar a narrativa. Assim mesmo, toda a lógica narrativa do tempo deve ser mobilizada por estas mesmas necessidades, para que a *ação* do presente tenham, assim, um *sentido* “sobre a experiência do tempo mediante a narrativa histórica, se trata afinal de contas da *identidade* daqueles que têm de produzir esse sentido de narrativa (histórica) a fim de poderem orientar-se no tempo” (Rüsen, 2001, p. 66).

Chamo atenção para dois aspectos. Primeiro: a *ciência histórica* é uma forma muito particular de conceber a História. Segundo: as necessidades do presente irão mobilizar o passado; e são essas necessidades que vão dar o fio condutor da narrativa histórica. Dou ênfase nesses dois trechos pois a ciência histórica, muitas vezes enquanto ciência pode estar apontando para um caminho, mas a consciência histórica como memória social de um povo pode estar apontando para outro. E assim, podemos afirmar, também, que essa é a função social do documentário: ele tem o aspecto mobilizador da consciência histórica, de acordo com as possibilidades de sua linguagem e de seu alcance às massas.

No segundo aspecto, chamo atenção para a própria formação e mobilização de uma memória histórica, baseada nas necessidades do presente. Damos a contribuição de que essa mobilização, assim como a ciência histórica, não precisa necessariamente se atrelar a memórias do passado, mas também histórias do tempo presente, como é o caso do

documentário *Em Busca do Bem Viver* (2016, dir. Murilo Santos). Afirmamos, portanto, que os documentários carregam, consigo, uma *historicidade* (Mello, 2016). Nesse sentido, e sendo bastante repetitivo, o documentário, apesar de ficção, mobiliza a memória do público através de sua retórica⁶ para comprovar seu argumento e convencê-lo da veracidade do assunto em questão e *agir* sobre o futuro (ou não). Vamos ver o que diz Nichols:

Quando acreditamos que o que vemos é a prova do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele. Obviamente, isso é verdadeiro na ciência, em que o diagnóstico por imagem tem importância vital em todos os ramos da medicina. Decisões são tomadas e tratamentos são iniciados valendo-se daquilo que as imagens revelam. A propaganda política, como a publicidade, também se funda na nossa crença em um vínculo entre o que vemos, a maneira como o mundo é e a maneira como podemos agir nele. Assim fazem muitos documentários, quando têm a intenção de nos persuadir a adotar uma determinada perspectiva ou ponto de vista sobre o mundo. (Nichols, 2016, pp. 20 e 21)

E eis a função social do documentário. Embora não possamos nos enganar sobre a sua veracidade total enquanto valor de documento, seu valor social se mostra prático, na medida em que transforma mentes e mobiliza pessoas de acordo com o discurso que está propondo, ainda acrescentando que a *opacidade* e a *transparência* são apenas maneiras diferentes de lidar com o público. O valor de verdade, para um grupo de espectadores, pode estar no modo expositivo, com um narrador onisciente, e para outro, pode estar em um modo performático, usando o diretor como personagem contando sua história pessoal com o tema. E, assim, cada um à sua maneira, leva ao mesmo fim: a mobilização da opinião pública e a memória coletiva sobre um assunto. Falamos, dessa maneira, de uma História Pública.

A consciência histórica também diz respeito aos usos públicos que se faz da memória de um povo, no sentido próprio de mobilizar essa história para transformar a experiência dele em um sentido que garanta a sua identidade: a História Pública é uma forma de incentivar a ação. Andrade *et. al.* (2021) comenta que esse conceito pode ser interpretado como uma passagem de uma história acadêmica para uma história pública, divulgando fora dos espaços da universidade os conhecimentos que a estes estão vinculados, como espaço de produção.

⁶ Sim, uso aqui o termo retórica. E quando faço esse uso, propositalmente, quero enfatizar uma concordância com Ginzburg (2002) baseado em Aristóteles (2011), quando afirma categoricamente que a retórica aristotélica, diferente da conotação que ganhou na História, está atrelada definitivamente à prova, ou seja: a retórica são os meios utilizados para comprovar seu argumento.

A perspectiva da prova como discurso retórico está muito atrelado a diversos documentários, especialmente históricos, em que se usam imagens de arquivo muitas vezes de forma frenética para comprovar a tese central: “*eyes on the pryze* (Henry Hampton, 1987, 1990). O filme depende muito de imagens de arquivo para recapturar o clima e o tom do movimento pelos direitos civis no começo dos anos 1960. A capacidade das imagens históricas de emprestar autenticidade ao que os entrevistados nos dizem torna os testemunhos deles ainda mais convincentes.” (Nichols, 2016, p. 27)

Acrescentamos, aqui, que a História Pública também diz respeito à memória de um povo, que não necessariamente está vinculada ao espaço acadêmico, sendo esta História divulgada para fins de mudanças de *sentido* dessas comunidades, que, sendo *grupos específicos* (Moura, 2019), reivindicam seu direito de ser e de sobrevivência, reivindicam sua *identidade*.

Escolher trabalhar com documentário como fonte de estudo é uma tentativa sobretudo de entender a força de sua historicidade, para além de sua capacidade semiótica de interpretação do mundo. Valim (2005) comenta, por exemplo, sobre a tendência que os espectadores têm em considerar verdade aquilo que ouvem e veem quando não tem um conhecimento prévio sobre o assunto.

Pretendo afirmar, com isso, que o cinema pode ser trabalhado do viés da História Cultural tanto quanto do viés da História Social, sendo a primeira uma tentativa de analisar nas entrelinhas- o espaço cinematográfico que se forma para compreensão de sentido no espectador-, e o outro, a tentativa de entender os aspectos externos ao filme, como produção, circulação, etc.

A circulação é absolutamente importante. Estamos falando por exemplo de opiniões públicas circulando nas grandes mídias e mobilizando milhões de pessoas muitas vezes a creditar o negacionismo. Enquanto isso, filmes muito importantes para a compreensão da realidade brasileira que muitas vezes não chegam ao grande público, pois carecem de um Canal que o faça circular.

Se o filme participa das disputas entre as visibilidades e invisibilidades do mundo social, como afirma Feitosa (2013), é necessária a compreensão de *quais* filmes estão sendo mais vistos e, portanto, mobilizando a opinião pública; e, do contrário, quais estão sendo deliberadamente invisibilizados. Acrescentando a isso, Valim (2005) colabora afirmando que, olhar o canal onde está sendo veiculado o filme, pode-se dizer muito sobre se é um filme hegemônico ou contra-hegemônico.

A perspectiva de classe é muito cara para compreender o tipo de produção e a circulação de documentários, que, na história, vão ganhando meios de produção mais barateados e, portanto, com produções mais acessíveis. E, se se compara uma produção majoritariamente burguesa com uma produção popular, percebe-se a diferença entre os assuntos abordados, as formas de discurso, estéticas, de equipamento etc. Passo agora para a abordagem da evolução do gênero aqui abordado no Brasil entre os anos 1950 e 1980.

1.3 Pequena história do documentário brasileiro (1950-1980)

Antes de tratar do documentário em si como gênero, preciso iniciar falando do cinema em si, em se tratando das condições de produção do cinema brasileiro, como ele se desenvolve e quais grupos sociais o reivindicam. Essa é uma discussão por nós julgada importante, pois estamos falando de perspectivas de classes, hegemonia e contra hegemonia, que serão absolutamente importantes para identificar a qualidade da produção, a quantidade e quais as preocupações dos grupos que fazem parte do cinema, servindo-o tanto na parte econômica (não necessariamente sendo cineastas, tratando de fomento, importação de filmes estrangeiros etc.), quanto a produção direta do filme. Para isso, usaremos como referência Sodré (1984), que, em sua *Síntese de História da Cultura Brasileira*, explana muito bem as condições econômicas do cinema no Brasil entre os anos 1940 e 1960, e a formação de um cinema que podemos chamar de nacional.⁷

Mesmo o cinema em sua infância, pelos idos dos anos 1900, o Brasil sempre foi importador de filmes estrangeiros. Poderíamos dizer que por falta de demanda, já que a primeira produção nacional foi feita em 1909. Fato é que, até a Primeira Guerra Mundial, o consumo se dá principalmente de filmes europeus, e depois, de produções norte-americanas. Em 1921 esse problema já era observado. Amador Santelmo já escrevia que em matéria de cinema, o Brasil era, além de analfabeto, máquina de enriquecer filmes estrangeiros (Sodré, 1984)

Foram inúmeras as tentativas de fazer desbancar o mercado nacional de cinema. Alberto Cavalcanti, firmado como cineasta em Londres, passando pelo Brasil, em 1958, fala que o cosmopolitismo é o mal do Brasil, e que nosso absurdo consumo de filmes *hollywoodianos* não deixa nossa produção fluir. Atores tem, mas falta capital e trabalho de equipe (Sodré, 1984).

Ele não estava errado. Vamos acompanhar o que constata Sodré (1984):

[...] o problema da fundação de uma indústria cinematográfica nacional só pode ser colocado após a *Revolução* de 1930. E até a legislação, não por coincidência, assinala essa mudança de condições. Ela é praticamente inaugurada em 4 de maio de 1932, com o Decreto-lei 21.240, que nacionalizou o Serviço de Censura Cinematográfica para Educação Popular.

⁷ Peço licença para a utilização de uma obra com data desatualizada. Com isso, estou indo na perspectiva de Machado (2012), que, no prefácio da obra de Xavier (2012), diz: “Se a história se repete em ciclos, é conveniente, vez por outra, retornar aos modelos de pensamento do passado não apenas para constatar o que foi superado, *mas também para avaliar o que podemos estar perdendo*. (grifos nossos)” (Machado, 2012, p. 7). Nesse sentido, penso que Nelson Werneck Sodré foi um grande contribuinte para as análises da História do Brasil, tendo uma vasta obra que merece ser revisada, principalmente em se tratando de um autor que é marginalizado pela academia e editoras atuais. A edição mais recente que encontrei da referida obra é de 1993, o que corrobora com sua marginalização e desconhecimento para a atual geração de historiadores e cientistas sociais no geral.

Dez anos depois, sob o Estado Novo, apareceu o Decreto-lei 4.064 de 29 de janeiro de 1942, que criou, no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), o Conselho Nacional de Cinematografia. Dez anos depois, o Governo encaminhou ao Congresso Nacional um anteprojeto de lei, criando uma autarquia industrial, com atribuições para indicar medidas de fomento à indústria, comércio e arte cinematográficas. [grifos nossos, identificando uma terminologia que já podemos dizer ter sido superada pela historiografia, que utiliza, ao invés de *revolução*, o termo *golpe*, referindo-se a um Golpe de Estado] (Sodré, 1984, p. 81)

Ainda com todas essas leis, decretos e instituições vinculadas à burocracia estatal, o cinema nacional não andava, por interferência principalmente dos norte-americanos. O que comprova isso, segundo Sodré (1984) é que, para além dessas leis, os cineastas precisaram de muito esforço para aplicar leis de incentivo à produção e distribuição de filmes nacionais. Primeiro, com medidas relacionadas a colocar um filme nacional em cartaz a cada quadrimestre, posteriormente avançando para a proporção de um filme nacional para cada oito importados. Além disso, em cada programa especializado em cinema deveria ter o que se chamou de “complemento nacional” na divulgação. No plano da produção, a Universidade do Brasil criou a Escola Nacional de Cinema, a criação de cursos de estudo e estética cinematográficas vinculados às faculdades de filosofia. Um grande avanço, sim, poderia-se dizer. Porém, um grande ano de produção de filmes nacionais como 1953, rodou apenas 34 filmes brasileiros e 578 importados, sendo 344 dos Estados Unidos. Alex Viany (*apud.* Sodré, 1984), buscando entender já na década de 1950 a problemática em torno do cinema nacional, comenta que os Estados Unidos têm criado um grande monopólio através do domínio do campo da distribuição, fazendo com que usasse de métodos lícitos e ilícitos para, não só promover os seus filmes, como boicotar o cinema nacional.

Podemos dizer, diante desse quadro, que a importância política de um movimento nacional como o Cinema Novo⁸ vai além da estética cinematográfica, ou mesmo de posicionar o Brasil diante da produção cinematográfica mundial: era uma mobilização a favor de melhorias na *indústria* cinematográfica brasileira. Quer dizer, em 1964 filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha) ganhavam grandes premiações em um festival como o Cannes, na França, e não podiam continuar trabalhando diante das condições que tinham no mercado interno (Sodré, 1984).

Dessa forma, Alex Viany (1966 *apud.* Sodré, 1984) intervém no debate:

Limitando o lucro das películas estrangeiras [através de maiores taxações de impostos] e ratificando a margem atual de 50% dos filmes nacionais,

⁸ Movimento cinematográfico brasileiro dos anos de 1960 caracterizado por forte crítica às desigualdades sociais do Brasil, mobilizado pela icônica frase de Glauber Rocha: “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça.”

poder-se-á atingir dois objetivos: melhorar a situação financeira das exibidoras – que assim poderão cobrir eventuais prejuízos com a arrecadação obtida com as fitas de qualidade inferior – e oferecer a oportunidade ao cinema do Brasil de competir com o alienígena. (Viany, 1966 *apud*. Sodré, 1984, p. 88)

Estas são propostas para melhorar um quadro alarmante da história do cinema brasileiro, se se tem em mente, como afirma Nelson Werneck Sodré (1984) que de 1909 até 1969 só foram produzidos mil filmes eminentemente nacionais. Só no ano de 1953 importou-se de filmes estrangeiros pouco mais da metade do equivalente à produção nacional.

Por que é importante tratar desse tema? Porque isso diz respeito às condições de produção do cinema nacional e à mobilização de *consciência histórica* baseada em uma das maiores formas de cultura de massa existentes. De forma desleal, utilizam de nossos canais de distribuição, relegando o cinema nacional à marginalidade, muitas vezes usando para circulação pequenos circuitos de pessoas. Como podemos falar de um documentário como mobilizador de *consciência histórica* se ele não circula para o grande público?

No final, estamos dizendo que, o que está sendo criada, é uma cultura e ideologia provenientes de outra realidade:

Por longos e longos anos, foram familiares aos brasileiros padrões de comportamento inteiramente diversos dos aqui vigentes, e hábitos, e normas, e regras. Por longos e longos decênios, nossas crianças adoraram heróis estrangeiros, sentiram-se fascinadas por seus feitos, incorporaram impressões e sentimentos deles derivados à sua cultura. Por longos e longos decênios, as massas brasileiras aprenderam histórias norte-americanas, cultuando feitos norte-americanos, adotando posições norte-americanas. E, por tudo isso, há longos e longos decênios, vêm pagando, e pagando caro. Nossos jovens mal conhecem Rondon, mas certamente estão familiarizados com a conquista do oeste norte-americano; mal conhecem os comandantes que, à frente de nossos pracinhas, estiveram em Monte Castelo e em Montese, mas estão perfeitamente a par do papel de Eisenhower e dos MacArthur; mal sabem os nomes das *tribos* que viviam em nosso litoral, mas distinguem claramente apaches e comanches. Pior do que isso: assimilam padrões culturais de uma civilização em crise, angustiada entre o sexo e a violência. Esse tem sido o papel de descaracterização cultural que o cinema norte-americano vem desenvolvendo, há mais de meio século, no Brasil. Não há, talvez, em toda a história um exemplo tão gigantesco de alienação cultural. [grifos nossos, novamente enfatizando um termo superado pela historiografia. Nesse caso, pode-se utilizar os termos *etnias* ou *nações*] (Sodré, 1984, pp. 91 e 92)

Como se não bastasse esse quadro, nós ainda precisamos delimitar ainda mais a produção cinematográfica brasileira, dessa vez especificando para o documentário. Falo, assim, da perspectiva de classe que eles ganham à medida em que são produzidos. Isso para

dizer que: o cinema brasileiro, falando em termos de um cinema popular, sempre teve limites impostos no nível externo e no nível interno: do primeiro, como já explanados, falamos da imposição principalmente norte-americana sobre o mercado cinematográfico nacional; do segundo, falamos do mercado interno, em que a produção é voltada para os olhos da burguesia, pautados sobretudo nos ditames positivistas da ordem e do progresso. Olhemos, por exemplo, a produção *No Paiz das Amazonas* (1922, dir. Silvino Santos). O premiado filme mostra principalmente o porto de Manaus, com seus movimentos que vem da fase da borracha, passando por diversas atividades econômicas, como a pesca, até a extração da castanha-do-pará. Estamos falando de um documentário que tenta mostrar o estado do Amazonas a partir do viés do progresso, principalmente quando nos demos conta de que o patrocinador do filme é um grande industrial, o J.G. Araújo. Cenas do processamento da amêndoa, por exemplo, são mostradas em detalhes, em sua própria fábrica (*Blog História Mundi*, 2015)⁹. Exemplos como esse, também podemos encontrar no filme *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929, dir. Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny), um filme que tenta mostrar a cidade de São Paulo a partir de sua industrialização, acompanhado por uma sinfonia que indica, pelo menos a maior parte do tempo, alegria, no sentido de mobilizar orgulho aos trabalhadores pela metrópole que ela se tornou. É claro que um filme como esses é pouco preocupado com as questões sociais, relacionadas às condições de trabalho etc. O próprio discurso mobilizado com o documentário, a partir da sinfonia, indica isso:

Uma Cine Sinfonia é uma interação entre imagens na montagem, à maneira de notas em uma partitura, buscando instituir ao cinema o modelo de dinamismo e autonomia formal que a música já tinha. Ao trazer para a projeção o ritmo próprio das orquestras, sem uma preocupação narrativa, os realizadores buscavam construir elogios poéticos – e evidentemente abstratos – às cidades, pano de fundo de suas obras. (Cruzeiro, 2015)

Assim, o elogio à cidade é, na verdade, um elogio a quem diz tê-la produzido e a quem é dito responsável pelo progresso dela: o baronato do café, que financiou o filme. A estes, o intertítulo elogia, quando diz que eles são o *Ouro Verde e Alavanca do Progresso*.

Podemos dizer, então, diante desses exemplos, que os filmes, financiados pelo Estado e pelos detentores do capital, eram na verdade formas de autopromoção internas e externas, como uma propaganda.

⁹ Com isso, não pretendemos minimizar a produção de um filme como este, numa época em que nem mesmo os governantes a nível federal sabiam muito sobre o que ocorria no Norte do país, tendo uma imagem relacionada a uma vida na selva, sem grandes contribuições para a economia nacional no sentido capitalista. Este filme foi rodado no Rio de Janeiro e até chegou a ganhar prêmios em Paris.

Películas da fase do Estado Novo podem atestar isso. Através do INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo, de direção de Humberto Mauro, vários filmes foram veiculados com caráter técnico e cientificista, no sentido de engrandecer as descobertas científicas do Brasil e enaltecer o progresso da ciência, além de enfatizar a exuberância da fauna e flora nacionais:

Até o fim da segunda guerra, o documentário brasileiro foi principalmente o filme educativo, oficial, turístico ou então cinejornal, como pontuou a pesquisadora Hilda Machado. Durante os anos 30 e 40, a produção de filmes de não-ficção teve um caráter basicamente estatal. Continuava, segundo Bernadet, em Mendes Catani (1990, p. 194) quase que “[...] exclusivamente ligada a uma elite mundana, de que os cineastas são dependentes [...]” (Flávia Rodrigues, 2010, p. 66).

Após o Estado Novo, o INCE passou a financiar principalmente filmes relacionados ao Brasil rural, quase como um retorno a “onde tudo começou”, às origens do próprio Brasil. E talvez, a principal contribuição que o cineasta à frente do INCE deixa para a geração formada a partir de 1950 é olhar a câmera como instrumento, no sentido de fazê-la de objeto de conhecimento (Flávia Rodrigues, 2010, p. 66).

Flávia Rodrigues (2010) comenta que, a partir do fim de 1950, o que resta são retrospectivas de filmes estrangeiros, que serão consumidos principalmente pelas classes economicamente privilegiadas, os que têm condição econômica para o seu consumo. Muitos destes serão os futuros documentaristas do Brasil, aqueles que irão produzi-los a partir da década de 60. Eis que nasce um novo tipo de cinema.

A partir de 1962, segundo Flávia Rodrigues (2010), o Itamaraty juntamente à Unesco promove um curso de cinema com o documentarista sueco Arne Sucksdorff, num período de quatro meses. Essa é, definitivamente, a porta de entrada para equipamentos que facilitam muito a produção cinematográfica no Brasil: falo da película 35mm, gravador Nagra¹⁰ e mesa de montagem¹¹, equipamentos que permitem maior mobilidade no *set* de filmagem, gravação de som direto etc. Isso, vinculado à situação política do país, vai fazer efervescer a sétima arte no Brasil.

A juventude do cinema, que naquela época ia estudar fora, trazia consigo as maiores referências da época relacionadas ao cinema verdade, como o Neorrealismo Italiano¹², a

¹⁰ Gravador à base de fita magnética, vantajoso pela sua portabilidade.

¹¹ Mesa de Montagem é um facilitador do ato de montar o filme.

¹² Movimento cinematográfico surgido na Itália no final da Segunda Guerra Mundial, que caracterizava-se por usar de recursos cinematográficos que tentavam ao máximo aproximar a ficção da realidade, muitas vezes chegando a parecer um documentário.

*Nouvelle Vague*¹³ francesa, e trazendo a influência de teóricos e realizadores do cinema, podendo citar Eisenstein e sua teoria da montagem, Jean Rouch com seu documentário participativo, enfim (Rodrigues, 2010)

E, com isso tudo, o já citado Cinema Novo tinha uma dupla função: primeiro, garantir que os assuntos tivessem força política que refletisse a época e mobilizar o público ideologicamente; e, segundo, criar, a partir daquelas referências, a estética cinematográfica apropriada à realidade brasileira. Bernadet (2003, *apud*. Rodrigues, 2010) afirma haver duas fases distintas no Cinema Novo: a primeira, identificada mais em registrar as tradições populares; e a segunda, mais preocupada com os problemas sociais e com a linguagem. Muitos destes nascem dentro das universidades, produzido pelo CPC, o Centro de Cultura Popular, vinculado à UNE, União Nacional dos Estudantes. Destes, podemos citar o *Cabra Marcado pra Morrer*, filme de ficção não finalizado por Eduardo Coutinho por conta da Ditadura, rememorado posteriormente como documentário pelo próprio.

A possibilidade de gravação com som direto era destaque para a realização de documentários a partir de entrevistas, sendo muito utilizado esse recurso, como forma de “dar voz” àqueles que não tem vez na mídia, num recorrente processo de tentar visibilizar essas pessoas invisíveis perante os olhos do governo (Rodrigues, 2010).

Nisso tudo, o mais interessante é a estética cinematográfica que primeiro nasce como um defeito, mas depois se torna o próprio belo da imagem cinematográfica nacional: falo da *estética da fome*. Os tremores da câmera, a luz estourada por conta da pouca manipulação das luzes, que na maioria das vezes era de fonte natural, criou esse termo: a estética do subdesenvolvimento, aquilo que transforma o que é um defeito em uma qualidade.

O cinema nacional não passou despercebido por vários conservadores que viam naquele movimento um desserviço, uma afronta ao poder constituído. A *estética da fome*, na verdade, traz à tona ao mundo (considerando a proporção internacional que filmes cinemanovistas ganharam naquela época) o Brasil como ele é: subdesenvolvido. O presidente do Sindicato dos Exibidores do antigo estado da Guanabara, certa vez, interveio no debate:

[...] os atuais filmes brasileiros, em que são abordados os problemas sociais, principalmente os do Nordeste, afugentam uma grande camada de público, em virtude da clara tendência esquerdista, da brutalidade desnecessária e o grande número de palavões. (Ferrez *apud*. Sodré, 1984, p. 88)

¹³ Movimento do cinema francês dos anos de 1960, que tinha como objetivo a transgressão das regras do cinema comercial, caracterizado por retratar o cotidiano francês, amor livre, entre outros temas.

Assim, podemos dizer que o Brasil estava diante de um tipo de cinema que ia, em seu conteúdo, de encontro àquilo que pretendia a classe dominante, na medida em que vai perdendo o controle sobre a produção cinematográfica em voga no Brasil.

A partir de 1970, um novo tipo de equipamento, criado em 1965, gerou um *boom* cinematográfico no Brasil, muitas vezes marginalizado pela academia, mas que tem grande influência na formação do cinema em vários estados, como o Maranhão e a Paraíba: falo da bitola Super-8.¹⁴

A produção de filmes em super-8 é muito maior do que a de 16mm e 35mm, muito provavelmente pela curiosidade de várias pessoas na experimentação da produção de filmes, mas sem a condição necessária para uma produção cara como poderia ser. Assim, suas produções ficam sempre relegadas ao alternativo, muitas vezes àquilo que não aconteceu, não somente entre os pesquisadores, mas também pelo público cinéfilo.

Essa máquina chega ao Brasil em meados de 1970, e sua capacidade de transporte, por ser leve, fazem com que prontamente um cenário se expanda no contexto do cinema, fazendo com que diversas pessoas tenham suas experiências cinematográficas também produzindo. Machado Jr (2013) comenta que era um movimento primeiramente subterrâneo e silencioso, mas logo começou a se enfatizar na sociedade, de forma que os primeiros festivais específicos para filmes feitos em Super-8 não demorassem a aparecer. O primeiro surge logo em 1973, do Grife, e durou até pelo menos 1980.

Embora seja um novo formato com novos suportes, talvez possamos considerar os filmes produzidos em Super-8 como uma continuidade do Cinema Novo, já que tinha o mesmo caráter transgressor, preocupado com a sociedade e com a formação do cinema brasileiro, levando até mais a sério os ditames cinemanovistas de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

Estes filmes eram veiculados principalmente a partir de cineclubes, e é interessante observar, segundo a pesquisa e experiência própria de Machado Jr (2013), que esses espaços eram locais não só de assistir e veicular os filmes feitos em Super-8, mas também debatê-los

¹⁴ Nota-se a importância do equipamento cinematográfico para a evolução do próprio documentário tanto em sua linguagem quanto ao acesso de mais pessoas para a produção de filmes. Antes do cinema falado, a única possibilidade de fazer documentário como gênero era do tipo poético, criando associações visuais entre planos e ângulos e associando ritmicamente as imagens à música, que não era acoplada ao filme, mas apresentada ao vivo no cinema. O próximo tipo de documentário, o expositivo, só foi possível a partir da possibilidade de gravação de sons, para registrar a *Voz Over*. Mais na frente, próximo tipo de documentário, o observativo, só foi possível a partir da possibilidade de gravação de som direto juntamente a um equipamento de filmagem que ganha mais mobilidade. É claro que juntamente aos equipamentos, os autores carregavam consigo uma epistemologia que os fizessem inovar na linguagem. Ver Da-Rin (2004).

Observo aqui, também, que, embora as inovações fossem produzidas, não se objetivava com isso criar mais um modo documental. Esses modos são percebidos e analisados por Nichols (2016).

criticamente, fazendo desses materiais mediadores de debates e de análise crítica cinematográfica e da realidade brasileira:

O cineclube seria não só o *Sistema de veiculação* (eventual circuito de fitas engajadas ou nacionais), mas a *Formação* de críticos, cineastas e público, aptos a debater em seus diferentes círculos de participação, dos pequenos núcleos de atividade ao público maior das sessões. (Machado Jr, 2013, p.39)

Dessa forma, o objetivo não é só a formação do cineclube em si, mas também a crítica da própria formação e epistemologia da imagem. Machado Jr. (2013) afirma que apontam nessa direção estados como Rio de Janeiro, Paraná, Minas Gerais, São Paulo, Goiás e Nordeste.¹⁵

É relevante discutir a questão da importância do movimento super-8 para a história do cinema nacional, já que, embora não tivessem disponíveis os meios de circulação hegemônicos (e tanto não cabia quanto aparentemente tinha até um certo preconceito entre os superoitistas em relação aos filmes que por ali circulavam), dificultando, assim, sua distribuição além, também, da própria dificuldade de rodá-los com a máquina, que servia também para projeção, mas de forma muito limitada e sem nenhuma segurança de que quando rodasse não iria danificar o filme; é relevante, eu dizia, por conta da sagacidade de, eles mesmos como produtores, criarem seus próprios meios de circulação através de festivais específicos para o suporte, pensando justamente um espaço em que, até então, poderia não ter a disponibilidade em nenhum outro local senão pelos seus próprios. Fazendo isso, juntamente à proposta de pensar esses espaços como formadores de críticos e de leitores da linguagem cinematográfica, eles estão justamente colaborando para a formação da *consciência histórica* do país, usando o cinema como ferramenta. Nesse sentido, penso que seja relevante, também, pensar a que público esses filmes eram feitos: universitários, militantes partidários, artistas, as massas em geral? O quanto esses espaços conversavam, pelo menos minimamente, com os trabalhadores, sem acesso aos conhecimentos que circulam entre os universitários? Enfim.

Indo adiante, ainda é uma grande discussão considerar ou não essa onda de produção em Super-8 como um movimento ou apenas como a possibilidade do momento de fazer cinema. O próprio Murilo Santos, como afirma Rodrigues Bogéa (2023), o desconsidera

¹⁵ Ainda que como paráfrase, colocamos aqui os mesmos estados que foram citados pelo próprio. Assim, enfatizamos que não concordamos com a comparação da região Nordeste a um estado, como dá a entender quando o coloca ao lado de outros. Noto, por exemplo, que o pesquisador cita três estados do Sudeste nominalmente, mas coloca a Região Nordeste para enfatizar, muito provavelmente, apenas o estado da Bahia, já que é o único citado em sua pesquisa. Sem retirar sua relevância, mas vejo necessário um posicionamento em relação a isso, indo ao lado contrário do senso comum de olhar o Nordeste como uma homogeneidade.

como movimento, já que não era unificado, não tinha uma linha ideológica, ou algo que unificasse aquela série de produções.

A nível de Maranhão como estado, podemos até considerar, mas a nível nacional, principalmente nos locais onde o cinema de 35mm estava desenvolvido, podemos dizer, sim, que era um movimento. Isso por vários motivos: o cinema Super-8 era um ciclo específico dentro do cinema nacional, em que se dava relevância a certos temas que não eram tão bem vindos no 35mm, como a própria realidade social do Brasil; os cineclubes, que se conformavam como um meio de circulação alternativo aos outros, como a TV ou pelas grandes distribuidoras; e até a preferência pelo próprio formato *em si*, ou seja, do interesse pela luz estourada, pelo aspecto violeta que tem nas imagens, enfim, pelo que Machado Jr (2013) chama de *defeito técnico*, que se torna *efeito técnico* na medida em que aquele efeito se torna proposital. Existe, nesse sentido, até uma diferenciação de formato não somente em sua técnica e estética cinematográficas, mas também no nível de transgressão que ela possui.

[...] uma das principais polarizações que se davam ali era entre o pessoal superoitista e os do 16 mm, os quais correspondiam grosso modo à tradição recente do documentário engajado, e/ou à tradição (não tão recente) da esquerda mais ortodoxa. Já os do 35 mm nem se exprimiam muito nesse foro; sabe-se que eram filmes mais caros, financiados em geral pelo Estado, sobre temáticas mais sedimentadas, incontestavelmente nacionais, como o patrimônio histórico, o perfil de luminares pátrios etc. Dentre os superoitistas baianos mais iconoclastas estava sem dúvida a turma de Edgard Navarro, Fernando Bélens, José Araripe Junior e Pola Ribeiro, o qual ainda se diverte ao recordar o que na época eles repetiam, e continuam achando muito engraçado lembrar: “A gente dizia assim, que o pessoal do 35 mm está preocupado em *construir monumentos*, o pessoal do 16 mm está interessado em *questionar monumentos*, e nós superoitistas chegamos para *jogar merda nos monumentos*”. (Machado Jr, 2013, p. 50)

Uma informação notável dos festivais, são as categorizações que dão conta de gêneros como Ficção, Documentário, Animação e Experimental. Quer dizer, quatro categorias que dão conta de uma série enorme de produções, e uma delas é o documentário, significando certa relevância dentro do cenário do super-8. Machado Jr (2013) revela:

O surto superoitista coincide com a Ditadura, do seu pior momento às “Diretas Já”. Na pesquisa que fiz, levantei cerca de 600 títulos de filmes supostamente experimentais em Super-8, realizados entre 1969 e 1985. Deles, cheguei a ver uns 400, para selecionar os 120 do panorama *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*, promovido pelo Itaú Cultural entre 2001 e 2003. Dasquelas quatro categorias usuais, ou institucionais, talvez só o número de animações pudesse ser comparado aos experimentais; a quantidade de documentários e ficções seria provavelmente umas dez vezes maior. (Machado Jr, 2013, p. 46)

É preciso uma certa ida aos arquivos para identificar como são produzidos esses documentários. Rodrigues Bogéa (2023) analisa, por exemplo, o documentário *Tambor de Mina* (1979), de Euclides Moreira Neto, feito no modo expositivo, ou seja, com uma exposição narrativa dos fatos imagéticos montados em cena. É relevante pensar nisso, já que essa produção de Super-8 ainda tem uma maneira que hoje já pode ser considerada institucional ou até arrogante de produção, mas na época os filmes direcionados à camada popular também eram assim feitos. O fato é que, essa larga escala de produção documental feita por super-8 mostra uma preocupação profunda com a sociedade e as coisas que a envolvem, principalmente quando se trata de um Brasil Ditatorial.¹⁶

E, aliás, é importante frisar que o Super-8 possibilita a formação do cinema em vários lugares. Pioneiro, não necessariamente por serem as primeiras produções, mas por ser a que dá forma. É o caso do Maranhão.¹⁷

O Maranhão, assim como o Brasil, era marcado pela disputa entre o cinema nacional contra o cinema estrangeiro. Assim, como afirma Caldas (2016), muitos eram os cinemas aqui na ilha, chegando a mais de cinco. Seria relevante, nesse sentido, uma pesquisa para identificar quais eram os filmes exibidos nesses cinemas; quantos deles eram nacionais ou se sequer eram exibidos; quem era o público consumidor desses cinemas, já que, exceto os que se encontravam no Bairro do João Paulo, Monte Castelo e Anil, todos eles se encontravam no Centro ou próximo dele. É relevante, pois, é importante também entender a quem o Cinema Novo influenciava no Maranhão.

Assim, observamos como relevantes as indagações de Rodrigues Bogéa (2023):

Numa seara ainda a ser desbravada, esse terreno pantanoso de influências sempre remetidas ao cinema novista, ao cinema marginal e à estética da fome é necessário colocar em perspectiva as influências que nem sempre são dessa origem. Há que se ter em vista, também, o que circulava na cidade nessa época. As pessoas viam filmes do cinema novo? Circulavam ideias do cinema marginal? A estética da fome realmente teve alguma influência na realização dos filmes super 8 em São Luís? São questões a serem remetidas a futuras pesquisas dentro da historiografia do cinema maranhense. (Rodrigues Bogéa, 2023, p. 76)

¹⁶ Há opiniões que afirmam que a produção independente no Brasil se divide em duas: a de 16mm, com os documentaristas, e a super-8, com os experimentalistas. Fato é que, não é porque é um documentário que não abre espaço para o experimentalismo. Na verdade, é a partir dos experimentalismos que se busca um discurso que mais se aproxime do espectador, na tentativa de fazê-lo adentrar a uma concepção de mundo. Pode estar aí uma das explicações para o tanto de documentários feitos com a Super-8 nas décadas de 70 e 80. Ver Amorim (2013).

¹⁷ Quando falo que não são exatamente pioneiros no sentido de serem os primeiros, queremos dizer, de fato, que desde 2011 o Maranhão aponta para a produção cinematográfica baseada no gênero que posteriormente seria chamado de documentário. No dia 18 de maio de 1911, Silva (2017) comenta que os donos do Cinema São Luiz exibiram um filme sobre a Festa de São Benedito, filmado 23 dias antes, na procissão, pelos próprios donos do cinema. O segundo filme seria exibido em 20 de maio do mesmo ano, intitulado “Transporte dos restos mortais de João Lisboa, em 26 de abril de 2011”.

Ainda assim, consideramos observar que, conforme Caldas (2016), os principais produtores de cinema dessa época eram de classe média, principalmente universitários, ou seja, um público que tinha o acesso aos filmes produzidos pelo cinema novo.

Dessa forma, um grupo de artistas teve a ideia da criação do LABORARTE, o Laboratório de Expressões Artísticas, trabalhando no incentivo de produções artísticas locais e à cultura popular, criando também um cineclube para discussão de filmes e incentivo à realização.

Assim, afirma Caldas (2016), é a partir de 1975 que há uma virada, quando Murilo Santos ganha o primeiro lugar no Festival Nacional de Cinema, ocorrido em Aracaju, com o filme *Os Pregoeiros de São Luís*, resultado da parceria entre o LABORARTE e o cineclube universitário Uirá, vinculado à Universidade Federal do Maranhão.

Essa virada pode ser comprovada a partir da documentação pesquisada por Rodrigues Bogéa (2023), em que se vê entre os anos de 1973 e 1976 uma produção ainda tímida, totalizando ainda nesse momento apenas 10 filmes. Mas a partir de 1977 surge o *boom* da produção cinematográfica maranhense, tendo sido possível principalmente a partir do equipamento Super-8. É interessante observar, que o equipamento da máquina Super-8 era disponibilizado pela UFMA, fazendo com que, mesmos aqueles que não tinham condições financeiras para acessá-lo, pudessem acessar de forma gratuita na universidade, e assim produzir seus filmes (Rodrigues Bogéa, 2023). Só neste ano de 1977, pode-se ver 19 filmes produzidos, sendo apenas um em 16mm, quase o dobro dos três primeiros anos de produção em bitola Super-8.

Nesse ínterim, um acontecimento muito interessante e que merece relevância nesse trabalho, foi a formação da I Jornada de Cinema Super-8, em 1977, que ocorreu no Museu Histórico e Artístico do Maranhão. É relevante pois, assim como aconteceu em outros locais, apesar da quantidade de cinemas existentes na Ilha de São Luís, nenhum deles tinha espaço para produções em Super-8. Quais motivos podemos citar? Apenas suponho que: a qualidade do Super-8 não permitia a entrada nestes cinemas; o amadorismo da produção não era, nesses espaços, bem-vindos; pode ser que, assim como no antigo Estado da Guanabara, os exibidores não quisessem pôr em cartaz filmes nacionais, bem como com temáticas sociais; a preferência destes para a exibição de filmes norte-americanos... Posso listar várias suposições.

O fato é que a produção foi tamanha que recebeu a relevância de um festival específico, que vai culminar no ainda existente Festival Guarnicê de Cinema. O festival tem

importância tamanha, que o Fernando Moreira (*apud.* Silva, 2017), o Assessor de cinema do Departamento de Assuntos Culturais da UFMA, disse na apresentação do evento:

A Universidade do Maranhão, sempre na vanguarda dos movimentos que engrandecem a cultura, se orgulha em apresentar à comunidade ludovicense a I JORNADA MARANHENSE DE SUPER-8, congregando os cineastas amadores do Estado para uma apresentação da obra que vem realizando quase anonimamente, sem a divulgação que merece todo trabalho de arte. Para eles, é o reconhecimento público, da valorização do mérito [...] (UFMA, 1977, p. 1 *apud.* Silva, 2017)

Sobre a questão do prêmio dessa primeira edição, permita-me fazer um adendo. O ano de 1977 foi crucial para o cinema no Maranhão, fato que comprovarão os primeiros dados já citados (Rodrigues Bogéa, 2023), acrescida a importante publicação de pesquisa inédita, produzida por Euclides Moreira Neto, chamada *Primórdios do Cinema em São Luís* (Silva, 2017).

Aliás, ele mesmo ganha o primeiro e o segundo prêmios Funarte, dado pelo festival. Falando sobre o primeiro, especificamente, é apresentado o filme *Mutação*, que tem assim apresentado seu argumento: “O filme aborda aspectos do telhado de São Luís, sendo tomados pelo mato que, não encontrando área disponível para crescer, flora em telhados e paredes, depredando o patrimônio histórico da cidade”. (Silva, 2017, p. 58). Chamo atenção para esse argumento, justamente porque, salvo as qualidades estéticas do filme que não posso avaliar, ele tem certa característica institucional, sem muita relevância social, em uma época que estavam sendo produzidos aos montes filmes com tal aspecto, o que me leva a perguntar por quê.¹⁸

Quando digo que estavam sendo produzidos *aos montes*, é observando que, entre 1973 e 1981, de 97 filmes produzidos, apenas 22 eram ficção, ou seja, 75 produções foram feitas a partir do gênero documental, demonstrando uma grande preocupação com os discursos do mundo histórico e com sua mobilização. Desses 97 filmes, apenas 3 foram produzidos em 16mm. Podemos destacar a produção de Murilo Santos nessa seara, que tem uma enorme filmografia de 14 filmes entre 1973 e 1979, sendo 3 de ficção, observando os documentos obtidos por Rodrigues Bogéa (2023).

Podemos destacar, desse recorte temporal, uma grande importância que ele dá à cultura popular maranhense, na medida em que os títulos sugerem os assuntos por ele

¹⁸ Na minha perspectiva, essa é uma questão relevante na medida em que a ditadura, mesmo que em seus momentos finais, estava instaurada. Com o grande número de documentários de relevância social, o ganhador é justamente aquele com aspecto menos nocivo, vamos assim dizer. E a preocupação com a ditadura era, sim, uma realidade, de forma que logo nessa 1ª jornada são realizadas, como afirma Silva (2017), discussões acerca da produção do cinema em São Luís, na incerteza de sua continuidade ou não.

abordados: *A Festa do Divino* (1973), *A Festa de Santa Tereza e Dança do Lelê*, ambos de 1977, *Tambor de Crioula* de 1978 (filmado em 16mm).

Aparentemente, há, em sua produção, uma virada de chave, no sentido de olhar para além da cultura popular maranhense, em relação aos problemas agrários que a população rural está enfrentando.

Assim, podemos falar do primeiro filme que vai nesse sentido, observado através da interpretação do título do filme: *Peleja do povo contra o homem que queria cercar o mundo* (1979), fazendo referência aos conflitos agrários que o povo enfrenta no meio rural, que ganha seu auge a partir da década de 1980 e, nos dias atuais, têm apontado novamente para uma crescente.¹⁹ A partir de então, cada vez mais, em sua obra, aparecem filmes com essa preocupação. Podemos falar, por exemplo, de *Quem matou Elias Zi?* (1982), *Bandeiras Verdes* (1988), *Fronteiras de Imagens* (2009), bem como o filme abordado nesta monografia, *Em busca do bem viver* (2016).

Tendo feito esse percurso, o objetivo deste tópico é, sobretudo, mostrar na história do documentário brasileiro a função social do cinema em geral e do documentário em particular; a importância das imagens para a construção de memória social e *consciência histórica* e como tudo isso foi sendo mobilizado pelas elites e pelas camadas médias e baixas no tempo, tendo diferentes fins quando usados pelos industriais e pelo Estado, por um lado, e pelas classes populares, do outro, bem como a quem interessava realmente a formação do cinema nacional, em detrimento ou em disputa com um cinema estrangeiro que atua aqui com um papel alienador de nós mesmos, de nossa cultura, em favorecimento a uma cultura forasteira que foi paulatinamente adentrando à nossa, usando como uma de suas formas o aparato cinematográfico.

Assim, podemos ver a formação do cinema nacional associada às linguagens, as diferenciações e brigas entre formatos, defeitos/efeitos estéticos, e tudo isso associado a uma preocupação quase que intrínseca com a sociedade brasileira, lutando muitas vezes contra elogio ao monumento histórico feito pelo cinema de 35mm²⁰. Vejamos que a *estética da fome* começada no Cinema Novo e continuada com os superoitistas refletia esteticamente, ou seja, discursivamente, ou seja, retoricamente aquilo que era a concepção de mundo dos cineastas,

¹⁹ Enfatizamos que, até aqui, as análises são feitas a partir dos títulos da documentação presente na dissertação de Rodrigues Bogéa (2023). Assim, só podemos falar de virada de chave com certeza a partir da visualização desses filmes que ainda não sabemos se estão perdidos, ou se existem produções não presentes neste catálogo. Portanto, com bases nessas limitações, faço as afirmações acima.

²⁰ Exceto pelo filme de Euclides Moreira Neto, *Mutações*, que, nem elogia e nem questiona o monumento, mas tenta, de alguma forma, protegê-lo. Por isso que, quando Murilo Santos afirma que o super-8 *no Maranhão* não pode ser considerado um movimento, ele o faz a partir da consciência da heterogeneidade das pessoas que faziam cinema nesse suporte e, portanto, dos temas abordados.

no sentido de sua epistemologia, e a partir disso, aquilo que eles pensavam sobre o Brasil, levado ao extremo com a estética do super-8. A máquina se destrói um pouco mais a cada nova exibição, como se a destruição intrínseca ao aparato fosse o anúncio do próprio aniquilamento do Brasil.

Esse capítulo, contudo, não teve a pretensão de abordar a semiótica, os aspectos minuciosos da linguagem cinematográfica, mas sim o aspecto mais externo, do que é e para onde vai. Isso não significa que, na análise, não irei utilizar desses conhecimentos para analisar o filme que me proponho.

Mas antes disso, pretendo discutir a questão quilombola no estado do Maranhão, objetivando, dentro do filme, fazer o recorte para esta realidade. Fazendo essa análise, estamos corroborando com Machado Jr. (2013) que diz:

A boa crítica, como disse Siegfried Kracauer, não é a que conhece só cinema, é a que conhece também o assunto dos filmes, exigindo uma formação dupla do analista, em arte e em sociedade. O cientista social ingênuo em estética e cinema não terá muito que dizer sobre um filme experimental, mesmo que se interesse. Um crítico de cinema pode, enquanto cinéfilo típico, avaliar bem uma obra estilisticamente, mas pouco terá a dizer de um filme além de clichês sobre o ponto de vista político, histórico, psicológico etc. (Machado Jr. 2013, p. 47)

2. Luta pelo território nos quilombos brasileiros

Os estudos sobre os quilombos estão, cada dia mais, em crescente no Brasil. Se verificarmos, por exemplo, a produção historiográfica de Fabiani (2012), lançada primeiramente no ano de 2004, *Mato, Palhoça e Pilão: O quilombo, da escravidão às comunidades remanescentes*, vamos perceber que ainda existia, até mais ou menos a década de 1950, uma tímida produção sobre quilombos, focada principalmente no estudo do Quilombo de Palmares; e com o tempo, mais especificamente, nas décadas de 1970 e 1980, começam a ascender as produções sobre o tema, tentando focar, também, em outras experiências, como dos mocambos amazônicos, etc.

Podemos nos perguntar o motivo do crescimento desse interesse. Os quilombos, como afirmam Leite (2000) e Fiabani (2012), são um fenômeno acontecido no Brasil de luta e resistência contra a escravidão, que tem seu termo resgatado pela Frente Negra Brasileira nos anos de 1930, pelo menos até ser sufocado pelo governo Vargas; reaparecem timidamente antes de 1964, novamente sendo sufocado pela Ditadura; e que voltam com toda força nos movimentos negros nos anos de 1980, colocando-se como agentes políticos em luta por direitos específicos na busca por reconhecimento legítimo no poder legislativo e de sua aplicação no âmbito executivo.

Podemos dizer que essa luta, de forma organizada, começa a partir do movimento negro maranhense (Damasceno, 2009; Fiabani (2009); Sousa, 2017). Iniciada principalmente pela historiadora Mundinha Araújo, ela, ainda nos anos de 1970, tivera a informação de comunidades que só tinham pretos que não se misturavam com ninguém. Conseguia contatos em São Luís e a partir de então começou as visitas por esses povoados. Entre 1976 e 1978, esse trabalho ocorreu de forma voluntária, se debruçando sobre essas comunidades e buscando entender a sociabilidade, modos de viver, festividades e memórias pós escravidão, tentando compreender, também, as situações de luta pela terra, havendo dados de que nos anos de 1940, 1950 e 1960 já havia tentativas de invasão das terras chamadas de “dos pretos”. Ela afirma, ainda, que antes do CCN, o Centro de Cultura Negra do Maranhão, assumir a causa desses quilombos, eles mesmos já se organizavam contra os grileiros, arrecadando recursos para advogados, viagens para a capital etc. (Fiabani, 2009).

Nesse sentido, a partir desse acontecimento motor da luta organizada dos quilombolas, Fiabani (2009) percebe quatro fases de luta desses quilombos a nível local e nacional, formuladas a partir de saltos de qualidade na luta dos quilombolas: a primeira, como já citado, a partir de 1970, quando Mundinha Araújo de forma voluntária visita essas

comunidades e inicia o processo de pesquisa dos modos de vida e necessidades emergentes; a segunda fase inicia em 1986, quando é realizado o Encontro Estadual das Comunidades Negras, compartilhando experiências entre os quilombos e garantindo a união dos próprios, elaborando-se como grupo político organizado; em 1988 com o Projeto Vida de Negro, que centraliza as decisões tomadas pelo movimento e dinamiza os processos; e, por último, em 1992, quando o primeiro território quilombola é titularizado, na comunidade de Frechal, enquadrada como Reserva Extrativista. A partir desse acontecimento, emergem as esperanças de que a luta colhe frutos.

O encontro de 1986, segundo Fiabani (2009) tem máxima importância para a organização do movimento a nível nacional. Isso porque o tema do encontro foi “O negro e a Constituinte”, afirmando que sem a presença do negro, a Constituinte não poderia ser democrática. Nesse sentido, há intensa mobilização do CCN já no sentido de mandar propostas de leis que pudessem garantir os direitos territoriais aos negros brasileiros, através da mobilização maranhense.

Após essa primeira movimentação, o CCN e o Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará contataram os movimentos negros do Rio de Janeiro e o Movimento Negro Unificado para a realização de uma conferência a nível nacional para tratar do tema, gerando a I Convenção do Negro pela Constituinte, onde foram elaboradas propostas para a defesa e direitos das comunidades negras rurais no Brasil. A proposta foi enviada à deputada Benedita da Silva, que apresentou no congresso, e, depois de aprovada, gerou o artigo 68 do ADCT (Atos das Disposições Constitucionais Transitórias). Nesse sentido, também, foi gerado o artigo 229 da Constituição Estadual, de 1989, que garante a titulação das ainda chamadas *terras remanescentes de quilombos* (Fiabani, 2009).

Portanto, voltando ao questionamento em relação ao crescente interesse dos intelectuais no estudo das diversas comunidades quilombolas que emergem como organização política em defesa de direitos, ele se justifica na intenção de entender: Quem são esses sujeitos de direitos e quais critérios poderemos utilizar para categorizar uma comunidade rural como quilombola? Quantos são eles? Em que grau a luta dos povos quilombolas é diferente ou específica em relação às lutas das outras comunidades rurais? Quais os desafios dessas comunidades na luta pelos seus modos específicos de vida? Todas essas são perguntas mobilizadas para garantir o entendimento dos direitos desses povos.

A questão do *quem* é fundamental para compreender quais os aspectos jurídico-teóricos para identificar as comunidades que têm direito ao reconhecimento como Comunidades Remanescentes de Quilombos (CRQs). Isso por dois motivos: Leite (2000)

argumenta que, enquadrar essas comunidades nos Atos das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT) configura implicitamente a condição de embranquecimento da sociedade brasileira, ou seja, colocando os quilombos como algo que está em vias de desaparecer; por outro lado, a autora continua argumentando que o termo *remanescente* é uma polêmica muito grande para compreender esses sujeitos de direitos, visto que este tem em sua raiz a concepção de comunidades quilombolas que nasceram em sua condição de luta contra a escravidão e sobreviveram ao tempo, configurando territórios político-militares principalmente negros de resistência.²¹

Isso porque, a bem dizer, a formação de quilombos acontece antes e depois do fenômeno da abolição, e através de causas e meios diversos a fim de se reorganizarem para sua própria sobrevivência como grupo. Posso citar, por exemplo, compras de terras, doações de antigos fazendeiros, terras de santos²² ou simplesmente a posse de terras devolutas, causadas pela dificuldade de acesso à terra como recurso para sobrevivência (Fabiani, 2012). Leite (2000) afirma que pelo menos desde a Lei de Terras de 1850 aos negros tem sido sistematicamente negados o direito à terra, não sendo considerados sequer cidadãos brasileiros.

Ou seja: é necessário reconhecer esses sujeitos de direitos, não limitando às formações de quilombos anteriores à abolição; mas, sim, entendendo que eles se formam a partir de diversas situações, mesmo após a abolição. Esses quilombos serão chamados de Novos Quilombos (Fabiani, 2008). A grande diferença entre a situação de formação de quilombos antes da abolição e após está, segundo Leite (2000), nos objetivos de sua formação: os primeiros, como já dito, visam territórios político-militares de resistência à escravidão; o segundo, passa por uma *territorialização étnica*, como conceituado pela autora.

Antes de passar ao conceito, é necessário notabilizar que essa é uma discussão definitivamente importante para delimitar quem são os quilombolas. Vejamos por exemplo o texto do Decreto 3.912/2001, assinado por Fernando Henrique Cardoso:

²¹ Segundo o dicionário Aurélio (Ferreira, 2000): “re.ma.nes.cer *v.int.* Sobrar, restar. [Conjug.: [remanes]**cer**] | **re.ma.nes.cen.te** *adj2g.* e *s2g.*” (Ferreira, 2000, p. 595). Segundo essa definição, podemos dizer que o termo “Remanescente de Quilombos” trata dos quilombos como um fenômeno do passado, que não podem existir novas maneiras de formação de quilombos e que aqueles que ainda enfrentam o tempo desde a escravidão são os únicos que merecem o reconhecimento estatal. Fabiani (2012), comenta que apesar da existência da lei, ela sequer era citada nos congressos responsáveis pela Constituinte, chegando a ser citada apenas em 1991 em um discurso do deputado. Alcides Modesto (PT-BA) sobre o conflito fundiário na região do Rio das Rãs. Logo se explicitou que a lei abrangia um número muito pequeno de comunidades, visto que o termo *remanescente* remete a quilombos antigos, de acordo com a acepção do termo, e foi visto que a maioria das comunidades negras existentes não se originaram necessariamente nessa concepção antiga de quilombos.

²² Terras de Santo, segundo Fabiani (2012), são terras doadas aos santos, que eram os legítimos donos das terras, onde se desenvolveram muitas comunidades negras em que outrora foram escravizados.

Art. 1º Compete à Fundação Cultural Palmares - FCP iniciar, dar seguimento e concluir o processo administrativo de identificação dos remanescentes das comunidades dos quilombos, bem como de reconhecimento, delimitação, demarcação, titulação e registro imobiliário das terras por eles ocupadas.

Parágrafo único. Para efeito do disposto no caput, somente pode ser reconhecida a propriedade sobre terras que:

I - eram ocupadas por quilombos em 1888; e

II - estavam ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos em 5 de outubro de 1988. (BRASIL, 2001).²³

Ou seja, o texto deixa claro que, para eles, os quilombos só podem ser aqueles que assim já eram constituídos antes da abolição e que continuam constituídos na mesma data, cem anos depois. É necessário enfatizar que a formação de Novos Quilombos é resultado direto da política de abandono dos negros à própria sorte, como aponta o jurista Rothenburg (*apud*. Fiabani, 2012), comentando sobre a incorreção da lei acima citada.

Essa discussão tomou parte dos espaços acadêmicos entre as décadas de 1990 e 2000, principalmente no sentido de tentar compreender se a formação dos espaços negros pós abolição compreendem o mesmo fenômeno de sua época anterior. Porém, há um certo consenso quando se diz que há uma continuidade entre um fenômeno e outro, visto que ambos têm a mesma origem e o mesmo conteúdo, mudando apenas a forma da constituição. O'Dwyer (*apud*. Fiabani, 2012), afirma que a invocação do passado deve corresponder às atuais necessidades de existência, levando, assim, pioneiramente, os movimentos negros nos anos de 1980 e posteriormente os estudos acadêmicos a identificarem no conceito “quilombo” o espaço de organização geral dos negros na busca de garantir os seus direitos cidadãos como grupo (Fiabani, 2012).

Voltando à questão da *territorialização étnica* (Leite, 2000), esta se dá justamente pelo fato atrelado à escravidão. Quer dizer, no desafio de reconhecer a propriedade fundiária desses espaços, devemos compreender se a terra é o elemento definidor de luta, se é a finalidade da luta, ou se é apenas o meio para a sobrevivência e permanência das comunidades como *grupos étnicos*, ou seja, como pretos.

O quilombo não é a terra em si, mas o território: a terra, como alerta Leite (2000) é apenas uma metáfora para pensar o grupo. A propriedade fundiária é importante? Com certeza. Porém, a discussão principal é a dívida do Estado brasileiro com a escravidão e suas consequências. A manutenção da atividade agrícola não é a base; mas sim, a ideia de que as interações específicas, ou seja, a formação dos *grupos específicos* (Moura, 2019)²⁴ se dão a

²³ Esta lei foi revogada pelo decreto Nº 4887/2003.

²⁴ Considero que seja necessária uma introdução ao conceito de *grupos específicos* feito por Clóvis Moura, a qual vejo como uma importante reflexão que caracteriza a formação dos quilombos brasileiros nas

partir de um modo específico de segregação: a segregação racial. Nesse mesmo pensamento, Fiabani (2012) afirma que os quilombolas comumente não eram presos à terra, aí está porque eles geralmente as abandonavam em situações de perigo e fundavam outros povoados, protegendo-se como grupo, não necessariamente pela defesa da terra.

Com esse panorama geral, pretendi abarcar de maneira resumida os processos pelos quais, primeiramente, o interesse intelectual pelo que se pode chamar de questão quilombola cresceram dos anos 1980 até aqui, tendo explicado que ele ocorre sobremaneira por uma mobilização do Movimento Negro brasileiro²⁵ para entender a questão quilombola e colocá-los como grupo político que tem direitos a serem garantidos pelo Estado brasileiro (Fiabani, 2009). Passamos, então, a alguns conceitos dos quais foram amplamente debatidos nos aspectos jurídico-teóricos, já que o uso de termos como *remanescente* e o próprio enquadramento do grupo no ADCT leva a conotações ultrapassadas do termo *Quilombo*, que

reivindicações humanas e territoriais. Para tanto, o autor utiliza a análise metodológica da separação de classes *em si* e *para si*. Em que consiste essa divisão? em tratar até que ponto a classe, que socialmente já se concebe como tal, sendo ainda classe *em si*, tem consciência de sua constituição. Pois, essa consciência, quando desenvolvida, formada a partir da observação prática dos próprios integrantes dessa classe, gera uma conotação política a partir do agrupamento entre os pares e da reivindicação do direito coletivo de *ser* e existir como classe, tornando-se *para si*.

Na análise de Moura (2019), esse agrupamento, gerado a partir do reconhecimento de sua existência, desenvolve-se de forma que se reconheçam como classe *específica*, em que “cria valores parciais próprios que funcionam como mantenedores dessa especificidade e, ao mesmo tempo, elabora uma ideologia que a dinamiza do ponto de vista da sociedade abrangente.” (Moura, 2019, p. 140).

É dessa maneira que os pretos brasileiros irão se reconhecer como grupo étnico específico, na medida em que se veem em necessidade de existir e garantir sua existência e seu direito de *ser*. E de quais formas esses grupos irão garantir seu direito de existência? através da tradição, justamente pelos elementos que os diferenciam das outras sociedades, pela sua cultura, religiosidade, atuação política, economia, etc.: “No Brasil, desde o início da escravidão os negros africanos, transformados em escravos, começaram a organizar-se para sobreviver e manter os seus padrões tribais (sic) e culturais que a escravidão tentava destruir permanentemente” (Moura, 2019, p. 141)

É claro que os negros, formando grupos específicos, o são em relação a algo, ou seja, o que o específica, em sua consciência de serem um grupo *para si*, é o elemento *diferenciador* deste movimento dialético presente no seio da sociedade (leia-se *sociedade escravocrata*). Em outras palavras: são diferenciados, *por isso* tornam-se específicos. “Por esse motivo, o negro só se sente *específico* [grifo do autor] porque é *diferenciado* [grifo do autor] pelas classes e grupos sociais *brancos*, fato que o leva a procurar organizar-se e elaborar uma subideologia (sic) capaz de manter a consciência e a coerção grupal em vários níveis. Numa sociedade em que os detentores do poder se julgam brancos e defendem um processo de branqueamento progressivo e ilusório, o negro só poderá sobreviver social e culturalmente, sem se marginalizar por completo, agrupando-se como fez durante o tempo em que existiu a escravidão, para defender a sua condição humana”. (Moura, 2019, p. 153)

Com essas palavras, o que Moura (2019) nos propõe, é que os diferenciados, quando tornam-se conscientes de que são diferenciados pela sociedade branca, procuram formar-se em grupos para garantir a sua existência (correndo o risco, inclusive, dessas culturas terem sido perdidas ao longo do tempo se os grupos pretos não tivessem sido diferenciados, não tendo, portanto, a necessidade de se especificarem), formando, dessa mesma maneira, “os candomblés, terreiros de macumba, confrarias, associações recreativas, esportivas e culturais negras [...]” (Moura, 2019: 153). Aqui, acrescentamos entre esses grupos, os *Quilombos*.

²⁵ Embora use o termo “brasileiro”, ficou claro no meu texto que a luta organizada, antes de ganhar factualmente um aspecto nacional, se deu a partir de movimentos locais, como pioneiramente no Maranhão, Pará e Rio de Janeiro. Segundo Alfredo Wagner de Almeida (*apud*. Fiabani, 2012), o movimento só se tornou de fato nacional a partir de 1994.

restringe as comunidades reconhecidas pelo Estado às que assim eram constituídas antes da promulgação da abolição, em 1888.

2.1 Desafios dos Quilombos no Maranhão na luta por territórios

Atualmente, quando falamos de quilombos, verificamos no tema quase que uma relação intrínseca com a luta pelo território e certificação. Isso porque, essas comunidades, assim como diversos territórios indígenas e comunidades camponesas, ribeirinhas etc., sofrem de assédios relacionados à luta pela terra/território, principalmente envolvendo grandes latifúndios com megaprojetos capitalistas de poder.

Como já dito, Mundinha Araújo, quando começou a identificar essas comunidades chamadas *terras de preto*, já chamava atenção para seus relatos sobre suas lutas por território desde pelo menos o ano de 1940 (Fiabani, 2009). É certo que, cada vez mais, as lutas irão se tornar desafios maiores, na medida em que as terras devolutas do Maranhão se valorizem e sejam disputadas por empresários e pelo próprio Estado, na defesa deste, através de leis que facilitam o processo de grilagem²⁶ e contando com a força policial na repressão dos grupos citados.

Para tanto, iremos, agora, comentar os acontecimentos jurídicos que levam a um grande acirramento da luta pela terra e territórios no Brasil e Maranhão, no geral.²⁷

É importante ressaltar, aqui, o período que antecede a Ditadura Militar, em que, diante de problemas colocados para resolver a profunda crise econômica brasileira, entraria como possibilidade uma modernização da agricultura no país, subentendida como um projeto de reforma agrária, proposto e movido pela gestão do então presidente João Goulart. Assim, o governo lança mão de reformas de base realizadas pela SUPRA (Superintendência da Política Agrária), que já em 1962 tinha reconhecido oficialmente os sindicatos dos trabalhadores rurais e começou a trabalhar na capacitação dos trabalhadores para organização dessas entidades (Welch, 2014). Para o patronato rural, entretanto, esta seria uma ameaça para o sistema fundiário vigente, já que em curto prazo, a SUPRA conseguiu unir todas as

²⁶ Ato de falsificar documento para ocupar indevidamente terras devolutas, afirmando ser terreno de origem privada.

²⁷ De antemão, trabalharemos leis que foram feitas nos anos de 1960. É importante observar o sentido de *terra* trabalhado pelas leis, que ainda não prevê comunidades quilombolas, portanto, não está sendo trabalhado o sentido de *território*, como estávamos trabalhando até aqui. Observamos, também, o sentido capitalista do termo *terra* que esses espaços ganham com as leis, mais preocupados com a produtividade em si do que com o bem-viver dos povos que nelas residem. Ainda assim, devemos considerar que, pelo menos até os anos de 1980, esses grupos se apresentavam politicamente como *trabalhadores rurais* antes de se entenderem politicamente como povos quilombolas, com especificidades *étnico-raciais*, já que o estado os caracterizava simplesmente como *posseiros* (Almeida, 2006, *apud*. Rocha, 2022), portanto, essas leis afetam frontalmente, também, os grupos que mais tarde serão reconhecidos como *quilombolas*.

organizações divergentes dentre a própria classe dos trabalhadores rurais, obtendo um forte poder de organização. Para Welch (2014, p. 72), isso “fica demonstrado com a participação central da SRB [Sociedade Rural Brasileira] no golpe”, uma das organizações do patronato rural brasileiro, que veio a acontecer antes mesmo do projeto de reforma agrária se iniciar. Diante do golpe, proferido em primeiro de abril de 1964, as questões relacionadas à reforma agrária tomam outros rumos.

O texto do Estatuto da Terra, de Castello Branco, será o marco inicial de toda a conjuntura fundiária estabelecida pós-1964. Analisaremos, aqui, o texto final. Destaca-se, à primazia, que era inicialmente um texto referido exclusivamente à reforma agrária, mas com as alterações, produzidas a partir de pressões exercidas pelo patronato rural, se tornam propostas de leis relacionadas tanto à reforma agrária quanto à reforma agrícola. Nunca foi um Estatuto para os trabalhadores rurais, nem mesmo quando somente era referido à reforma agrária como afirma Mendonça (2010):

Logicamente as reformas sociais, no governo Castello Branco, adquiririam uma nova configuração, a começar pelo fato de virem a se concretizar não mais por intermédio de uma frente com os setores populares, e sim através da repressão ao conjunto do movimento social e da lenta destruição dos canais institucionais de mediação entre estado e sociedade civil organizada (Mendonça, 2010, p. 38).

E, ainda assim, com o advento da reforma agrícola, o Estatuto peca muito mais em relação aos direitos dos trabalhadores rurais, dando prioridade ao patronato rural e aos grandes proprietários, como argumenta Regina Bruno (1997), afirmando que este projeto é uma forma de modernizar o latifúndio, retirando deles a estrutura antiga, de uma família com grandes extensões de terras em suas mãos possuindo um poder político territorial, para se tornar uma empresa agrícola, com incentivo estatal para a obtenção de maquinarias modernas, incentivo este que, afirma Brito (2015), fará com que o Estado assuma dívidas internas e externas, garantindo a superacumulação dos empresários nacionais:

Art. 14. O Poder Público facilitará e prestigiará a criação e a expansão de empresas rurais de pessoas físicas e jurídicas que tenham por finalidade o racional desenvolvimento extrativo agrícola, pecuário ou agroindustrial. Também promoverá a ampliação do sistema cooperativo e organização daquelas empresas, em companhias que objetivem a democratização do capital. (Brasil, 1964).

Nesse contexto, vale dizer, concordando com Mendonça (2010) que o Estatuto da Terra tinha um caráter estritamente produtivista, sempre dando destaque à produção da terra, bem como afirma em seu Art. 2, § 1º, b, que a terra exerce sua função social quando “mantém níveis satisfatórios de produtividade”, correndo risco de desapropriação das terras

improdutivas apropriadas pelo latifúndio, sendo estas preferidas para a aplicação da reforma agrária, apesar de suas ressalvas, já que, no que diz respeito à reforma agrária, o Estatuto afirma:

Art. 17. O acesso à propriedade rural será promovido mediante a distribuição ou a redistribuição de terras, pela execução de qualquer das seguintes medidas: a) desapropriação por interesse social; b) doação; c) compra e venda; d) arrecadação dos bens vagos; e) reversão à posse (Vetado) do Poder Público de terras de sua propriedade, indevidamente ocupadas e exploradas, a qualquer título, por terceiros; f) herança ou legado (Brasil, 1964)

Ou seja, quando se foca no item b, conseguimos ver que a desapropriação vem quase que por caridade das mãos do latifúndio, enquanto, contraditoriamente, o item a refere-se à desapropriação por interesse social, explicado no Art. 18:

Art. 18. À desapropriação por interesse social tem por fim: a) condicionar o uso da terra à sua função social; b) promover a justa e adequada distribuição da propriedade; c) obrigar a exploração racional da terra; d) permitir a recuperação social e econômica de regiões; e) estimular pesquisas pioneiras, experimentação, demonstração e assistência técnica; f) efetuar obras de renovação, melhoria e valorização dos recursos naturais; g) incrementar a eletrificação e a industrialização no meio rural; h) facultar a criação de áreas de proteção à fauna, à flora ou a outros recursos naturais, a fim de preservá-los de atividades predatórias (Brasil, 1964).

É perceptível o desinteresse do governo em se desfazer dos latifúndios, incentivando-o com a reforma agrícola e, quando se trata da reforma agrária, se arma de modo que pouco se modifiquem as estruturas rurais, como argumenta Bruno (1997), citando Eudes de Souza Leão (1985) na Exposição proferida no Seminário sobre Reforma e Justiça Agrária, afirmando ficar por decisão do proprietário, continuar ou não a ser latifundiário. É interessante também observar o item e do Art. 17, sobre a posse indevida de terras públicas, por se servir de sua própria inutilidade já que, justamente no momento posterior ao Estatuto é que os casos de grilagens de terra se intensificam por todo o Brasil, não ocorrendo diferente no estado do Maranhão.

De qualquer forma, será importante frisar o item a do Art. 17, sobre a desapropriação por interesse social garantir o que se chama de função social²⁸, pois esta será uma importante

²⁸ Julgamos aqui importante apresentar quando para o Estatuto a propriedade da terra garante integralmente sua função social, presente no Art. 2º § 1º: a) favorece o bem-estar dos proprietários e dos trabalhadores que nela labutam, assim como de suas famílias; b) mantém níveis satisfatórios de produtividade; c) assegura a conservação dos recursos naturais; d) observa as disposições legais que regulam as justas relações de trabalho entre os que a possuem e a cultivam.

arma de luta dos movimentos sociais posteriores, bem como o MST, que tem sua estratégia política baseada na ocupação das terras improdutivas dos latifundiários.

Acima, sinalizamos para algumas contradições do Estatuto, muito relacionadas à abordagem sobre desapropriar terras públicas indevidamente apropriadas – não atribuindo nenhum outro tipo de punição a isso, visto que esse processo geralmente se dá através da falsificação de documentos – e a industrialização do campo, que veio a ser uma forma de intensificar o processo de grilagem no Brasil.

Não acontece diferente no Maranhão, especialmente no que diz respeito ao “Maranhão Novo”, de Sarney, que veio a se reproduzir discursivamente justamente com palavras de ordem de modernização. Tal discurso fica na ordem da oratória e se reproduz no campo através da nomeada Lei Sarney de Terras, Nº 2.979/69, que garante a facilidade da privatização das terras públicas a sociedades anônimas e sem limitação para número de sócios, de forma que, como argumenta Barbosa (2015), este seria um tipo de atualização do Estatuto da Terra: “o processo de regularização de terras requeridas naquele estado será prelativo e sumário quando as normas equivalerem, (...) a módulo estabelecido pela lei Nº 4.504, dispensando o custo de regularização” (Barbosa, 2015, p. 53), ou seja, dispensava a licitação.

Para além disso, conforme tal lei, prevalecerá o incentivo à expansão de grupos agropecuários e agroindustriais. “Diz o art. 14, caput, da Lei 2.979/69: ‘Não serão alienadas nem concedidas terras a quem for proprietário rural no Estado, cuja área ou áreas de sua posse ou domínio não sejam devidamente utilizadas com explorações de natureza agropecuária, extrativa ou industrial.’” (Pedrosa, s/d, p. 19 *apud* Santos; Borba, 2014, p.9).

Essas medidas legislativas se tornam problemáticas de várias maneiras, já que, primeiramente, não prevê a possibilidade de haver posseiros nas terras preferidas para venda (Borba; Santos, 2014).

Por não considerarem os posseiros, a lei será um incentivo à expulsão dos trabalhadores rurais de suas terras por conta da intensa privatização. E a coisa piora, como cita Asselin (2009), com a criação do Incra:

Para seguir seu projeto, de forma mais segura, o governo federal resolveu, a 9 de julho de 1970, pela Lei 1.110, criar o Incra (...). A coisa piorou. Não houve mais reconhecimento de nenhuma posse. Os títulos emitidos anteriormente, de pequenas propriedades, emitidas no governo anterior, foram cancelados e começou-se a proteger os requerimentos das grandes propriedades e, como prêmio de consolação, deu-se licença de ocupação aos outros. Mas, na medida em que se instalava a grande empresa, a licença de ocupação perdia sua validade (Asselin, 2009, p. 154).

Desta forma, são inevitáveis os conflitos. Os posseiros criam, assim, intensas mobilizações na intenção de resistirem à expulsão e ao êxodo rural, especialmente ao final dos anos 1960, em que a revolta desses se intensificava conforme a expropriação das terras e os casos de violência cresciam. Já nesse contexto, expondo duas leis em que o estado se mostra a favor das classes patronais, concordamos com Asselin (2009, p. 151), quando afirma que a grilagem é instrumento de poder, pois foi “acobertada, incentivada, encampada e finalmente planejada pelo governo”, e mais embaixo, na mesma página, nos afirma que o Estado é cúmplice.

A partir dessa análise, é possível ter uma ideia de como o Estatuto da Terra e a Lei Sarney de Terras, juntamente à modernização conservadora do campo, são propulsores de uma série de violências no campo proferidas de forma desproporcional contra todos os povos dos campos maranhenses, sejam eles indígenas, quilombolas, ribeirinhos ou camponeses.

Martins *et al.* (2014), vai dar conta de uma série de lutas que ocorrem entre diversas regiões da Baixada Maranhense contra os povos quilombolas, iniciando pela famosa situação de Alcântara, que tiveram seus territórios desapropriados pela Base para servir a interesses internacionais, tendo 55 mil hectares de terras desapropriadas, atingindo 156 comunidades quilombolas. Em Monte Alegre nos anos de 1970, o Território de Monte Alegre foi vítima de violência de tal forma que teve todas as casas incendiadas por capangas do grupo CANEMA, que tinha interesse na criação de búfalos. Esse território é reivindicado por terem sido terras doadas ou compradas por 12 ex-escravizados, onde, ali, construíram suas vidas.

Os autores (Martins *et al.*, 2014) continuam citando o exemplo de Penalva, onde os campos naturais são alvo dos fazendeiros, que, quando estão secos, cercam a área para servir de capim para búfalo; esses fazendeiros chegaram nos anos de 1970 via grilagem e essas comunidades, que ficaram com pequenas extensões de terra, sofrem o aforamento, ou seja, pagam parcela de sua produção para os fazendeiros.

Juliane Pereira dos Santos (2019), em sua dissertação de mestrado, faz uma análise acerca da situação dos quilombolas ribeirinhos ao Rio Trombetas²⁹, categorizando as ações do Estado como sendo Projetos de Intrusão e Pilhagem (PIPs).

Basicamente, Santos (2019) explica o uso do termo *intrusão*, para relatar os processos violentos de apropriação de territórios indígenas e quilombolas, nesse momento ainda falando dos territórios ribeirinhos do Rio Trombetas, em detrimento do que ela chama de

²⁹ Como se trata de um caso paraense, e este capítulo é dedicado ao Maranhão, irei me deter apenas em explicar a categoria, sem aprofundar os fatos. Contudo, fica a recomendação desse estudo, sendo essa uma pesquisa muito importante para compreender as diversas formas de assédio de que o Estado se utiliza contra as comunidades quilombolas. Ver Santos (2019).

megaprojetos, e naquele caso específico, *políticas ambientais autoritárias*, assediando as comunidades de forma que elas se sintam obrigadas a deixar os seus espaços de origem.

As *Pilhagens*, nesse caso, seriam a autorização do Estado perante essas violências, muitas vezes o próprio sendo linha de frente dessas Intrusões, usando-se de discursos jurídicos para a legitimidade daquele ato, como leis, e positivando-o através da propaganda, geralmente, relacionada ao discurso do desenvolvimento. No final, como afirma Santos (2019), os Projetos de Intrusão e Pilhagem são sempre guiados pela lógica do neoliberalismo (Mattei e Nader, 2013, *apud*. Santos, 2019).

Nesse sentido, a autora afirma:

Desse modo, o que denomino de Projeto de Intrusão e Pilhagem (PIPs) são aqueles que se apropriam de modo autoritário e violento de territórios ocupados por povos e comunidades tradicionais, obstaculizando o reconhecimento territorial do grupo, colocando em risco a reprodução física e social das presentes e futuras gerações. Nessa perspectiva, o direito insere-se como uma mercadoria tecnológica. (Santos, 2019, p. 109)

Verifiquei, através de análises de casos, que não existe exatamente uma ordem entre a Intrusão e a Pilhagem, podendo a Pilhagem acontecer antes ou depois da Intrusão. Por exemplo: a Lei Sarney de Terras, quando foi sancionada, ao legalizar a grilagem no Maranhão de agentes de fora vendendo a preços absurdamente baratos as terras devolutas do estado, desconsiderando os posseiros, as terras de preto (que ainda eram denominados como posseiros), indígenas, ribeirinhos, etc., com discurso jurídico e propagandístico de desenvolvimento, está preconizando a Pilhagem, positivando a ação e tentando neutralizar a opinião pública; ou seja, nesse sentido, os discursos jurídicos e neoliberais de desenvolvimento já estão prontos quando ocorrem os processos de Intrusão nas terras dos posseiros³⁰. O mesmo ocorre em Alcântara.

Aliás, é importante termos em vista o processo de Intrusão e Pilhagem em Alcântara, visto que, como já dito, é um dos casos mais famosos e escandalosos em relação à expropriação de quilombolas de suas terras, ao mesmo passo que demonstra a diferença entre terra e território, posseiro e quilombola.

³⁰ Geralmente, podemos analisar as leis a favor do agronegócio como formas de garantir processos legalizados de Intrusões para o futuro. Por exemplo, a PLO 614 de 2023 do Maranhão, proposta pelo Deputado Estadual Eric Costa (PSD), propõe alterações nos Arts. 13 e 17 da lei 5.315/91, que dispõe sobre domínios de terras no estado do Maranhão, revogando a limitação de 200 ha de alienação de terras públicas, podendo ser vendidas em até 2.500 ha, **sem licitação**. Os movimentos sociais, como a SSB (2023), se colocam contra o PL, que pode se voltar contra as comunidades tradicionais e originárias. Essa PLO foi promulgada pela Lei 12.169/2023, publicada no Diário Oficial do Estado no dia 19/12/2023.

Como já dito, foram expropriadas 156 comunidades, que ocupavam 55 mil hectares de terras, para formação do Centro de Lançamento de Alcântara (Martins *et al.* 2014), incentivados principalmente pelo Estado para o capital estrangeiro.

O direito à terra é intrínseco ao direito à propriedade, que está, na constituição, ao lado de outros direitos fundamentais: à vida, à saúde etc. Vinculado a esse direito, está a função *social* da terra, ficando condicionada a efetividade do direito a essa função social. Esse direito vem sendo paulatinamente negado aos quilombolas de Alcântara.

De acordo com Kelda Sofia Rocha (2022), o grande impulsionador da expropriação dessas comunidades são os grandes projetos desenvolvimentistas e mercantis do trato da terra/território, incentivados pelo *racismo estrutural* (Almeida, 2019), que excluem a figura do negro do Estado de Direito quando retira seus direitos constitucionais, como o direito à propriedade aplicada à sua função social.

Em relação à garantia de direitos, é importante notabilizar, através do estudo da Kelda Sofia Rocha (2022), que o Estado, quando está exercendo a Pilhagem (Santos, 2019), para garantir os interesses desses megaprojetos, no caso, a CLA, o faz com grande agilidade; porém, quando é para garantir os direitos fundamentais dos quilombolas, eles carecem de rapidez na resolução dos processos ou mesmo na falta de reconhecimento de direitos, como no não reconhecimento jurídico dessas pessoas como quilombolas.

De acordo com a mudança de denominação dessas comunidades de trabalhadores rurais para quilombos, ou seja, adentrando ao artigo 68 da ADCT, do decreto 4.887 de 2003 e do reconhecimento da OIT, o MPF em laudo antropológico constata a *reminiscência* de quilombos das comunidades adjacentes ao CLA de Alcântara e, com isso, tenta dar fim às tentativas de expulsão dessas comunidades a fim de aumentar os domínios da CLA; fato esse que foi recebido com muita morosidade pelo juiz, contrariando as ações velozes de expropriação quando das expulsões dessas comunidades nesses territórios de 55 mil hectares, ainda que acabando, por fim, na identificação dessas comunidades como quilombolas (Rocha, 2022).

Apesar desse reconhecimento por parte do Ministério Público Federal, as análises de Rocha (2022) demonstram que na desapropriação das fazendas de Santa Rita e Jussatiua, a categoria quilombola só aparece como contestação de curador, sem representar nenhum tipo de interferência na continuidade dos processos; em Tapequem a sentença é de desapropriação, sendo identificados como posseiros; Jurucaua e B. Grande aparecem como posseiros, proprietários, réus, expropriados, detentores de benfeitorias. Categoria Quilombola só aparece pelo curador, não interferindo nos resultados do processo. O mesmo ocorre em todos

os outros processos de quilombos analisados por Rocha (2022) que estão sofrendo expropriação.

Nesse sentido, a solução criada pelo Estado para os expropriados, foi a criação de agrovilas: novamente, nesse caso, a categoria posseiro foi utilizada em detrimento da categoria Quilombola, criando novos conflitos, pois essas agrovilas foram feitas baseadas no modelo individual de trato da terra, ou seja, a partir de roças individuais, indo no movimento contrário ao modo de economia desenvolvido pelas comunidades quilombolas, que se baseiam no trato coletivo da terra (Rocha, 2022). Ou seja, tratam aquelas comunidades a partir do problema meramente agrário, como se a categoria *quilombola* equivallesse intrinsecamente à categoria *trabalhadores rurais*.

Inclusive, é importante notabilizar que, assim como Santos (2019) categorizou as *políticas ambientais autoritárias* como método de Pilhagem nos quilombos do Rio Trombetas, também acontecerá em Alcântara.

Andrade (2009) afirma que nessas agrovilas não se pode reproduzir socialmente, pois os quilombolas são impedidos de fazer novas casas, levando os jovens moradores a irem para as periferias de Alcântara e São Luís. Nas agrovilas, conforme Andrade (2009), famílias foram separadas, soberania alimentar afetada e rituais comprometidos. As empresas que contrataram os serviços da CLA invadiram a agrovila, fizeram perfurações no solo, destruíram-no, fazendo com que os moradores fizessem uma barreira que os representantes das empresas se retirassem do local.

2.2 Grupo de Mobilização: MOQUIBOM

Maristela de Andrade (2009), fez um estudo sobre um tema, que, naquele momento, dizia ela ser muito escasso em relação a uma série de pesquisas sobre os quilombos maranhenses emergentes como grupo político: os grupos de mediação.

Até aquele momento, afirma Andrade (2009) que pouca atenção tinha sido dada ao fato de que para os direitos dos quilombolas serem conquistados, uma série de mediadores se punham na interlocução, desde suas lideranças, até antropólogos, que tinham a responsabilidade de falar *quem* são esses sujeitos de direitos, advogados, funcionários de órgãos oficiais, empresas, etc.

A autora afirma que muitos desses sujeitos de direitos já vinham atuando, antes de 1988, através dos sindicatos de trabalhadores rurais, através da igreja católica com seus movimentos de bases etc., mas que a partir de 1988, especialmente com o art. 68 da ADCT, muitos novos grupos específicos de reivindicações étnico-raciais passam a surgir. O

movimento negro vinha chamando essas comunidades de comunidades negras rurais e atualmente chamam de *comunidades negras rurais quilombolas*. As reivindicações mediadoras, nesse sentido, têm o papel de colocar o problema, factualmente, como um *problema social*, nesse caso, direcionado pelos movimentos negros localizados que o transformaram em um problema nacional.

Nos anos 1990, surgiram as organizações de *comunidades negras rurais quilombolas* que passaram a representar os grupos quilombolas a nível estadual e federal, e passaram a mediar as conversas entre esses grupos e o Estado, visando garantir seus direitos. Esses setores da sociedade civil concentraram suas lutas maciçamente nas comunidades quilombolas, deixando de lado, na perspectiva da autora, a luta pela terra dos camponeses pobres, que na década anterior era muito assessorada por advogados e movimentos sociais (Andrade, 2009).

Andrade (2009) afirma que em grande parte dos casos a liderança dos movimentos, ou seja, os porta-vozes, são representantes da própria comunidade, que não raro ganham cargos públicos e, tendo convivido com o meio urbano, conseguem comunicar-se com os dois mundos - o Estado e os Quilombos. Esses intermediários estão em uma linha tênue entre o poder de representação da comunidade e a usurpação, o falar pelo outro, podendo por vezes trabalhar na garantia de interesses próprios, por considerar que essa relação de representação tem seus benefícios pessoais.

Entre dois movimentos sociais pela defesa de territórios quilombolas, podemos citar o ACONERUQ (Associação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas) e o MOQUIBOM (Movimento Quilombola do Maranhão), embora tenhamos que adentrar especificamente ao MOQUIBOM, por fazer relação direta com o documentário com o qual trabalhamos.

O MOQUIBOM, Movimento Quilombola do Maranhão, é, segundo Souza (2017), um movimento emergente a partir das ocupações a órgãos públicos, em 2011, além de denunciar assassinatos de lideranças quilombolas no Maranhão e os conflitos agrários, com o objetivo de regularização fundiária e manutenção do seu título de propriedade. As ações do MOQUIBOM giram em torno de encontros que discutem resoluções de problemas localizados nas comunidades, bem como sua politização, realizando encontros a nível estadual para troca de experiências entre as comunidades participantes do movimento, como forma de reconhecimento étnico intracomunitário dos povos quilombolas. Tem como apoio a Comissão Pastoral da Terra, vinculada à igreja católica, que cumpre papel jurídico na intermediação de conflitos entre quilombolas e grileiros.

Na medida em que sua emergência se explica por divergências de métodos com a ACONERUQ, por ser uma entidade governamental, vinculada às instituições legais, Souza (2017) sugere, em relação ao MOQUIBOM, uma contradição nesses mesmos quesitos. Quer dizer, se os primeiros são um movimento institucional, e, portanto, não representa os quilombolas que se sentem prejudicados com os métodos que a legalidade exige, por outro lado, sendo eles apoiados pela CPT, também acabam por atuar dentro dos parâmetros limitados pela lei, já que a CPT tem dentre seus meios de luta a formalidade.

De qualquer forma, reivindicam-se mais radicais em relação ao ACONERUQ:

Catarino Borges, comenta uma das primeiras ocupações públicas realizadas pelo MOQUIBOM no ano de 2011, esta ocupação, situada na superintendência do INCRA/MA gerou certa situação de animosidade e farpas públicas trocadas entre os dois segmentos de organização quilombola. De um lado, o MOQUIBOM se apresentava com um setor radical, realizando uma das primeiras greves de fome em ocupações quilombolas, junto a protestos públicos e caminhadas, denunciado assassinatos no campo e a impunidade no caso da morte da liderança Flaviano Pinto, liderança da comunidade quilombola de Charco, alvejada por tiros. Por outro lado, a ACONERUQ aparecia como a entidade que gozava de credibilidade frente o Estado e instituições públicas, mas sem qualquer controle ou possibilidade de intervenção na ocupação realizada, sem autoridade sobre os quilombolas acampados. (Souza, 2017, p. 10)

É importante, também, adentrarmos aos métodos do MOQUIBOM no trabalho de base em relação aos quilombolas. Para nós, o conceito já apresentado de *consciência histórica* é muito caro, pois conversa muito com os métodos do MOQUIBOM.

Eles fazem trabalhos concernentes à memória social desses grupos, através de referências ancestrais ou mesmo materiais do antepassado, que são elementos de mobilização dos quilombos visando sua organização política. Assim, parte dos trabalhos de seus militantes está em reconhecer, selecionar e recriar traços culturais que estão nas histórias das comunidades, em suas experiências enquanto grupo, que vão servir como elementos para dar *sentido* para sua continuidade, identidade e afirmação étnica através da ação que as sínteses dessas experiências irão mobilizar. Dentre suas ações com a comunidade, estão:

[...] a primeira é trabalhar a ancestralidade. Fazer eles conhecer, de onde que eles são. Porque eles tão ali naquele local. Quando eles chegaram lá, quem foi o primeiro morador? Aí a gente vai buscar a história. O MOQUIBOM trabalha a história do negro, do afrodescendente. E outras questões, é trabalhar com políticas públicas, ir lá e reivindicar junto com eles. [...] (Zilmar Pinto Mendes, liderança do MOQUIBOM *apud*. Souza, 2016, p. 91)

Dessa maneira, acreditamos, também, que a mobilização desta ação no processo de *consciência histórica* está na instituição de uma *história pública* (Andrade *et. al*, 2021),

conceito pelo qual pensamos que caiba bem no documentário em questão, como já apresentado. Existe uma necessidade de mobilização da sociedade civil em torno desta problemática, fazendo com que as histórias desses grupos, e as lutas que travam para sua sobrevivência e permanência no território, seja divulgada e sensibilizada.

Enfatizamos que os meios audiovisuais sejam boas ferramentas de mobilização tanto de *consciência histórica* quanto de *história pública*. Ferreira (2014) comenta que a sociedade atual não é entregue majoritariamente à escrita, mas sim ao audiovisual, ou seja: a linguagem audiovisual tem um poder de profusão de conhecimento muito mais efetivo do ponto de vista da circularidade, e assim sendo, pode atingir um número maior de pessoas. É claro que, ainda em relação ao pensamento do mesmo autor, ele compreende que a linguagem cinematográfica tem sua própria dinâmica e, portanto, acaba sendo, também, sujeita à crítica relacionada à própria narrativa histórica do filme, que também atende a uma pretensão, ainda que sendo esta pretensão mercadológica.

Essa pretensão é parte das intenções do fazer documentário. Batista (2018) comenta que este tipo de produção cresce ao longo do século XX, principalmente por uma necessidade de se publicizar as experiências de traumas que grupos vivenciaram, e, de acordo com Nichols (2016), é uma forma de convencer as pessoas, através da narrativa documental, a agir sobre o mundo. *Em Busca do Bem Viver* tem justamente essa proposta.

3. Em busca do Bem Viver

Antes de passar especificamente ao filme, pretendemos traçar uma filmografia das produções maranhenses relacionadas aos quilombos locais, a fim de compreender quais os pontos de interesse, os focos, e o que muda ao longo do tempo em termos de historicidade e narrativa.

3.1 Filmografia de Quilombos Maranhenses (2000-2023)³¹

Uma filmografia do Cinema Negro Maranhense é necessária. É importante, cada vez mais, pesquisarmos a emergência do cinema negro, e como essa modalidade está revolucionando a forma de fazer cinema no Brasil, e, sobretudo, no Maranhão. Diante disso, afirmamos que, embora não colocamos o filme, *Em Busca do Bem Viver*, dentro da seara do Cinema Negro Brasileiro, concordamos que ele faz parte do tempo histórico desta modalidade cinematográfica emergente. Portanto, esta categoria deve ser parâmetro de análise dentro da filmografia de filmes sobre quilombos (temática negra). Enfatizamos que é importante, para as épocas posteriores, nós nos esforçamos por estudar o cinema maranhense não somente a partir do Super-8, mas também da continuidade que esta bitola e seus realizadores conseguiram impulsionar.

3.1.1 Cinema Negro Brasileiro

O tempo histórico do filme *Em Busca do Bem Viver* é o tempo do Cinema Negro Brasileiro. Essa não é uma afirmação de que o filme seja Cinema Negro, mas que se coloca nesse contexto, já que um dos assuntos tratados no filme é assunto de negro: o negro quilombola.

³¹ Antes de passar à filmografia, é necessário alertar ao leitor sobre a metodologia que utilizamos neste tópico. Primeiramente, compreendemos que para tratar de uma filmografia de documentários que aborda quilombos, nós temos como perspectiva os autores do Cinema Negro Brasileiro. Consideramos, portanto, que essa deve ser a nossa base de análise dos filmes que selecionamos. A partir disso, os critérios de seleção, por hora, são estes: fizemos uma procura destes filmes na *internet*, pelo *Google* e *YouTube*, principalmente. Selecionamos todos os filmes que encontramos, tanto disponíveis quanto não disponíveis (por exemplo: encontramos notícias na imprensa de filmes que se enquadram na temática, mas que não estão disponíveis *online*. No caso dos filmes da Yabá Filmes, direção da Milena Carvalho, contatamos diretamente a autora e ela gentilmente nos disponibilizou os filmes. No caso de filmes como *Nem carço, nem casca*, dir. de Will Martins, e *A Grande Ceia Quilombola*, direção de Ana Stela Cunha, não conseguimos contato, portanto, não tivemos acesso a esses filmes. Dessa maneira, foram selecionados 13 filmes para análise, mas só foram possibilitadas as análises de 11 destes. Todos puderam ser acessados pelo *Youtube*, com acesso público ou não, exceto o *A nossa Festa já Vai Começar* (2022), dir. Cadu Marques, que está disponível na plataforma *GloboPlay*. Compreendemos, por fim, que uma filmografia muito maior merece ser produzida, cabendo uma pesquisa específica para isso, mapeando não só filmes *online*, mas também acessando bases de dados de festivais maranhenses de cinema, como Guarnicê e Maranhão na Tela. Aqui, embora não seja objetivo do projeto tratar dessa filmografia, fazemos esse esforço para que possamos entender em que tempo histórico se encontra o filme *Em Busca do Bem Viver*, de Murilo Santos.

Esse tempo inicia a partir da década de 1960, mas no Brasil (e no Maranhão), ganha muita força a partir da década de 2000 até aqui, por isso o recorte temporal escolhido é entre 2000 e 2023.

O Cinema Negro Brasileiro, de acordo com Candanda *et. al.* (2022), identifica essa noção conceitual de cinema como uma perspectiva que irá refletir as questões de identidade e de vivências negras a partir de imagens cinematográficas. Nesse sentido, essa noção apareceria, pela primeira vez, durante o Cinema Novo, quando, no bojo de se refletir as questões sociais, colocavam o negro como parte integrante destes. Isso não significa necessariamente que o Cinema Novo seja Cinema Negro. Senna (1979, *apud.* Candanda *et al.*, 2022) já identificava o Cinema Novo como o movimento que põe o negro na alegoria da cultura popular, mas sem expressar suas experiências históricas como comunidade. Cacá Diegues era visto como comerciante de assunto negro dentro do cinema, através da objetificação e sexualização da mulher negra, como em *Xica da Silva* (1976).

O primeiro que vai no sentido de desenvolver o Cinema Negro no Brasil, seria Zózimo Bulbul. Não que ele tenha sido o primeiro cineasta negro na história do Brasil; porém, foi o primeiro a se colocar como negro no cinema, refletir sobre as questões raciais em seus filmes, contando com o protagonismo negro na frente e atrás das telas, preocupando-se com as temáticas raciais sem estereotipar o negro (D'Arrochella *et. al.*, 2022), além de inovar nas estéticas cinematográficas que irão debater questões raciais dentro do cinema, principalmente através de filmes como *Alma no Olho* (1979), que foi um dos que mais influenciou a realização de filmes pelos negros e com temáticas negras.

Sacomandi (Carlos, 2011, *apud.*, Candanda *et al.*, 2022), afirma que o filme reúne qualidades cinematográficas como valor artístico, documentam uma época como valor histórico, e deflagram um movimento cinematográfico como valor político-social. Ou seja: para fundar um movimento cinematográfico negro, não foi necessário somente romper com a maneira como o negro era retratado no cinema, de forma estereotipada e alegórica; nem mesmo apenas com os que produzem os filmes sobre negros, que não eram autores negros.

Foi preciso, então, romper com a forma tradicional de fazer cinema, transformando a estética cinematográfica; aí que está o valor cinematográfico do Cinema Negro, e sua diferença das demais formas de fazer cinema. A estética, na visão de Freitas (2019), também se insere na política. Ela é o recorte dos tempos e dos espaços, define os visíveis e os invisíveis. Escolhas estéticas são escolhas políticas.

No Cinema Negro Brasileiro, a temática racial não estereotipada é central, incluindo a questão do autor, que quando se coloca como cineasta, caso se admita que existe alto grau de

identificação entre representação cinematográfica e subjetividade, coloca também sua experiência, a sua história de vida nos filmes, que não é encontrada no Cinema Novo, sendo estes cineastas, brancos de classes médias e classes médias altas. Ou seja: cinema com conteúdo de negro não corresponde a Cinema Negro.

Candanda *et. al.* (2022), coloca, ainda, que para que este Cinema Negro seja Brasileiro, é necessário que esse filme deva estar de acordo com a cultura negra brasileira, daí que, segundo D'Arrochella *et. al.* (2022), os filmes sobre quilombos, desde 1960 até aqui, são os preferidos para tratar da temática racial, visto que sempre foram vistos como uma possibilidade narrativa para representar o povo tipicamente brasileiro.

Freitas (2019), vai falar que o que mais pode dar sentido para uma experiência cinematográfica mais efetiva, em se tratando do Cinema Negro, é a questão da vivência, inclusive porque ela pode ajudar a desmistificar estereótipos subalternizados e marginalizados que esses filmes podem trazer (ou de quem são os personagens que falam, como voz de autoridade), como discute o filme *Ficção Americana* (2023) de Cord Jefferson e Jeffrey Wright.

Estamos, dessa maneira, vivendo essas novas formas de produzir cinema, e o Cinema Negro Brasileiro vem com essa remodelação dos meios técnicos de produzir cinema e narrar suas próprias histórias, e, como veremos a seguir, o Modo Documental performático tem sido uma grande possibilidade de produção cinematográfica dentro do gênero Documentário Negro no Maranhão, como Candanda *et. al.* (2022) afirmam, e essas são boas possibilidades de romper convenções estéticas e se aprofundar nas licenças poéticas para tratar do assunto.

Assim, seguindo as palavras de Weyl *et. al.* (2023), estamos com foco no uso do audiovisual como ferramenta de autoestima do quilombola amazônida, que veem a si mesmos representados em suas dimensões culturais e existenciais.

Colocando tudo isso, é necessário dizer, também, que embora Cinema Negro e Cinema com assunto de negro tenham suas diferenças, é necessário separar, ainda, quais são os filmes com assuntos de negro que estão engajados na possibilidade de colaborarem positivamente com a temática negra.

Não por acaso, estudamos uma obra de Murilo Santos, que em seu conjunto comprovam notória sensibilidade e envolvimento com a causa do negro quilombola, assim como de outros grupos tratados no filme. Nesse sentido, não devemos colocar este e outros cineastas no mesmo bojo de outros filmes que, na onda de tratar da temática do negro quilombola e outras questões raciais, acabam ou idealizando ou estereotipando o povo negro, indo na onda contrária daquilo que tem proposto o Cinema Negro Brasileiro contemporâneo.

3.1.2 Filmografia

Dessa forma, é importante pensar o cinema a partir da perspectiva do Cinema Negro, pois vamos identificar notórias diferenças no trato do tema no seu conjunto, sejam os aspectos explícitos dos documentários, sejam nos seus aspectos semióticos. Portanto, frisamos que, do conjunto dos onze filmes analisados, apenas quatro destes são feitos por três pessoas negras: *Quilombos do Maranhão* (2004), Cláudio Farias; *A Nossa Festa Já Vai Começar* (2022), Cadu Marques; *No Fundo da Terra* (2023) e *Saudade em um batuque* (2023), ambos de Milena Carvalho.

Iniciamos nossas análises pelo filme *Terras de Preto no Maranhão*³², do ano de 2000. Esse é um curta de 9'14", disponível no Canal "TV.MAVAM", na plataforma YouTube. Ao longo do filme, não aparece a ficha técnica da equipe, mas a produção é do próprio MAVAM e Fundação Nagib Haickel. A intenção do filme é, aparentemente, dar breves aspectos da vida quilombola no estado do Maranhão, desde a sua cultura até algumas lutas e anseios.

Na verdade, é importante frisar que esse filme possui muito mais características de propaganda ao Governo do Estado do Maranhão, que na época de seu lançamento, tinha como Governadora Roseana Sarney.

Ao longo de todo o documentário dão ênfase à parceria do Governo do Estado com o Banco Mundial em seu programa de reconhecimento e titularização das comunidades, tirando, por exemplo, o protagonismo de movimentos sociais atuantes nessas agendas, como a ACONERUQ, que sequer foi verbalmente citada pelo narrador, aparecendo apenas na entrevista de um dos quilombolas como *CONERUQ*, sem explicar o que significa a sigla.

Nesse sentido, é explícita a forma exótica como são tratadas as comunidades quilombolas, que, ao longo do filme, não aparecem ou não são citadas suas localidades, dando aspecto de homogeneidade – como se todas as comunidades quilombolas fossem idênticas. Assim, não basta ser usado o termo *remanescente de quilombos*, como também, afirmar que as comunidades ainda vivem como no tempo da escravidão, chegando a fazer essa afirmação duas vezes. Na segunda vez, ainda usam o termo "parados no tempo".

Colocam, ainda, de forma recorrente, imagens dos negros na lavoura, porém, sempre dando esse aspecto do *atraso*, colocando, também, recorrentemente o estigma de *negros descendentes de escravos*. Tenta, através de entrevista com *especialista no assunto*, Angela

³² Tanto *OnLine* quanto no próprio filme, não conseguimos maiores informações do que as que já estão citadas, portanto, não sabemos a direção deste filme.

Davis, dar credibilidade à propaganda, colocando sua afirmação elogiosa ao trabalho do governo do estado em regularizar as terras dos quilombos maranhenses.

Apesar de toda essa propaganda, ao confrontar as afirmações com os dados do INCRA/DFQ (2021), até o ano 2000, apenas três comunidades quilombolas no Maranhão haviam tido seus territórios titulados. O documentário, entretanto, não entra na discussão da importância da titulação dessas terras. Aborda, muito sucintamente, sobre a luta pela permanência dos negros nesses territórios, que muitas vezes envolvem conflitos. Porém, não aponta quais são esses conflitos, muito menos contra quem, deixando o discurso vazio e sem nexos.

Enfim, este primeiro documentário é uma demonstração muito clara de como o tema tem sido visto através das grandes mídias, reforçando a imagem dos quilombolas em sua imagem de atraso, como se fôssemos movidos ao tempo passado a partir do momento em que pisamos em um quilombo.

É importante refletir quais as intenções dessa produção, já que estamos falando de um filme que foca muito mais nos ditos *feitos* do governo do estado do Maranhão em relação a essas comunidades do que nas comunidades em si, que são vistas como objeto, de maneira paternalista.

Colocar, por exemplo, a luta pelas titulações nas mãos *benevolentes* do Estado e de instituições financeiras e tirar da conta dos movimentos sociais atuantes em conjunto com os quilombolas, é uma maneira de tentar retirar de si sua própria história, como se os quilombolas por si só, não a produzissem.

Ademais, por último, colocamos, para além disso, que é uma produção, como as várias que abrem a década de 2000, focada no tom professoral de explicar o que são essas comunidades, quais os aspectos econômicos, sociais e culturais que passam por elas, quais seus principais desafios e lutas. Seja qual for a abordagem destes filmes, identificamos tanto nesse quanto nos próximos, esse mesmo tipo de preocupação: explicar, ou seja, ensinar sobre essas comunidades.

Veremos essa mesma preocupação, por exemplo, no filme *Quilombos Maranhenses* (2004), do cineasta Cláudio Farias.

Esse filme, pode ser considerado um média metragem, feito em 54'43". Está disponível no YouTube também no canal "TV.MAVAM", e é financiado pelo I programa de fomento à produção e teledifusão do documentário brasileiro - DOCTV.

Em seus aspectos gerais, este é um documentário de cunho educativo que tenta passar por toda a experiência negra relacionada aos quilombos e para além deles, colocando, de

certa maneira, todas as formas de organização negras como formas de organização quilombola.

Apesar de abordar muito do aspecto do negro relacionando-o à escravidão e ao açoite, quase que colocando o negro como posição de vítima (com voz em *off* de negros gemendo de dor ao serem açoitados), consegue minimizar através de seu final, mostrando as diversas formas de organização do negro: nos quilombos, CCN, Projeto Vida de Negro, tentativa de formação do PN (Partido Negro), como também no campo da disputa da memória, como da formação do MISAFRO, Museu da Imagem e do Som Afromaranhense.

Nesse sentido, o filme privilegia o elenco negro, desde quem está atrás das câmeras, ou seja, os cinegrafistas, o próprio diretor, etc, quanto atores (Gisele Padilha, Matheus e Lúcia Gato, etc.), intelectuais negros, como Mundinha Araújo e outros, colocando participação dos próprios personagens para falar sobre seus problemas ou mesmo da formação de sua comunidade.

Apesar de conter narração, não é onisciente, usando do caráter lúdico das cenas para tratar sobre os assuntos: seja a imersão na história que a mãe conta para o filho dormir, ou das lições de Cosme jovem em sala de aula. entre vários trechos do documentário, músicos negros de diversos gêneros são privilegiados, desde o RAP, mpb, samba, até música instrumental.

Tenta dar um aspecto geral sobre tudo o que rodeia o movimento negro maranhense: conflitos agrários, questões culturais etc., com óbvia ligação com o CCN, comprovada pela própria consultoria da Mundinha Araújo.

A questão da palavra da autoridade, para mim, é um aspecto muito importante dessas produções documentais, pois percebemos, que, além do próprio diretor ser negro e preocupado com as questões raciais, um cuidado em colocar os especialistas negros para falar sobre a questão racial e quilombola. Essa preocupação é pertinente, pois não veremos esse cuidado em outros filmes, como o próximo a ser analisado.

Isso, é claro, não quer dizer que o pesquisador branco não possa falar sobre temas raciais, mas que vemos um padrão em colocar sempre a palavra da intelectualidade nas mãos desses pesquisadores brancos, em detrimento de negros que possuem mesmo notório saber e/ou formação e especialização para falar sobre o tema, muitas vezes até com mais autoridade, pois costumeiramente são, também, atuantes em movimentos sociais.

O que interessa no filme, é a preocupação de criar uma linguagem que satisfaça os anseios do Cinema Negro Brasileiro: não basta apenas que o cineasta negro faça um filme sobre questão racial, é preciso criar uma nova linguagem, ou pelo menos dar vez à

experimentação e à criatividade para contar uma história. O Cláudio Farias, por exemplo, faz uso de encenação para contar a história.

Como já dito: possui narração, mas nada parecido com a *Voz de Deus*³³: é uma mãe conversando com o filho sobre as histórias dos quilombolas maranhenses, assim como, no final, é o filho, jovem, em sala de aula passando essas histórias à frente.

A narração é uma conversa de mãe para filho, fazendo referência às memórias orais que muito são valorizadas em diversas etnias negras de África, e como muitas dessas histórias são passadas nos próprios quilombos. Esses critérios de escolhas não são apenas uma qualidade cinematográfica: são a conexão do cinema com o universo afrobrasileiro, ou seja, é o resultado artístico do processo de pensar aquela realidade, aproximando os espectadores dela.

Ainda assim, conseguimos ver alguns aspectos negativos nessa produção, como a insistência em relacionar os quilombos à realidade da escravidão, frisando em comunidades que tem seu passado atrelado a ele. Não como se não se pudesse discutir os quilombos e em sua formação na fuga contra a escravidão, mas que é uma posição estigmatizante, visto que muitos chamados Novos Quilombos são desenvolvidos a partir de outros processos, como já discutidos nessa pesquisa anteriormente.

Para exemplo, a realidade de Frechal, primeira comunidade quilombola certificada no Brasil, o filme diz que mais de 180 famílias descendentes de *escravos* [linguagem da época] moram na comunidade. Em contrapartida, identificamos, na entrevista da moradora Dona Jovina, que quando fala de sua descendência e da antiguidade de sua família na região, não a relaciona com o passado da escravidão, já que essas pessoas não são e nem podem ser estigmatizadas apenas através disso.

É importante para nós assinalarmos os filmes produzidos na década de 2000, para além do caráter educacional (tendo muitos desses sido transmitidos na TVE, a extinta TV Educação), muitos deles tinham, ainda, caráter militante.

Poderíamos entrar em uma discussão sobre se todo filme de Cinema Negro é militante, já que o cinema negro necessariamente impõe o direito do negro à arte para reivindicar sua maneira de ser e ver o mundo; porém, falamos objetivamente de filmes que tentam convencer o espectador de que esse grupo de *sujeitos* existem e estes são, assim como todo cidadão, *sujeitos de direitos*. Assim o faz, por exemplo, Murilo Santos, em *Terras de*

³³ nome informal dado para narração feita em estúdio, característica principal de documentários clássicos. *Voz de Deus* faz referência justamente ao incontestável, já que aquilo que está sendo dito, em tese, ganha conotação de verdade absoluta.

Quilombo: Uma dívida histórica (2005), um média metragem de 51'13", encomendado pela Associação Brasileira de Antropologia.

Assim, abarcamos um filme que, embora não seja Cinema Negro (o que pode ser determinante para categorizar certas escolhas do autor), é militante pela própria tentativa de acompanhar os modos de vida quilombolas e quais as suas reivindicações, principalmente nas comunidades afetadas pela Base de Lançamento de Alcântara, seguindo, mais ou menos a dinâmica: a) identificar esses grupos como *sujeitos*, com cultura, economia, sociabilidade e religiosidade próprias; e b) colocar esses sujeitos como *sujeitos de direitos*, mas que esses direitos tem sido violados com atuação direta do Estado.

O filme acompanha a abordagem científica do assunto até então, até porque uma de suas roteiristas é uma antropóloga especialista no assunto, Maristela Andrade. Já em 2005 aborda a questão com a consciência e com a intenção de conscientizar de forma educacional sobre a cultura de diversos quilombos maranhenses, sem generalizar, a partir da experiência específica de Alcântara.

Assim, minha perspectiva do documentário é que ele foca principalmente na experiência quilombola de lutar por suas terras, colocando isso como base para entender o que são os territórios quilombolas, qual a sua origem em termos históricos, deixando claro que são diversas as origens, qual sua cultura e como o Estado, através da grilagem de terras a partir da implantação do Centro de Lançamento de Alcântara e da retirada compulsória dos quilombolas de seus territórios estariam destruindo comunidades de grupos humanos que tem um modo específico de viver em seu território.

Uma dessas questões pode ser analisada a partir do realocamento dos quilombolas para agrovilas, ou seja: o que eram terras de uso comum, a partir de experiência quilombola (territórios) passam a ser tratados como se fossem camponeses (terra), que se baseiam no uso individual da terra. Isso para além de outras questões, já que o território é também o espaço simbólico e afetivo. Nesse sentido, privatizar um espaço sagrado, como a Pedra de Itacolomi³⁴, é privatizar um território reivindicado por grupos específicos.

É importante notabilizar esse filme em contraponto ao anterior analisado, já que, embora seja um filme muito objetivo e que acompanha muito bem as pesquisas mais recentes até aquele momento em questão quilombola, é preciso recortar que o próprio diretor não é negro, e isso é importante inclusive para que se percebam aspectos dos filmes que muitas

³⁴ Pedras de Itacolomi são formações rochosas localizadas em Alcântara, Maranhão. São rochas sagradas para as religiões de matrizes africanas e ameríndias como a Mina, Terecô e Encantaria, onde afirmam ser a morada de uma de suas entidades de devoção, João da Mata.

vezes passam despercebidos: a voz da autoridade intelectual, em todos os momentos do filme, são de brancos, como de Maristela Andrade, Mundicarmo Ferreti e Alfredo Wagner, entrando na mesma discussão feita na análise do filme anterior, ou seja, de estigmatizar o negro ou colocá-lo apenas na posição de objeto de estudo, e não como o sujeito que estuda e acompanha esses problemas.

Apesar dessa crítica, a entrevista com esses quilombolas não é de menor valor. Na verdade, o que torna o documentário valioso é que, para além da voz onisciente, da voz da autoridade, absoluta, ele utiliza do modo participativo, ou seja, da participação desses próprios agentes como produtores de conhecimentos acerca de sua própria realidade. Eles mesmos sempre complementam aquilo que a voz onisciente até pode dizer, mas não teria a mesma força. Os sujeitos mais do que nunca, devem falar de si mesmos.

Assim, por exemplo, na entrevista com Alfredo Wagner, ele afirma que houve uma fuga dos brancos, que fugiram no fim do século XIX com a queda do preço do algodão, e levaram absolutamente tudo das casas: telhados, madeiras de lei etc. Lá, atualmente, não se encontra uma só Casa Grande. O pesquisador evoca o termo *aquilombamento* a partir do afastamento desses portugueses e do apropriação dessas terras/territórios pelos negros.

Nesse momento há um cruzamento de informações entre os depoimentos de Alfredo Wagner e seu Raimundo Petrolínio falando do processo de aquilombamento, quando foram derrubando as matas para construírem suas casas. Ambos falam sobre o *tempo do pega*, em que, por isso, faziam muita fuga para os quilombos para não irem para o exército de forma obrigatória. Ou seja, nesse momento do documentário, o que se percebe é a entrevista com seu Raimundo Petrolínio sendo usada para confirmar, ou seja, para dar mais valor àquilo que afirma o pesquisador: os quilombolas participam ativamente no documentário da construção do conhecimento acerca deles próprios.

Ademais, esse é um filme de caráter clássico, usando sempre narrador onisciente. Ele, sempre que pode, faz contrapontos necessários para a descaracterização do termo quilombo em seu uso até então ou mesmo no senso comum, que ia muito no sentido do Governo Ultramarino Português, ou seja, escravizados fugidos em mais de cinco pessoas, ainda que não tenham pilão.

Assim, vem apresentando esses conceitos para, enfim, reconceitualizá-los. Nesse sentido, é interessante o filme iniciar com a definição dita, porém, já no final, construído o conhecimento acerca da questão quilombola juntamente aos telespectadores, recolocar novo sentido: a distância da Casa Grande, isolamento geográfico e cultural, e homogeneidade cultural não são parâmetros para definir Quilombos.

Muitos deles sequer são grupos insurrecionais ou se formaram *no tempo da escravidão*. As comunidades de quilombos constituem grupos étnicos formados a partir de situações históricas específicas, que se ligam a um passado comum e cobram do Estado o reconhecimento dos seus territórios. Não são restos, vestígios, nem remanescentes de algo que ficou no passado. Buscam autonomia.

Em 2011, foi lançado o filme *Recurso - para uma vida melhor*, dirigido por Ara de Andrade Martins. É um curta-metragem de 19'37" sobre o Território Quilombola de Nossa Senhora da Conceição, localizada em Santa Rita, no interior do estado do Maranhão, que engloba o povoado Recurso. O financiamento partiu do Terminal Portuário do Mearim, com consultoria de Kátia Bogéa, do IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Esse filme é ainda um dos que atrelam fortemente a questão da escravidão à história dos quilombos, colocando isso primeiro de uma maneira geral, ou seja, como se todos os quilombos tivessem se formado a partir dessa experiência, e depois de maneira particular, colocando o tema à comunidade. É verdade que essa seja a experiência da comunidade, a questão é que, uma vez tendo sido a explicação dada, ela generaliza, e a experiência particular do quilombo, nesse sentido, vai servir apenas como comprovação dessa tese, já ultrapassada.

Assim, sobrepostas às falas da comunidade, muitas vezes até desconectadas ou que não tem a ver necessariamente com o fenômeno da escravidão, colocam-se imagens ilustrativas de açoite.

Para além disso, é um documentário, a seu modo, importante, no sentido de que publiciza alguns anseios da comunidade, no sentido de salvaguardar suas memórias, tanto para formação de museu da comunidade quanto de hotel para visitantes, ou seja, visibiliza um projeto da comunidade de transformá-la, para além de tudo, em um espaço turístico aos que desejem conhecê-la.

Inicia com narrador onisciente contextualizando a escravidão como base das riquezas do estado no século XIX. Apesar de ainda associar os quilombos à escravidão, fala sobre a resistência dos escravizados e como isso gerou quilombos, como a própria comunidade retratada no vídeo. Logo após, realiza-se uma entrevista com seu Valdomiro, morador da comunidade, que afirma que a comunidade foi acessada pelas vias fluviais do local. Sua fala é ilustrada com imagens de pinturas de escravizados realizando trabalho, enfatizando o ponto de vista do documentário associando ainda de forma estigmatizada, os quilombos à escravização.

Em seguida, o narrador onisciente fala que os escravizados chegavam em Alcântara e depois seguiam ao interior pelas vias fluviais, o que, em sua fuga, facilitava formação de quilombos nas cabeceiras dos rios, ainda dando a entender a ideia de quilombo a partir desta *reminiscência* dita na ADCT.

Segue falando que quando os senhores de Engenho conseguiram achar os quilombolas fugidos, fizeram, ali próximo, um Engenho, reescravizando esses quilombolas. Entrevistam, inclusive, um dos herdeiros dessas terras, Nessuel Souza Calvet, que conta que, em 2001, se desfez da terra, separando em 15 lotes, doando parte para os moradores que sempre existiram ali.

A partir da metade do filme, começa a abordar mais os aspectos da cultura popular e saberes tradicionais presentes nessa comunidade, como as festas de Carnaval, Tambor de Crioula, Mina e os saberes dos mais idosos em relação à medicina natural. Terminam falando sobre o anseio dos quilombolas de criarem um Centro de Memória Negra da Comunidade, que, no tempo que o documentário foi feito, já tinha cerca de 283 anos. Já sabiam, inclusive, onde seria o espaço de memória, mas esperava por projetos que os financiassem nesse sentido.

No ano de 2012, temos o filme *Quilombolas do Maranhão*, de Veruska Oliveira. Ela é uma fotógrafa, interessada em contar histórias sobre os Quilombolas maranhenses, sendo essa uma de suas duas produções disponíveis no *YouTube*, que nós iremos, aqui, analisar. O filme é um curta, de 12', e é preocupado em entender os quilombos ainda a partir da ideia de ensinar o espectador acerca daquela realidade.

Nesse sentido, o narrador onisciente se encarrega de falar sobre a formação dos quilombos no Maranhão. O que impressiona, até aqui, é que, exceto o filme *Terras de Quilombo: Uma dívida Histórica*, o uso de narração tem servido, sempre, à visão estereotipada, ligada fortemente à ideia de *reminiscência* e da formação dos quilombos na escravidão, a partir de *escravos* fugidos.

Logo em seu início, aparece letreiro que já demonstra visão estereotipada acerca dos quilombolas: “No anonimato das senzalas, almas que se recusavam a permanecer cativas fugiam de suas cadeias quando era propício o momento” (*Quilombolas do Maranhão*, 2012, 10”) como se os quilombos fossem apenas produzidos a partir da escravidão. Continua: “Nas reentrâncias do sertão, na obscuridade das florestas, na aspereza dos morros, escravos fugitivos reuniam-se e estabeleciam comunidade para sobreviver: *eram* os quilombos”. (*Quilombolas do Maranhão*, 2012, 21”, grifos nossos). Interpreto o “eram” como algo do passado, ou seja, os quilombos de hoje, na visão da autora, ainda estão na *reminiscência*.

O filme inicia com a pergunta “o que é ser quilombola?” pelos próprios representados. Há um esforço no retrato inicial muito mais do que o estereótipo, apesar do letreiro inicial, com câmera mais fechada tentando dar mais familiaridade ou intimidade entre o grupo representado e os espectadores, enquanto os personagens respondem à pergunta.

O que é interessante nessas imagens, são as imagens da infância, absolutamente preocupada com o retrato, como se os 24 *frames* por segundo fossem um só, estático. Em um cenário em que se valorizam muito as imagens da ancestralidade, até por um respeito absoluto pelos mais velhos que se cria na comunidade e quem está de fora, as crianças também podem representar o futuro, a continuidade, ou apenas a existência da infância no local, o que contrasta com a ideia de *reminiscência*, ainda entranhada no filme.

Em 2'04" aparece o letreiro: “Nunca seremos capazes de saber quanto o passado pode nos surpreender até que tenhamos a oportunidade de descobri-lo.”. Fico me perguntando o que pode significar. Lembro, por exemplo, do primeiro documentário, aqui, analisado, *Terras de Preto no Maranhão* (2000), produzido pela empresa VCR Comunicação e Marketing, quando afirmam que os quilombolas ficaram presos ao passado, ao *tempo da escravidão*. Seria essa a interpretação correta para a frase destacada do filme?

Para além, o filme tem certas problemáticas que o acompanham durante toda a obra: os nomes dos/as entrevistados/as em momento algum é evidenciado, nem sequer o nome da comunidade trabalhada. Esses aspectos dão a entender que os quilombos são homogêneos, e que todo quilombola é igual, como já discutido acima.

Por fim, ao final do filme, no capítulo COTIDIANO QUILOMBOLA, quem fala sobre o cotidiano é o narrador onisciente, com falas estigmatizantes sobre os quilombolas: “contentam-se com pouco”, “o dia a dia das crianças quilombolas é bem simples, cheio de diversão, nada de brinquedos eletrônicos”. Enfim, essas frases confirmam aquilo que o filme já vinha demonstrando: os quilombolas estão presos ao passado.

Continuamos com *Balaçada: A guerra do Maranhão* (2016), de 10'06”, dirigido por Beto Nicácio e Joaquim Haickel, produzido pela Guarnicê Produções. É um Documentário Clássico, com narrador onisciente, que usa do recurso da animação para tratar do assunto. Esse filme não é de temática quilombola, necessariamente, já que aborda a guerra mais do ponto de vista dos caboclos e camponeses que a travaram do que do ponto de vista dos quilombolas, que travavam, em sua visão, uma guerra *paralela* à Guerra dos bem-te-vis e só depois a integram, já como exército consolidado.

Porém, como tem como assunto os quilombolas; e como aborda um dos principais quilombos formados no Maranhão – Lagoa Amarela –, já que ele é símbolo de luta para a unidade quilombola do Maranhão, é importante abordá-lo, pelo menos sucintamente.

Os escravizados e Negro Cosme são pouco citados no filme até os 6'. Tratam do Negro Cosme como uma liderança quilombola da Lagoa Amarela que libertava os escravizados das Casas Grandes, formando verdadeiros exércitos de quilombolas na luta contra a escravidão. Raimundo Gomes só propõe aliança a Negro Cosme quando se vê encurralado, e eles entram na guerra com 5 mil negros.

A tática do coronel foi a traição em troca do perdão imperial. Raimundo Gomes traiu Negro Cosme. Este foi julgado depois de muitos combates. Não foi julgado como rebelde, mas como um simples *escravo* fugido, para ficar de exemplo. Ele é lembrado como herói do povo maranhense na luta pela liberdade.

Embora trate muito sucintamente da questão quilombola, é importante ressaltar que é um filme que acompanha os estudos e hipóteses mais recentes dos pesquisadores acerca da temática da Balaiada, em relação a ser uma Guerra Paralela.

Em 2022, Veruska Oliveira, através da Lei Aldir Blanc, lançou um outro documentário com temática quilombola, chamado Contando História, feito em 8'46".

Percebemos que este segundo filme tem muito mais interesse em discutir sobre os benefícios que a regularização fundiária do território quilombola traz para a comunidade, mostrando, por exemplo, diversos projetos políticos, sociais e econômicos que os quilombolas do povoado Queluz participam. Dessa vez, focando primeiramente nos aspectos que julgamos positivos do documentário, a autora avançou no sentido de identificar os entrevistados por seus nomes e a própria comunidade, ou seja, localizando e singularizando territórios e pessoas.

Ainda assim, é importante ressaltar que alguns aspectos continuam, como a narração onisciente que contém as mesmas características já citadas no documentário anterior de mesma autoria, ou seja, ainda focada na estigmatização da experiência quilombola atrelada à escravidão e a um suposto isolamento dos quilombolas com outras pessoas de outras localidades. Considero ainda pior, quando se trata de um filme feito 10 anos após a primeira produção, porém, que não consegue acompanhar tanto as novas abordagens acadêmicas quanto as novas abordagens cinematográficas relacionadas ao tema.

Começamos por compreender essa falta de acompanhamento logo a partir do início do filme, com um letrero que diz: “Contando História é um projeto de protagonismo em comunidades quilombolas por meio do audiovisual, que busca o reconhecimento, valorização

e preservação da história e cultura quilombola, com o propósito de fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, reconectando o universo isolado dos quilombolas ao universo da comunidade maranhense. Provocando o reconhecimento de um na história do outro”.

Consideramos, aqui, refletir sobre o Cinema Negro Maranhense, e como muitas vezes ele está indo positivamente na onda contrária do cinema que vem sendo produzido no Maranhão. dizemos isso pois, dos quatro próximos filmes a serem analisados, três são de Cinema Negro, produzido e pensado por negros, que tentam outras abordagens cinematográficas de representação do negro quilombola.

Nesse sentido, aquilo que em 2004 Cláudio Farias fez de maneira lúdica, com os equipamentos e conhecimentos que dispunha em sua época, a juventude negra vem tentando fazer com bastante afinco da década de 2010 até aqui. Assim, por exemplo, teremos o abandono da forma clássica de fazer cinema, definida por Nichols (2016), ou seja, com o narrador onisciente, com caráter educativo, como se quisesse sempre ensinar algo.

Percebido o documentário não como um gênero cinematográfico à parte, mas como cinema propriamente dito (ainda que tenha seu foco na realidade histórica e em pessoas reais), os autores começam a pensar essa nova produção como uma possibilidade de transgredir e, quiçá, revolucionar a linguagem, as formas de produção cinematográficas. Teremos, então, três exemplos de documentários performáticos, em que os autores usam de sua própria experiência para falar sobre os quilombos, sejam eles quilombolas, ou não, e se colocam, de alguma maneira, como personagens dos seus próprios filmes.

A Nossa Festa Já Vai Começar (2022), 14 min 10 seg, de Cadu Marques, produzido pela Bicho D'Água Filmes, Canal Futura e Co.Liga, vai de encontro ao que descrevi.

O documentário é uma apresentação de comunidades quilombolas do município de Santa Rita, principalmente da Vila Fé em Deus e Centro dos Violas, falando sobre histórias de fundação, luta e etnográficas, mostrando as produções e os movimentos culturais. O documentário tem uma intimidade muito grande, os entrevistados se sentem muito à vontade em dar as entrevistas, provavelmente pelo diretor ser da comunidade. Para além disso, ele próprio demonstra um orgulho muito grande em pertencer a essas comunidades.

O que faz desse documentário performático é justamente o próprio diretor se colocar dentro do filme, como um personagem. Ele narra, fala sobre sua própria experiência como participante dessas comunidades, como alguém que participa afetivamente daquele espaço. Ele é o diretor e não se esconde da direção, não esconde que ele está no local fotografando e

ao mesmo tempo participando das conversas com os outros personagens. A intimidade com o local é o ponto chave dessa produção.

Assim, a produção de farinha não é apenas a imagem da produção de farinha, mas sim, a nostalgia do diretor em estar nessa produção, quando criança. Ou seja: os entrevistados, a Mina, a capoeira,, o tambor de crioula, não são apenas as manifestações culturais e religiosas em si, mas a afetividade do próprio diretor em ser, estar e vivenciar aquilo tudo.

E não é porque ele deixa a afetividade tomar conta, que o documentário não tem espaço para a denúncia. Mas até a denúncia, longe de ser dramática, se torna esperançosa: Kadu Muniz, mestre de capoeira da comunidade, fala sobre como seu interesse por capoeira começou a partir do quilombo Recurso, e foi a partir dali que começou seu interesse e ímpeto por formar um espaço de capoeira na comunidade. O desafio é: sua sede fica lindeira à BR-135, trecho onde os governantes querem duplicar. Acontece que a duplicação, à direita, pode passar por cima da sede dos capoeiristas da comunidade, e à esquerda, tira o espaço de lazer das crianças da comunidade.

Ainda assim, o otimismo na fala de Kadu Muniz é reforçado pelos sons de capoeira no documentário, dizendo que todos os quilombos da comunidade estão unidos, e quilombola junto tem força. Apresenta, ainda, histórias de luta passadas da comunidade, principalmente em questão de pedidos ilegais de desapropriação, em que travaram várias lutas com os ditos donos acompanhados de policias e exército, contra os moradores. Por fim, o dito dono desistiu das terras. Ainda assim, a luta continua pela titularidade dessas terras, segundo Antonia Viola.

O documentário, enfim, rompe com a perspectiva de olhar, muitas vezes, os negros quilombolas como vítimas: são sujeitos, e como sujeitos, tem sua resistência para enfrentar, com todos os métodos de que dispõem, para lutar por sua própria comunidade, sem paternalismos, transformando, inclusive, as histórias passadas de resistências da comunidade em motivações para as lutas que são travadas no presente.

O filme *A Saudade em um Batuque* (2023), de Milena Carvalho, produzido pela Yabá Filmes, é um curta-metragem de 15'44", propõe tratar a realidade quilombola a partir da perspectiva poética da saudade, através de dois personagens centrais. O filme é envolto por uma prosa poética, feita pela própria diretora, e essa prosa é recortada por relatos dos dois personagens, tanto de sua vida nos quilombos quanto de seus anseios em relação aos seus filhos/netos.

Não propõe nenhum caráter educativo sobre os quilombolas, como se quisesse ou tivesse que ensinar algo ao telespectador, e rompe com a ideia de ter que apresentar o quilombo, como se a gente tivesse que conhecer as potencialidades do local; pelo contrário, trabalha a individualidade de duas pessoas quilombolas, como pessoas que vivem, humanizadas, com anseios próprios de acordo com os sentidos que suas vidas lhes dão.

Nesse sentido, o retrato da pobreza que muito se vê em outros filmes é modificado: o modo de vida quilombola não é pobre, nem simples, é, na verdade, um modo de vida com sua própria concepção de mundo, com seus próprios conceitos do que significa a fartura e a felicidade, não atreladas ao dinheiro. É nesse sentido que, por exemplo, a personagem prefere que a filha fique no quilombo ao invés de ir trabalhar, ou que a própria personagem se veja mais realizada em estar no quilombo fazendo farinha do que nas cidades.

O documentário inicia com uma narração, provavelmente da autora, feita de forma poética. Os primeiros relatos são de Mágima, com imagens da produção de farinha. Fala que, apesar de não ter conseguido estudar na cidade grande, trabalha como cozinheira e se orgulha de ser profissional em fazer farinha, trabalho que ela diz gostar muito. As imagens da produção de farinha são muito privilegiadas, dando a ternura e a dignidade que elas merecem. Destaque, durante a entrevista da Mágima e de seu José de Ribamar, para a câmera em plongée, dando autoridade para eles. Até então, são mais tratados como autoridade do que como “grupos subalternos”.

Entre as imagens cotidianas, de lavadeiras no rio, lavando as roupas, voltando por pontes improvisadas de madeira, carros de boi e carroças passando, quase como se a própria câmera fosse uma observadora admirada daquele cotidiano; entre essas imagens, os relatos de Mágima enquanto faz farinha. É interessante observar sua fala que aponta as dificuldades quase como se elas não existissem, como se fosse parte de um cotidiano pequeno perto da felicidade de estar criando, plantando e fazendo farinha no quilombo, ainda que reconhecendo que é mais trabalho do que deveria, ansiando por sua aposentadoria. “Tô vendo se Bolsonaro não aumenta nossa idade de aposentar”.

Fala sobre as filhas e seus estudos, as idas e vidas entre Cururupu e seu povoado, e do esforço que faz para as filhas estudarem, estando duas delas em São Paulo e duas na cidade de Cururupu. Fala que vai em Cururupu deixar a filha terminar o Ensino Médio, e finalizando, ela retorna novamente a seu povoado, porque gosta muito de lá.

Enquanto isso, os relatos de seu José, que são baseados em um amor por um cavalo e, através do cavalo, por seu neto. Relata, ele, de uma pessoa que foi liberta por um cavalo, provavelmente pai de seu José, e ele passou esse amor por cavalo para o próprio. Seus filhos

não o amam, mas o neto sim, e por conta disso, ele gosta muito de seu neto e quer cuidar dele.

Assim, o documentário se torna muito mais íntimo. A experiência quilombola, que era uma experiência até geral, sempre sobre uma comunidade, sobre seus desafios e dificuldades, seus modos de vida, agora é individualizada, *a pessoa mesma falando sobre si*.

E é ainda mais interessante quando conectamos essa realidade com a prosa poética proposta pela autora, que parece vagar com muita tranquilidade por aqueles mesmos espaços. A roda de tambor de crioula, que ela mesma entra, como se ela fosse da comunidade e vivesse aquilo.

É como se não tivesse, e não tem, a necessidade de se esconder atrás da câmera: é uma pessoa, com uma perspectiva de vida, que está propondo esse filme, e ela se mostra exatamente dessa maneira, não como se tivesse que manter-se imparcial e distanciada.

No fundo da Terra (2023), 1h21m, também dirigido pela Milena Carvalho, da Yabá Filmes, segue a mesma linha narrativa e estilística do filme anterior, imprimindo, assim, uma originalidade da autora: enquanto as histórias são contadas, através do modo participativo, pelos/as entrevistados/as, ela se coloca dentro do filme através das prosas poéticas.

Até então eu vinha colocando os filmes como estigmatizando os quilombos a partir da experiência da escravidão, mas essa é uma abordagem diferente, é a comunidade falando sobre si própria através das histórias das descobertas dos ferros do engenho e de como a comunidade conseguiu mantê-la, mesmo com percalços aparecendo pelo caminho.

Existem muitos relatos da escravidão sofrida pela comunidade, histórias que foram preservadas de pai para filho e que os contemporâneos conseguem contar como se tivesse acontecido ontem. Com uma suavidade muito grande nas transições, consegue abordar outros assuntos diferentes de forma absolutamente natural, como se o assunto não tivesse mudado.

Aborda, ainda, religião, escolaridade e perspectiva de vida no quilombo a partir da visão de mundo deles próprios, seja um falando que consegue fazer um avião, seja outro falando sobre a questão da maré e dos poros do corpo. Aborda os negros de forma muito digna, e a poesia entre as entrevistas deixa o assunto *escravidão* muito leve.

É interessante absorver as histórias do povoado. Quando o filme foi feito, parece que ele tinha um assunto bem definido: tratar das memórias e das disputas de memórias da comunidade, através da experiência da escravidão, que foi passada de forma oral de pai para filho. Dessa maneira, poderíamos definir esse como o assunto principal, o que guia, a motivação para a produção do documentário.

Dito isso, a naturalidade com que correm os assuntos, de como eles mudam, é a marca do filme. Ou seja: trata sobre escravidão, mas entre um corte e outro, os assuntos mudam, e muitos deles, muitas vezes, não estão relacionados com o assunto principal, como de Seu Ribamar, da *macumba* ter vindo de África até aqui e sua relação com o parto; reflexões de Winca sobre a nossa pele ser toda furada, por onde sai nosso suor, e do vazamento e das cheias da maré; Big Bó tratando sobre que, se ele tiver acesso a um manual, faria um avião... Ou seja, dá espaço para que as pessoas exponham os pensamentos de que dispõem, sem considerar retirar por não fazer parte do tema do documentário.

Entre esses assuntos e outros, trata, especialmente, da descoberta de *ferros*, materiais usados no Engenho, e que a comunidade os usa como objetos de sua própria memória, mantendo-os, entre um povoado e outro, dentro de seu território quilombola.

Para tanto, precisam passar por certos percalços, que de certa maneira, o ajudaram a reconhecer o valor das peças de que dispunham, como uma certa Magnólia, que passou por lá querendo levar todos esses objetos de memória da comunidade, levando-os todos a uma só casa no quilombo Portugal, tendo sido descoberta pela comunidade.

Para finalizar nossas análises, o filme *SOS Maranhão: O que dizem os líderes ameaçados pelo agronegócio* (2023), de 17'44". Esse é um filme de caráter militante, que não tem sua base apenas na experiência quilombola de conflito agrário, ou seja, toda população do campo que é afetada diretamente pelo agronegócio, como, também, indígenas e quebradeiras de coco.

A preocupação do documentário se inicia em contextualizar o MATOPIBA, sendo esta uma região de produção de *commodities* comportada por 337 municípios dos estados do Maranhão, Tocantins, Piauí, e Bahia, predominando na região o cerrado. Esse avanço tem afetado diretamente comunidades quilombolas do Maranhão, como o quilombo Santa Rosa dos Pretos, em Itapecuru-Mirim, afetado não só pelo MATOPIBA, mas também pelo sistema de escoamento que é criado para essas *commodities*, passando, muitas vezes, por dentro dessas comunidades de maneira arbitrária.

Este quilombo especificamente, é um território que comporta 20 comunidades quilombolas, onde vivem cerca de 900 famílias. A partir de 1940 começa a ser atravessado por grandes empreendimentos de escoamento de produtos, como a ferrovia carajás e linhões de energia. Essa ferrovia matou um igarapé do território, que era uma das principais fontes de pescado da comunidade. Pior ficou, ainda, com a destruição de áreas de cultivo de arroz para instalação de linhões de energia da Eletronorte e Equatorial.

A reivindicação é o respeito e a escuta, com o direito à consulta prévia dos empreendimentos. No caso da BR-135, da duplicação da BR, eles começaram a obra sem consulta prévia, e só depois de um corpo se portar na frente de uma das máquinas é que começaram um diálogo. A justiça determinou sua paralisação. Porém, em 2023, o juiz federal Ricardo Felipe Macieira mandou continuar, pois em seu entendimento, a obra não feria o direito dos quilombolas. O caso da duplicação da BR-135 é o mesmo que trata o filme, já analisado, de Cadu Marques.

Esperamos, com essa filmografia, a compreensão de que o momento histórico e cinematográfico em que se passa o filme *Em Busca do Bem Viver*, em termos do avanço das produções que tratam sobre quilombos no estado, é o momento do Cinema Negro no Maranhão. Dessa forma, tendo deixado claro que esse é um pontapé para análises das produções cinematográficas a nível local, não abarcamos todos os filmes, apenas aqueles que encontramos disponíveis *online*.

Não abordamos, aqui, o filme trabalhado nesta monografia, pois, pretendemos uma análise mais sucinta, ainda neste capítulo, sobre o filme citado.

3.2 Em Busca do Bem Viver: uma tentativa de análise a partir dos Quilombos

Quando estamos falando de *Em Busca do Bem Viver*, falamos de um documentário que significa muito mais do que o reflexo da luta pela terra no Maranhão. Nesse sentido, precisamos identificar o que significa o uso do título. Concordamos, assim, com Berger (2017, p. 91), quando afirma que “[...] é preciso haver uma legenda para que entendamos o significado do acontecimento”. Isso nos diz sobre o que significa o título, ele guia o espectador na compreensão da obra. Como podemos transpor empiricamente tal conceito para nossa obra? Buscamos essa resposta através do significado do termo “Bem Viver”:

Diante da diferença de olhares sobre o desenvolvimento e da necessidade de renovação da crítica, a filosofia do Bem Viver/Buen vivir, institucionalizada nas constituições latino-americanas do Equador (2008) e da Bolívia (2009), apresenta-se como um paradigma alternativo, conforme apresentamos no diálogo com Hidalgo-Capitán (2012). Como resposta a vários questionamentos, indo nas raízes das concepções naturalizadas de desenvolvimento e propondo ir além delas, o Bem Viver tem suporte em outras bases: nos saberes de povos andinos e na relação destes com a natureza. (ARAÚJO, 2019, p. 33)

Nesse sentido, percebemos que há uma intencionalidade diante do título. É possível identificar que este é um termo usado em Constituições de dois países latino-americanos. Isso significa, para nós, que existe, neste termo, um conceito de luta que é universalizado, que não

se define somente a partir de dois países latino-americanos, mas também em toda a América Latina, como afirma a autora, já que este termo é amplamente empregado nos processos de luta pela terra no Maranhão:

No Maranhão, vemos que alguns grupos começam a acionar o Bem Viver como alternativa ao modelo desenvolvimentista que está posto, que desconsidera as formas de reprodução social, material e simbólica desses grupos. Tecer o Bem Viver apresenta-se como a culminância de um longo processo de luta, tendo neste paradigma uma alternativa de vida que contempla as peculiaridades de cada grupo, sem suprimir seus diferentes mundos e sociabilidades. (Araújo, 2019, p. 28)

Nesse sentido, acionamos novamente Berger (2017, p. 69), quando comentando sobre as fotografias estáticas do Paul Strand, afirma que ele “[...] evita o pitoresco, o panorâmico, e tenta encontrar toda uma cidade em uma rua, o modo de vida de uma nação num canto de cozinha”. Não é, pois, o que encontramos no documentário *Em busca do Bem Viver?* A representação documentada a partir da realidade maranhense que se estende por toda a América Latina, a partir de vários modos de vida de povos originários que se encerra, sempre, em um mesmo propósito: a questão agrária. Nesse sentido, o documentário se inicia com os dizeres:

O bem viver é um ideal proposto pelos movimentos indígenas da região andina. Diferente de “viver bem”, como consequência de acumulação, 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. (Em Busca do Bem Viver, 2016, 2”)

E é, precisamente, a partir da questão agrária que o documentário encontra seu propósito de existência. As imagens se iniciam a partir da chegada, ou seja, a própria câmera saindo de um ônibus e observando os outros transportes chegarem, trazendo para o mesmo local várias pessoas de diversas localidades do Maranhão. Primeiramente, observamos esse jogo de cena: não se trata de uma câmera distante, como se fosse invisível diante da cena, mas sim, participante daquele momento, colocada enquanto uma das pessoas que se propõe, por algum motivo, a participar daquilo. Vemos que é uma ambiguidade: temos a sensação de intimidade em relação ao realizador com o momento que está dado em cena. Tratamos de uma câmera subjetiva³⁵. Por outro lado, é uma cena inicial, que ainda não adentrou à realidade que está se propondo a apresentar. Aqui, trata-se de uma câmera objetiva³⁶. Nesse

³⁵ Quando a câmera se propõe a ser o olhar do sujeito em cena.

³⁶ Visão do espectador

sentido, se propõe a ser um convite ao espectador a adentrar àquela realidade e entendê-la. Mas, que realidade será apresentada? Trata-se, como o documentário logo identifica, da “12ª ROMARIA DA TERRA E DAS ÁGUAS DO MARANHÃO: ‘TERRITÓRIO LIVRE PARA O BEM VIVER DOS POVOS’” (Em Busca do Bem viver, 2016, 47”). A partir das cenas iniciais, o documentário avança no sentido de entender qual a motivação para a sua construção:

O que leva milhares de pessoas do Maranhão a se deslocarem de suas comunidades, de seus territórios para participarem desta romaria da terra? Romarias como esta ocorrem em todo o país. É uma forma dos trabalhadores do campo se manifestar contra a violência, extinção dos recursos naturais, lutar por justiça social. Para compreender melhor o que move esses romeiros temos que entender o Maranhão em seu contexto agrário. (Em Busca do Bem Viver, 2016. 54”)

Primeiramente, compreendemos aqui o uso de um recurso: a voz *off*. Compreendida como *off* por ser feita em estúdio, fora de cena, nesse caso é também uma *voz de Deus*. Ou seja, este segundo se trata de uma narração onisciente, que vê a cena de fora, e não a partir de um personagem que participa dela. Esse é um uso recorrente na linguagem do documentário, nos moldes do documentário clássico, proposto por Nichols (2016), como uma forma de conduzir o espectador na visão que ele terá das imagens, dando a elas significado. Não se trata de a locução ter função somente em torno da imagem, como se aquela tivesse ali somente para dar significado a estas, mas funcionam mutuamente:

A ideia de contar, de descrever a coisa descritiva era muito presente nos filmes. Eu adoto essa coisa ainda de locução porque eu acho que eu tenho alguma coisa a dizer [...] digamos assim a imagem e o som ainda não resolvem aquele outro texto (Santos, 2010^a, p. 14 apud. Rodrigues Bogéa, 2010, p. 28)³⁷

Nesse sentido, afirmamos que as imagens contidas nesse filme, que carregam significantes semióticos, ganham destaque a partir da narração, que conduz o espectador a entender como elas funcionam historicamente, para, assim, fazer compreender às significantes da semiótica dos elementos contidos em torno da imagem seus devidos significados, resultando na criação da consciência do espectador, como afirma o autor: “[...] como eu intelectual aquele que precisa saber de alguma coisa possa sair daquela sessão sabendo sobre aquela coisa” (Santos, 2010^a, p. 14 apud. Rodrigues Bogéa, 2010, p. 28). Assim, o filme se coloca como um convite à história.

³⁷ Entrevista do cineasta Murilo Santos concedida a Rodrigues Bogéa (2010)

Assim, a partir de 1'23", o filme inicia com uma imagem estática, utilizando o recurso da trucagem³⁸ para poder iniciar sua primeira investida à história. Esta imagem vem acompanhada da narração. Então, vemos uma imagem em Preto e Branco, com homens em volta de uma cerca. Nessa imagem, a cerca é evidência, e os homens seguram-na. São camponeses. A câmera se posta um pouco abaixo dos olhos dos sujeitos em cena, que olham para a câmera com um olhar fixo. Pela escolha do ângulo, ficam em evidência na imagem somente os homens e a cerca. Por que frisar os homens e a cerca? Porque ambos parecem ter uma relação. Essa relação é a da propriedade privada que os separa de suas terras. A relação que tais homens e a cerca mantém é um símbolo para a luta que os camponeses travam em busca de terras livres. Ela aparece logo depois do anúncio de que os espectadores precisam entender mais sobre o Maranhão no contexto agrário, inaugurando, assim, tal convite, sendo ela esteticamente uma fotografia antiga, colocando em perspectiva a antiguidade da luta pela terra no Maranhão.



Imagem 1 - Trabalhadores Rurais seguram a cerca

Fonte: Em Busca do Bem Viver, Murilo Santos, 2016, 1'24"

Nichols (2016) diz sobre o uso das imagens de arquivo nos documentários:

[...] o filme depende muito de imagens de arquivo para recapturar o clima e o tom do movimento pelos direitos civis no começo dos anos 1960 [comentário sobre o documentário "eyes on the prize (Henry Hampton, 1987, 1990)"]. A capacidade de imagens históricas de

³⁸ Quando fotografias estáticas são usadas entre imagens em movimento.

emprestar autenticidade ao que os entrevistados nos dizem torna os testemunhos deles ainda mais convincentes. (Nichols, 2016, p. 27)

Nesse sentido, a imagem de arquivo que apresentamos tem a função de dar a essa luta um tom de antiguidade e veracidade quanto aos relatos vindouros dos entrevistados, adiantando que a perspectiva do documentário é a dos que lutam pelas terras livres.

No decorrer da narração que coloca em perspectiva a luta pela terra no Maranhão, identificamos que sempre é feito um contraponto de imagens de todos os grandes empreendimentos que agridem os lavradores e os expulsam de suas terras, e imagens de reuniões dos camponeses, discursos etc., demonstrando quais são os interesses em conflito. É interessante observar, aqui, que as imagens dos camponeses colocadas são sempre demonstrando que a luta deles é organizada, através de sindicatos, igreja e organizações sociais.

Colocamos, primeiramente, em perspectiva a questão da transição. O uso de mapa, mais especificamente o mapa do Maranhão, é feito durante todo o documentário com a finalidade de situar o espectador geograficamente. Decerto, ele é usado para responder à principal pergunta do filme: por que tanta gente de várias partes do Maranhão participaram da romaria da terra? Nesse sentido, o mapa serve a essa função: comprovar que, de fato, são pessoas de várias partes do Maranhão que participam da romaria, enquanto explica seus porquês nos relatos.

Quando terminamos o documentário, temos a sensação de que são várias as regiões do Maranhão que vivenciam os conflitos agrários e que são vários os conflitos. Talvez, se não possuíssemos o mapa como guia, não tivéssemos a dimensão espacial, visto que ele não se concentra somente em uma parte do Maranhão, mas generaliza-se ao longo de todo o território maranhense; considerando, também, que são diversos os povos afetados, como tenta tratar o filme: são camponeses, ribeirinhos, quilombolas, indígenas etc.

Nesse sentido, é esse o terceiro objetivo que iremos trabalhar em relação ao uso do mapa: de identificar uma generalização dos problemas agrários que abrange todo o território maranhense. Vejamos um exemplo:



Imagem 2 - Mapa de localização da Região de Bacabal
Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, 2016, 43’36”

No intuito de aprofundar a análise do filme, selecionamos aqui um conflito para trabalhar, antes de adentrar, especificamente, na questão quilombola: o conflito da Comunidade Cajueiro (Em busca do Bem viver, 2016, 2’12”), pela atualidade do acontecimento e necessidade de divulgação.



Imagem 3 - Praia da Comunidade Cajueiro
Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 2’19”.

Quando abordado o conflito da Comunidade Cajueiro, vemos à primazia a entrada de uma imagem da comunidade. Nessa imagem, temos enquadrada uma parte de zona de mata, o mar, um barco de pesca, e nesse cenário há crianças brincando beirando o mar. Essa imagem ficaria sem significado se não partíssemos à posterioridade dela na cena. Sua posterioridade é a narração do conflito por um morador da reserva.

Já há muito tempo a gente vem sofrendo ameaças de serem expulsos das nossas comunidades, dos nossos territórios de pesca e isso tem impactado muito as pessoas dessa região aqui. Tanto da comunidade mesmo quando das comunidades do entorno. Quando das comunidades que estão no entorno da proposta do Tauá-Mirim, das comunidades da reserva de Tauá-Mirim, porque a comunidade de Cajueiro embora, ela não é só de pescador, nem todo mundo é pescador, mas todo mundo pesca. E isso, tem muitas pessoas da ilha de São Luís que vem pescar aqui na comunidade Cajueiro, então ela vai causar percas imensas pra ilha de São Luís. Além da perda de produção, de pescado, e de perda ambiental, perda da produção de agricultura e esse impacto também que é muito agressivo da empresa, vim querer expulsar de uma forma muito cruel (Amorim, em Entrevista concedida ao filme *Em Busca do Bem Viver*, Santos, 2016)

Observemos esse relato. Estamos diante de uma entrevista. A câmera é posta em posição frontal ao entrevistado, como em uma conversa. E, de fato é isso, é como se tivessem, os espectadores, em uma simples conversa com os entrevistados, uma conversa de tamanha intimidade, quase como se não tivessem em presença de câmeras. Que quero dizer com isso? Que essa conversa é uma persuasão. Estamos diante de um relato, que está sendo confiado, não a um entrevistador, tão somente, mas a um espaço vazio, a uma câmera que irá alcançar outras pessoas que ele não sabe quem, como diz Flusser, (2018, p. 62), “o emissor emite a informação rumo ao espaço vazio, para ser captada por quem nele se encontra [...]”. Nesse sentido, nessa relação de intimidade, vemos que

O objeto está olhando para nós; nós estamos olhando para o objeto; ela [a câmera] foi disposta dessa maneira [...] O local onde ele escolhe colocar a câmera não é onde algo está prestes a acontecer, mas onde um número de acontecimentos será relatado (Berger, 2017, p. 70)

E é isso que vemos: um número de acontecimentos sendo relatado. Enquanto a narração passa, vemos imagens: o entrevistado fala da pesca; há a imagem de um pescador mostrando peixes em uma rede para uma criança (2’39”). Enquanto o entrevistado fala da agressividade da empresa na expulsão das pessoas que vivem na comunidade, vemos destroços de casas derrubadas pelas empresas. “O que informa a fotografia inteira – espaço – é parte da pele de suas vidas.” (Berger, 2017, p. 71). E é isso que vemos nas imagens que passam. Parte da pele da vida deles. Seria bonito olhar para aquela imagem inicial e pensar

que é parte da pele da vida daquelas crianças. Mas depois vem o relato. E então, percebemos que aquilo que é relatado pode ser a imagem da violência, da nostalgia; da saudade, em momento posterior. E então conseguimos identificar, por hora, que parte da vida daquelas pessoas, que está contida no filme, não se encerra na vivência da comunidade da pesca, do banho de mar, mas também está na destruição de suas casas.



Imagem 4 - Casa demolida no território Cajueiro

Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 3’18”.

3.2.1 Conflitos agrários nos quilombos em *Em Busca do Bem Viver*

A realidade quilombola é uma das que mais se apresentam no filme. Diversos são os conflitos que envolvem essas comunidades: conflitos por acesso à água, ao território em si, ao coco babaçu, enfim. São abordados sete municípios, sendo eles: São Vicente Ferrer, Palmeirândia, Mirinzal, Santa Helena, Pirapemas, Vargem Grande e Codó. Dentre essas, são quatorze comunidades, sendo sete delas, ou seja, 50% das comunidades abordadas no filme, em Codó, duas em Mirinzal, e uma em cada uma das demais.³⁹

³⁹ Para organizar nossas análises, procedemos com o seguinte método: primeiro, identificamos, no filme, quais os municípios e a quantidade de comunidades, como já exposto nesse primeiro parágrafo. Fizemos uma primeira descrição do conflito a partir do próprio documentário, e, logo depois, consultamos a publicação digital Conflitos no Campo, da CPT, dos anos de 2013, 2014 e 2015, fazendo pesquisas pelos nomes das cidades, e, encontrando-as no documento, se se referem a alguma comunidade trabalhada no filme, para encontrar outros dados dos conflitos ou se pelo menos eles estavam sendo acompanhados a nível nacional. A única cidade que não encontramos nos cadernos da CPT, dentre as comunidades trabalhadas na película, foi do município de Vargem Grande. Após a descrição, do que encontramos em documento, procedemos a uma análise semiótica de cada conflito que aparece no filme. Peço desculpas, desde logo, pela densidade da descrição dos documentos,



Imagem 5 - Mapa de localização do território Quilombola Charco

Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 4’32”

O território Quilombola Charco, em São Vicente Ferrer, aparece logo em 4’32” de filme. Se trata de um Conflito que resulta na morte de Flaviano Pinto, de 45 anos, assassinado 30 out 2010.

Começou quando ele liderou a formação de associação da comunidade para luta no território, contrário ao aforamento da terra. O dito proprietário queria 500 reais por dia de roçado, senão, tirava toda a roça e levava para si como forma de pagamento.

Aparece como conflito catalogado pela edição Conflitos no Campo, ed. 2013, p. 40, da CPT, datado de 15 de abril de 2013, possuindo, a comunidade, um total de 30 famílias. na edição de 2014, aparece novamente com os mesmos dados, na sessão Conflitos por Terras. catalogado em 29 de dezembro de 2014.

Na publicação de 2015, temos a presença, na página 212, da nota “Flaviano Pinto Neto: A impunidade Continua: até quando?”, assinada por diversas entidades. Reclamam da impunidade dos executores e mandantes do assassinato do líder quilombola em 30 de outubro de 2010, se enquadrando na figura de homicídio sob encomenda. Manoel de Jesus Martins Gomes, Josuel Sodré Saboia e Irismar Pereira foram pronunciados pela juíza Jaqueline Rodrigues da Cunha, da comarca de São João Batista, o primeiro como mandante, o segundo como intermediário, e o terceiro como executor, quem, sem ser escutado, foi executado no

porém a consideramos necessária. Alguns conflitos levam mais tempo dentro do documentário do que outros, por isso, alguns deles levam, também, menos páginas de análise, chegando algumas a dois ou três parágrafos.

presídio de Pedrinhas. A defesa daqueles, porém, recorrendo do processo, foram “despronunciados”, por não haver provas suficientes de sua participação, segundo o Tribunal de Justiça. Através dessas manobras jurídicas, garantiram sua impunidade no crime.

Passando para o documentário, o caso é apresentado de forma muito breve pelo autor. O início da cena é feito a partir da apresentação da comunidade, mostrando casas de pau a pique, em plano geral. Logo então, se utiliza do recurso da trucagem para mostrar a foto de Flaviano Pinto, no sentido de dar nome e rosto à pessoa assassinada em luta.



Imagem 6 - Quilombolas em reunião

Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 4’42”

Logo após, imagens, em plano conjunto, dos quilombolas reunidos, discutindo algo, enquanto a narradora onisciente fala sobre a formação de associação comunitária contra o aforamento da terra. Interpretamos, nesse momento, as imagens da reunião comunitária dos quilombolas no sentido de mostrar ao espectador que eles estão unidos e mobilizados para enfrentar o conflito.

Como padrão do documentário inteiro, primeiro fala a narradora onisciente com o recurso das imagens feitas *in loco*, depois algum(a) entrevistado(a) fala sobre o conflito, assim se dá, com a câmera, sempre, posicionada frontal ao(à) entrevistado(a), para gerar aproximação com o espectador.

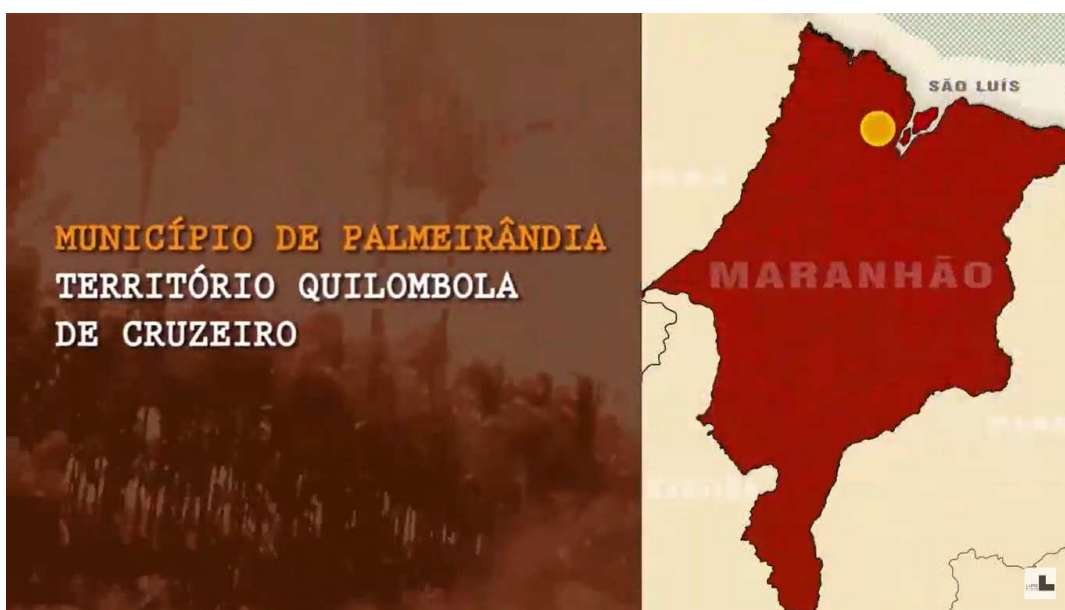


Imagem 7 - Mapa de localização do Território Quilombola de Cruzeiro
Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 5’50”

Logo em 5’50”, é apresentada a realidade do quilombo Cruzeiro, em Palmeirândia. Retomaram seu território em agosto de 2015, que tinha território disputado com o vulgo Gentil, de nome Manuel de Jesus Gomes, acusado de ser mandante de Flaviano, da comunidade Charco.

Aparece na publicação *Conflitos no Campo*, ed. 2013, pp. 39 e 135, datado de 30 09 2013, possuindo a comunidade 80 famílias. Aparece ainda com uma vítima ameaçada de morte, de nome Catarino dos Santos Costa, 35 anos. Importante notabilizar, que na mesma publicação ainda aparece conflito na comunidade Quilombola São Carlos, com 13 famílias, datado de 18 de dezembro de 2013. No caderno de 2015, aparece na lista de retomada, em 26/08/2015, a mesma que acompanha o documentário.

No documentário, a apresentação da comunidade se produz principalmente através de planos conjuntos, no sentido de tentar dar senso comunitário, ou seja, de coletividade à comunidade representada: homem andando a cavalo; sujeitos juntos comendo melancia, confraternizando; crianças reunidas sorrindo; outras crianças embaixo da árvore, conversando, e, depois, quebra para imagens da produção dessa comunidade para subsistência, como a carne de sol, pendurada no varal. Logo após essas imagens iniciais, com um rápido plano de passagem da *parelha*⁴⁰ de tambor de crioula ao chão, com imagem de Flaviano Pinto com os dizeres “Mártir Quilombola” ao fundo.

⁴⁰ Conjunto de três tambores que compõem o Tambor de Crioula: Meião, Crivador e Tambor Grande. Alguns também possuem matracas.



Imagem 8 - Crianças reunidas ao pé da árvore

Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 6’02”

Com essa imagem, é possível entender que Murilo Santos compreende o Tambor de Crioula como uma manifestação cultural negra de *resistência*, e que, portanto, pode ser associada à luta dos quilombolas pela permanência em seu território. Após a entrevista do senhor Raimundo Nonato França, evidenciam-se imagens, em plano geral, da faixa com o dizer “Retomada”, acompanhada por bandeiras do MOQUIBOM, seguido por planos de pesca com Socó, tecnologia de pesca usada por indígenas, quilombolas e demais grupos do campo maranhense, em um igarapé de usufruto do quilombo. Ou seja: esses são os resultados da retomada: o acesso livre à terra para atender aos seus modos de vida próprios. Em seguida da pesca, plano do conserto dos peixes, feitos de modo coletivo, para toda a comunidade.



Imagem 9 - Retomada

Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 6’23”



Imagem 10 - Quilombola exhibe os resultados do plantio

Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 6’43”

Não só da pesca e da pecuária, mas também do roçado de melancia, maxixe, e outros alimentos que eles próprios consomem durante as filmagens, que eles próprios plantaram nas terras retomadas. Foram feitos planos de seu Raimundo Nonato ao lado de uma melancia em amadurecimento, mostrando os resultados de suas plantações.



Imagem 11 - Mapa de localização do território Quilombola Maiabi e Rio do Curral

Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 7’04”

No território Quilombola Maiabi e Rio do Curral, em 7’04”, os quilombolas decidiram acampar para retomar o território. Protestavam, também, contra a extração de madeira e outras matérias primas por empresas, sem retorno algum para a comunidade, apenas destruindo as comunidades. Também não tem estradas, falta água etc.

Aparece na sessão de Conflitos Por Água, nos Cadernos de Conflitos, da CPT, em 2015. As comunidades quilombolas de Maiabi e Rio do Curral com processo em 29/06/2015, categorizam o conflito como de Uso e Preservação, com situação de Destruição e Poluição por parte de empresas de extração de matérias primas.



Imagem 12 - Quilombolas brincam tambor de crioula
Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 7’10”

No filme, a apresentação da comunidade se inicia através do tambor de crioula feito pelos quilombolas, no local onde estão acampando. Seguem imagens da *parelha* dos tambores e das coreiras dançando, logo mostrando, também, crianças, jovens e os demais juntos na luta. Nesse sentido, o tambor de crioula é, mais uma vez, associado das lutas de resistência do povo quilombola, quase como se fosse a trilha sonora de suas lutas.



Imagem 13 - Estrada em mau estado de conservação
Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 7’50”

Quando a narradora fala o motivo do protesto, prontamente aparecem imagens de um lago seco, estradas precarizadas. Após as entrevistas, as imagens do tambor voltam, acompanhados da narradora, afirmando se tratar de uma forte expressão da identidade quilombola.



Imagem 14 - Mapa de localização do território Quilombola Benfica
Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 8’40”

8’40”, no território Benfica, Santa Helena, a casa de fazenda do pretenso dono foi tomada pelos quilombolas, pois ela já estava em processo de desapropriação, mas ainda assim ele jogava madeiras para cercar o território, na tentativa de impedir o acesso dos próprios.

Aparece na publicação Conflitos no Campo, ed 2013, p. 39 e 40, nos dados de Conflitos por Terra e Retomada, catalogado 29 set 2013, organizado pelo MOQUIBOM.



Imagem 15 - Quilombolas ocupam fazenda

Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 9’08”



Imagem 16 - Entrevista com Maria da Conceição Silva

Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 9’13”

Igualmente inicia, na película, com as imagens de Tambor de Crioula, seguida por trucagem, com imagem dos quilombolas na varanda da fazenda por eles desapropriada. Trucagem seguida da entrevista, com o mesmo padrão de ângulo: câmera frontal, com os outros sujeitos posicionados em cima das *parelhas* de tambor de crioula, ao seu lado esquerdo.

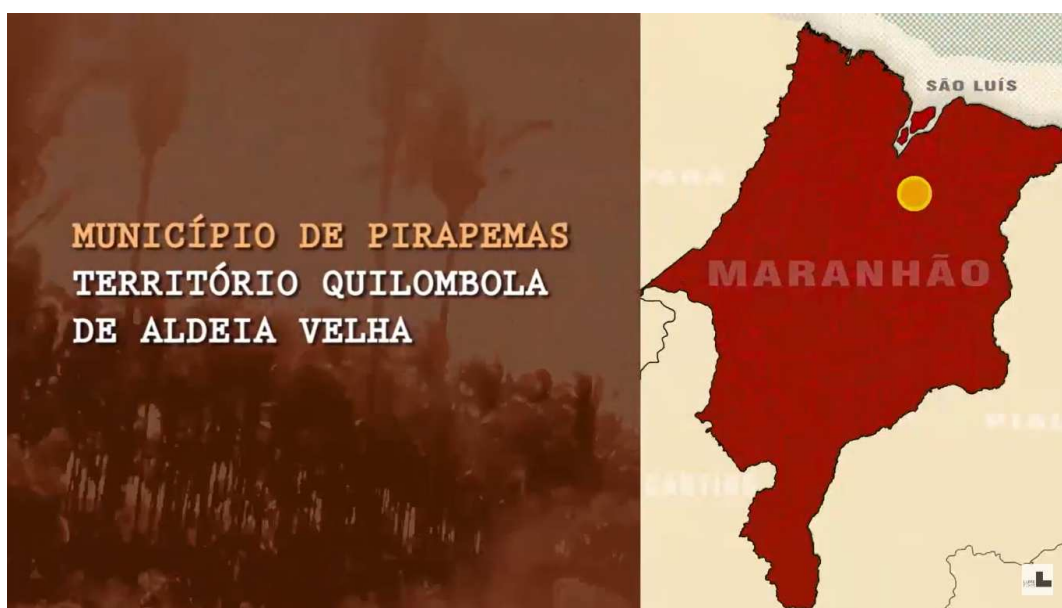


Imagem 17 - Mapa de localização do território Quilombola Aldeia Velha
Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 9’54”

Em Pirapemas, território Aldeia Velha, em 9’54” de filme, trata-se de uma disputa antiga, onde em 1957 houve conflito entre fazendeiros e comunidades rurais, resultando em mortes de camponeses. Quase 60 anos depois, as famílias continuam com os mesmos problemas, sofrendo muitas violências da família Pontes, que se diz proprietária do território. Ameaça os moradores de morte e chama suas moradias de Ninho de Rato.

Aparece na publicação *Conflitos no Campo*, 2013, p. 39, de forma duplicada, na seção *Conflitos Por Terra*. Uma datada de 31/01/2013 e outra datada de 31/05/2013. É catalogada juntamente com as comunidades quilombolas Salgado e Pontes, que não aparecem no documentário. Juntas formam 33 famílias quilombolas. Na publicação de 2014, aparecem como ameaçados de morte José Belarmino, “Zé Patrício” e José da Conceição Monteiro. Como os dados estão em conjunto com outras duas comunidades, Salgado e Pontes, não sabemos de quais delas esses sujeitos se tratam. Em 2015, uma nova Ameaçada de Morte aparece: Deusdeth Martins. Também aparece em conjunto com outra comunidade, sem especificar de onde ela se trata.

Este conflito nos chama a atenção porque é um apelo à antiguidade, tanto no conflito quanto na própria existência da comunidade. A cena inicia com a apresentação do povoado, enquanto a narração em *off*⁴¹ explica a anterioridade da luta.

⁴¹ feita em estúdio. Outro termo que pode ser sinônimo de *Voz de Deus*.

Em 1957, Pirapemas viveu um forte conflito envolvendo de um lado fazendeiros e polícia e de outro famílias de trabalhadores rurais. A ação da polícia a ação da polícia resultou na morte de sete pessoas, entre camponeses e camponesas. Ainda hoje, os mais antigos moradores de Pirapemas se referem a este tempo como “o tempo da guerra”. Hoje, quase sessenta anos depois, Pirapemas ainda vive os mesmos problemas dos anos 1950. Há décadas, as famílias moradoras do local vêm sofrendo várias formas de violência por parte da família Pontes, que se diz proprietária do território (Narração em *off*, Em busca do bem viver, 9’56”)

Enquanto é feita a narração, percebemos que as imagens passadas relatam o conflito e evidenciam a estrada de ferro que passa pela cidade. Isso pode significar a causa do conflito, ou seja, valorização de terras e sua consequente grilagem para vendas. Nesse sentido, as imagens da estrada de ferro se tornam uma importante referência como elemento da cena dentro desse contexto. Assim, ganha força a conotação de que os conflitos existem há bastante tempo, e eles ainda se dão em função da mesma questão: a estrada de ferro.

A narração chama atenção para a anterioridade do conflito. Quando se afirma, a exemplo, que os moradores se referem ao conflito de 1957 como *tempo da guerra*, e a narradora, ainda, afirma posteriormente que os moradores ainda vivem o mesmo conflito, deduzimos que a conotação dada é de que o referido *tempo da guerra* ainda não terminou.



Imagem 18 - Estrada de Ferro em Pirapemas

Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 9’58”.

Assim, como forma de comprovação, o documentário se encaminha para ouvir uma fala de um dos moradores, que diz que “eu não tenho sossego nem de dia, nem de noite, ameaçado de morte já fui muitas e muitas vezes junto com minha família. Já veio pistoleiro junto da minha casa pra me matar” (Monteiro, Entrevista concedida ao Documentário *Em Busca do Bem Viver*, ano 2016, 10’39”).

Observamos essa entrevista, pontuando o que já foi dito pela entrevista anterior, sobre a intimidade da cena com o espectador. Mas um aspecto é interessante de ser analisado: a memória. Estamos diante de um povoado que reivindica uma história e o respeito por ela, a história de seu povoado, de sua ancestralidade. Como isso é expresso dentro do filme? Através da cultura material:



Imagem 19 - Monteiro mostrando objeto antigo do quilombo
Fonte: Em Busca do Bem Viver, 2016, 11’19”

“Aqui tem uma panela do meu avô que nos deu muito feijão, muita carne pra nós comer. Ela tá furada, mas é uma história testemunhada” (Monteiro, entrevista concedida ao documentário *Em Busca do Bem Viver*, 2016, 11’16”). Nesse sentido, a panela, objeto de memória, se torna uma fonte de comprovação da antiguidade do povoado, de sua *história testemunhada*.

Nesse aspecto, observamos o elemento da memória como motivador para reconhecerem-se nos seus espaços e, por ele, lutarem. Essa é a perspectiva que os motiva no caminho de criarem sua própria história.



Imagem 20 - Mapa de localização do território Quilombola de Barro Vermelho
Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 12’36”

Na comunidade de Barro Vermelho, Vargem Grande, 12’36”, uma empresa de mineração de areia e calcário causa enorme estrago na margem do rio Munim. Os moradores reclamam que a empresa invadiu sua área, impedindo as atividades de roça, além de degradar o rio e impedi-los de usá-los. São ameaçados pelo *patrão*.

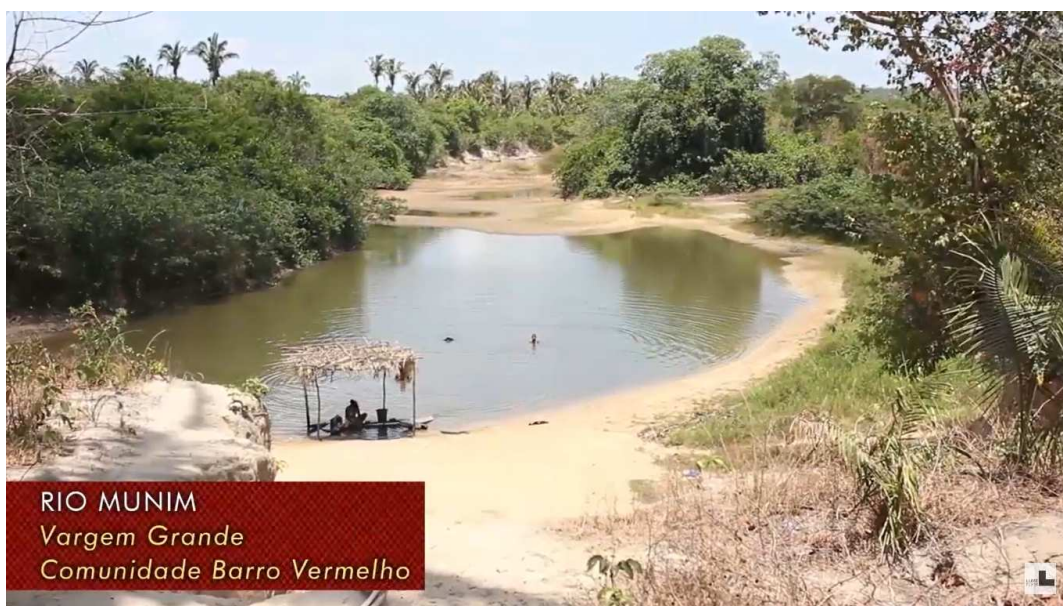


Imagem 21 - Rio Munim
Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 13’42”



Imagem 22 - Rio Munim 2

Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 13’48”

As imagens se iniciam apresentando um trecho do Rio Munim, antes mesmo das imagens de apresentação do próprio quilombo, como antes era padrão. Seguido dessas imagens, mostra o estrago que a empresa de mineração que ali se instalou vem causando na margem do rio. Após as entrevistas, imagens de trechos do rio sendo usufruídos pelos moradores. Logo, através do recurso da câmera panorâmica⁴², à esquerda, mostra o quão o rio está seco, provavelmente limitado por conta das atividades da mineradora. Segue, juntamente a essas imagens, a entrevistada Maria Madalena Gonçalves de Souza (Madá), cantando uma música, com os dizeres:

A natureza/ está sofrendo com a situação. / Deus fez o céu e a terra, os campos, as serras, o rio e o sertão. / E fez o homem / a sua imagem, botou no jardim. / O tempo passou, ele promoveu guerra, comprou motosserra, em tudo deu fim. / E hoje a Amazônia Legal, toda devastada, *pra* plantar capim / ao ver suas margens em chamas, chorando está nosso rio Munim. (Maria Madalena Gonçalves de Souza, em entrevista concedida a Murilo Santos, *Em Busca do Bem Viver*, 2016, 13’45’’)

⁴² Quando a câmera gira em seu próprio eixo. Movimento utilizado principalmente para apresentação de grandes espaços. Nesse caso, murilo gira a câmera, que está parada em um ponto, da direita para a esquerda, parando o movimento onde acaba o rio, o objeto de cena que ele quer que seja visto.

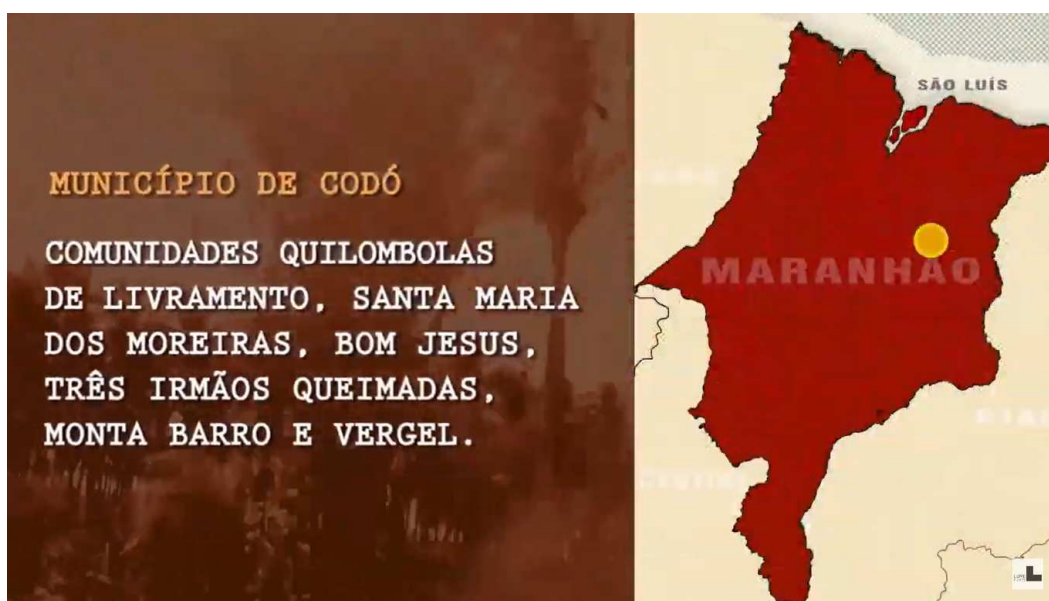


Imagem 23 - Mapa de localização das comunidades Quilombolas de Livramento, Santa Maria dos Moreiras, Bom Jesus, Três Irmãos, Queimadas, Monta Barro e Vergel.

Fonte: “Em Busca do Bem Viver”, Murilo Santos, 2016, 33’05”

Os conflitos em Codó, que aparecem em 33’05”, nas comunidades quilombolas de Livramento, Santa Maria dos Moreiras, Bom Jesus, Três Irmãos, Queimadas, Monta Barro e Vergel, são entre quilombolas contra grileiros e empresas que invadem seus territórios. Em Livramento, um médico de São Luís, em 2013, alegando ter comprado as terras. Começou a querer impedir a roça, querendo que pagassem o aforamento.

Em Fevereiro de 2013, em Santa Maria dos Moreiras, casas foram incendiadas, sendo uma luta travada desde 1990 contra a família Pires. A polícia já esteve junto com a família para garantir que as máquinas fizessem o desmatamento das áreas. As famílias que mais se rebelaram foram expulsas. A região dessas comunidades é uma das mais férteis do Maranhão.

Comunidades Três Irmãos, Queimadas, Monta Barro, sendo oprimidos pela empresa Costa Pinto há 30 anos. Já receberam mandado de despejos, ameaçados de morte. Vergel enfrenta violência de grileiros e madeireiros desde os anos 1980. Quatro primos de Antônio Isídio foram assassinados e ele mesmo era ameaçado de morte. 24 de dezembro de 2015, ele próprio foi encontrado morto. A CPT já havia solicitado sua proteção como defensor de direitos humanos ao estado brasileiro. O MP entendeu apenas que não era caso de conflito, arquivando o caso.

Aparece na publicação Conflitos no Campo, edição 2013, sendo uma das que mais aparece, sendo, só na seção Conflitos Por Terra, 13 aparições. De todas as comunidades citadas no documentário, a única a não aparecer nos cadernos de conflitos de 2013 é a

comunidade de Bom Jesus. Aparece, também, contra quem é o conflito. Dessa maneira, temos que: Comunidade Queimadas, contra a empresa Costa Pinto, datado de 11/11/2013, envolvendo 18 famílias; comunidade quilombola Santa Maria dos Moreiras, de 3 de fevereiro de 2013, envolvendo 33 famílias; Três Irmãos, contra a empresa Costa Pinto, duplamente catalogado, em 18 de Novembro e 12 de Dezembro de 2013, envolvendo 48 famílias; Comunidade Livramento, 31/08/2013, envolvendo 50 famílias (aparecem como posseiros); Monta Barro, contra a empresa Costa Pinto, 11/11/2013, envolvendo 10 famílias; povoado Vergel, contra a Fazenda Boa Esperança, catalogado triplamente 11/01/2013, 30/04/2013 e 30/09/2013, envolvendo 5 famílias, contando apenas as que aparecem no documentário. na tabela dos Ameaçados de Morte, p. 135, encontramos Antônio Isídio Pereira, liderança quilombola, da comunidade Vergel, e Pe José Wasenteiner, liderança religiosa; da comunidade Três Irmãos, José da Silva Pacheco e Maria Romana, lideranças quilombolas, da comunidade Quilombola Santa Maria dos Moreiras, Mário Sérgio; da comunidade Livramento, Francisco das Chagas Ferreira dos Santos.

Na publicação de 2014, o que aparece de diferente é que o território Bom Jesus já aparece em conflito com a empresa Gessomar, datado de 18 de outubro de 2014, envolvendo 16 famílias; e a comunidade Santa Rosa dos Moreiras, que na de 2013 não especificava com quem ela conflitava, agora aparece em conflito, também, com a empresa Gessomar, datado de 16/06/2014, envolvendo 18 famílias. Aparecem na tabela de Ameaçados de Morte: Adailton José Pereira e novamente Antônio Isídio Pereira, povoado Vergel; novamente Maria Romana, do povoado Três Irmãos; Mário Sérgio Moreira e Pedro da Silva e Silva, Santa Maria dos Moreiras; e Edilson da Silva Monteiro, Bom Jesus. Com esses dados, temos que os conflitos podem ter aumentado, tendo em vista que, se são as mesmas comunidades que participam dos conflitos em 2013, mas novos atores ameaçados de morte aparecem em Codó. Se no ano anterior eram apenas 3, passaram a ser 6.

Na documentação, possui uma carta do presidente da Comissão Pastoral da Terra, à época, Dom Enemésio Lazzaris, de Goiânia em 18 de outubro de 2013. Nela, denuncia o deputado estadual César Pires, do DEM, base de Roseana Sarney, em que, enviando um ofício ao ouvidor agrário nacional e ao presidente da Comissão Nacional de Combate à Violência no Campo, Gercino José da Silva Filho, diz, ele, estar se sentindo ameaçado de morte pelos camponeses de Santa Maria dos Moreiras, do território Quilombola Bom Jesus, por terem matado um boi de seu gado. Boi este, na verdade, morto, segundo a carta, como forma de resistência de mais de 20 anos de abusos do próprio deputado, destruindo suas roças, proibindo o acesso à água e ao coco babaçu. Situações mais recentes eram ainda

denunciadas na carta, como dia 3 de novembro de 2013, em que três policiais militares bloquearam as estradas de acesso ao território quilombola, chegando a efetuar disparos de armas de fogo; e em 31 de janeiro de 2013, em que um jagunço e um tenente da PM-MA incendiaram duas casas, durante assembleia da comunidade. Na publicação de 2015, Antônio Isídio aparece na tabela de Assassinato, em 24/12/2015, aos 52 anos.

O conflito é de tamanha generalização que toma grande parte do documentário, tratando de várias comunidades que sofrem com ataques de grileiros, ao mesmo passo que se envolvem nos processos de luta, muitas vezes levadas às últimas consequências.

No momento inicial do trecho do filme em que aparecem as comunidades quilombolas codoenses, as imagens apresentam as comunidades. Não é necessário que ele apresente o espaço várias vezes conforme vai se referenciando a outras comunidades, já que a apresentação do espaço serve a um motivo específico: a conexão da questão quilombola com o território. Nesse sentido, inicia evidenciando uma casa, primeiramente em plano mais fechado, posteriormente abrindo para um plano conjunto, de forma que evidencie a casa de pau a pique, e o território onde essa casa se insere.

Tendo a casa apresentada, em seu exterior, apresenta também o interior da casa. Não *todo* o interior, apenas aquilo que oferece significado à narrativa: as imagens presentes nas casas dos negros, que ali moram ou moravam associadas a imagens de santos católicos, como a de Santa Luzia. Ou seja, tentando associar ao máximo a imagem dos quilombos com o catolicismo, evidenciando que a igreja e a fé ocupam um espaço de luta juntamente aos grupos oprimidos.



Imagem 24 - Retrato de Quilombola ao lado de Santa Luzia

Fonte: *Em Busca do Bem-Viver*, 2016, 33'20"

Dessa forma, as imagens deixam de ser somente de objetos, como que para dizer que não se trata só de problema de terra, de moradia ou território. Se trata de um problema *humano, de seres humanos*, sobretudo. A imagem penetrante diz tudo: é fixo para a câmera, como um convite para olhar para aquela realidade, intimidar o espectador, aproximá-lo daquelas pessoas que estão em busca de sua humanização. Só depois da contextualização imagética, do *Monólogo Interior*⁴³ (Eisenstein, 2002), é que a contextualização do problema se fará através de narração *off*.

Os campos são imagens que acompanham os relatos dos quilombolas. Eles se fazem presentes como complementação das falas dos entrevistados, para dar forma aos campos abstratos das palavras, como uma maneira de apresentar os espaços pelos quais se lutam. Apresentado o problema, mostra-se, então, *porque* se luta por esses campos: a colheita de mandioca, a produção de gêneros alimentícios nessas áreas, tanto para sua própria subsistência quanto para abastecimento do comércio local, fazendo a circulação da economia interna.

E por que essas terras são disputadas? Justamente pela sua fertilidade e capacidade de produção. As terras, “adquiridas” através de grilagem, são disputadas pelos donos contra invasores que buscam aproveitar-se de suas terras férteis; invasores esses que possuem a conivência da própria polícia, como denuncia um dos relatos dos entrevistados, mostrando imagens em câmera panorâmica do desmatamento que a grilagem causa.

E conforme as entrevistas relatam, o problema é contado por diversos atores sociais, formando o *todo* do argumento: a questão do território em disputa, a grilagem, a violência policial, e, como que fechando com grito de socorro para que a sociedade se mobilize junto ao problema, a morte dos envolvidos.

Assim acaba o relato: a denúncia de tentativa de assassinado, sucede-se de imagens de sepulcro; não são sepulcros simbólicos, como que para ilustrar a fala do personagem: são corpos enterrados de quatro pessoas que estavam na luta pela terra, como dirá o entrevistado em seguida. Assim, a trilha sonora, o som de uma sanfona melancólica, é acionada ao filme, para sensibilizar o espectador diante de tal acontecimento.

O próprio entrevistado, que afirma estar sendo perseguido por assassinato no momento da entrevista, é encontrado morto no dia 24 de dezembro de 2015, anunciado pela

⁴³ Conceito proposto pelo cineasta para tratar de imagens que, quando montadas, transmitem uma mensagem, sem precisar de outros recursos narrativos para adentrar ao problema.

narradora do filme. Esse trecho termina com um preto e branco em tom de suspense, até súbito, para construir o impacto naquele que está vendo o filme.

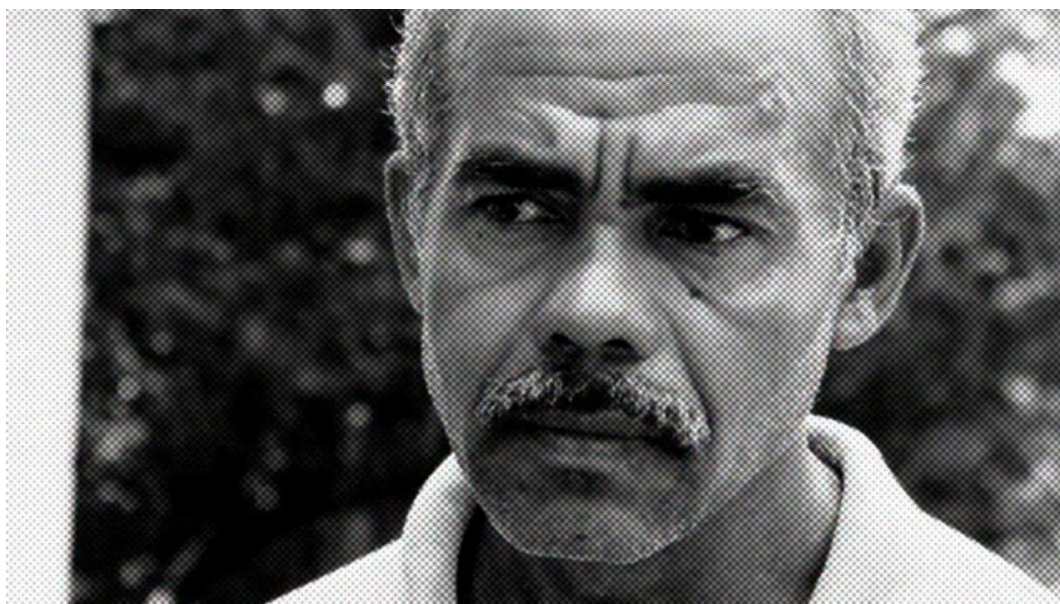


Imagem 25 - Entrevistado Antônio Isidório
Fonte: *Em Busca do Bem Viver*, 2016, 37'10''

Em 48'50, já finalizando o filme, quilombolas organizados pelo MOQUIBOM, em 2015, e indígenas, ocuparam o INCRA em São Luís, tendo um grupo de pessoas feito greve de fome por nove dias, para cobrar ações do governo federal. No quinto dia, enquanto os ocupantes discutiam com autoridades locais e de Brasília, o grupo em greve entrou no auditório e recebeu a solidariedade dos ocupantes. Após a ocupação, o governo federal assinou dois decretos de regularização fundiária: Santa Rosa dos Pretos, em Itapecuru Mirim, não acompanhada pelo documentário, e Charco, São Vicente Ferrer.

Finaliza assim, pois, o documentário, que tem aspecto de denúncia, trabalha, também, com os bons frutos da luta. Dizíamos, no início do capítulo, que o documentário é quase como um convite ao espectador para que se mobilize junto à luta; seu final, é nesse sentido, uma nova tentativa de persuasão, colocando como ponto de vista que a luta, mesmo que tarde, trará os frutos do bem viver dos povos.

4. Ensino de História e o documentário: em busca de possibilidades de ensino

4.1 A educação freireana

Pensar em educação, nos termos de uma educação libertadora, é pensar a constituição ontológica do ser. Falamos de uma educação que busca sempre a humanização do ser no mundo, que faça o ser humano reconhecer em si o seu papel social, assim, como afirma Paulo Freire (2019), na busca do *ser mais*.

Dessa maneira, busca-se analisar, através da pedagogia freiriana, de que forma a educação reflete a busca ontológica do ser humano, na incessante corrida em direção à liberdade, que tem nela uma possibilidade nessa empreitada, já que temos a capacidade de levar aos seres, como afirma Paulo Freire (2019): “[...] a conscientização, que lhe possibilita inscrever-se no processo histórico, como sujeitos, evita os fanatismos e o inscreve na busca de sua afirmação” (Freire, 2019, p. 32).

Para esse processo, a *reflexão* é o método. A reflexão é o ato de pensar, em conjunto, o mundo, de forma que a construção genuína do saber se faça possível. Não se trata de uma passagem de saberes, como sugere o conceito freiriano de *educação bancária*, em que o professor deposita o saber no aluno, sem que faça o próprio refletir acerca do assunto proposto, na tentativa de tornar o educando apenas um receptor de informações, um banco em que se deposita dinheiro, um *objeto* em um processo em que deveria ser *sujeito*; trata-se, enfim, de uma troca de reflexão sobre o assunto, esse sim objeto, em que, mediatizado pelo mundo, o processo educativo se constrói, em que o educador também se torna educando, pensando, analisando e refletindo sobre os saberes dos educandos e o mundo o qual o cerca; e em que os próprios educandos também se tornem educadores. No conceito de Paulo Freire (2019), essa é a chave para o verdadeiro conhecimento, para uma educação, de fato, libertadora.

Em suas palavras, a educação, quando é bancária, gera uma contradição entre educando e educador, em que, ao invés de este se tornar um facilitador no processo educativo, o dificulta. Justamente por não instigar a reflexão dos educandos acerca do funcionamento do mundo, não problematiza as suas relações, não o faz apto para o livre pensar da sua condição humana, e, assim, de seu papel no mundo; em contrapartida, torna-o apto para a aceitação do mundo como ele é, não exercendo a ação sobre o próprio. *Problematizar o mundo*, essa é a saída proposta para o exercício do pensamento sobre a realidade mais próxima, e do pensamento sobre a realidade total, para que a reflexão gere a ação e a ação gere a reflexão, sucessivamente. Ou seja, em suas palavras: “O antagonismo

entre as duas concepções, uma, a bancária, outra, a problematizadora, que serve à libertação, toma corpo exatamente aí. Enquanto a primeira, necessariamente, mantém a contradição educador-educandos, a segunda realiza a superação” (Freire, 2019, p. 95)

Nesse sentido, a educação libertadora, antes de antagonizar os educandos e os educadores, aproximam-nos, não sobrepondo seus saberes aos educandos, mas construindo saberes em conjunto, tornando o professor também um aluno, aprendendo os saberes dos estudantes e adaptando o processo educacional à realidade prática dos próprios; enquanto os estudantes, portadores de saberes retidos a partir de suas experiências práticas, na vida, também tornam-se professores, ensinando aos educadores os seus saberes, suas práticas, sua visão de mundo lapidada a partir de sua realidade social. Na busca do *ser mais*, da vida em sociedade, a humanização do ser humano requer aproximação, conexão e intercomunicação entre ambos, para que o exercício da solidariedade seja possível.

Mas, em nada disto pode o educador “bancário” crer. Conviver, simpatizar implicam comunicar-se, o que a concepção que informa sua prática rechaça e teme.

Não se pode perceber que somente na comunicação tem sentido a vida humana. Que o pensar do educador só tem autenticidade na autenticidade do pensar dos educandos, mediatizados ambos pela realidade, portanto, na intercomunicação. Por isto, o pensar daquele não pode ser um pensar para estes nem a estes imposto. Daí que não deva ser um pensar no isolamento, na torre de marfim, mas na e pela comunicação, em torno, repitamos, de uma realidade. (Freire, 2019, pp. 89 e 90).

“Em torno de uma realidade” nos diz Freire (2019). É necessário acrescentar e reiterar, ainda de seu pensamento, que se trata, a maior parte do tempo, da realidade prática mais próxima dos estudantes. É da sua realidade mais próxima que a prática educativa se fará exitosa, justamente pelos educandos estarem familiarizados com ela, incrementando nesse processo aos seus saberes de vida, e enfim, fazendo-o interessar-se por entender o mundo que o envolve.

Se, de fato, não é possível entendê-los fora de suas relações dialéticas com o mundo, se estas existem independentemente de se eles as percebem ou não, e independentemente de como as percebem, é verdade também que a sua forma de atuar, sendo esta ou aquela, é função, em grande parte, *de como se percebam no mundo* [grifos nossos]. (Freire, 2019, p. 100)

Já ficou claro que, esse processo, quando gerado, deve ter um resultado prático. A educação, para que funcione, não tem fim em si mesma, senão, ao invés de ser libertadora, de

fato e de direito, ela é na verdade alienadora, no sentido clássico do termo *alienação*: o educando torna-se consciente de que a sua liberdade precisa de uma ação sobre o mundo, porém, ainda assim, vende, ou seja, aliena sua liberdade. Portanto, o mundo problematizado é objeto de conhecimento de ambos os atores envolvidos no processo educativo, tanto os *educadores-educandos* quanto os *educando-educadores*, refletindo sobre ele, em busca da saída cognoscível para a ação no mundo. Só dessa forma, a educação terá completa a sua finalidade.

4.2 filmes pedagógicos: experiência educativa a partir do cinema

O método de Paulo Freire, que busca na filosofia do materialismo dialético reconhecer os caminhos da prática pedagógica verdadeiramente libertadora, tem seu reconhecimento principalmente na prática de movimentos sociais, que veem na práxis, ou seja, na ação-reflexão (ou o método ver-julgar-agir, popularizado pelas CEBs), a saída para a mudança radical da sociedade.

Nos anos 1970, na busca pela educação das bases, principalmente de camponeses, muitos movimentos sociais vinculados à igreja católica progressista aplicavam nas comunidades rurais o método freiriano, com o objetivo do maior engajamento na luta pela terra e de sua conscientização política.

Muitos filmes da época foram feitos pensando na conscientização da população quanto às questões sociais mais latentes da sociedade maranhense, sendo produzidos, dessa forma, muitos filmes que tratassem do tema, a totalidade desses filmes caracterizados por Santos (2017) como “Cinema Engajado”. Mas dentre esses, também havia aqueles feitos exclusivamente para o processo educacional, sendo diferenciados conceitualmente por Murilo Santos (2017) quanto a essas especificidades: trata-se dos *filmes cinematográficos* e dos *filmes pedagógicos*.

Os filmes cinematográficos são aqueles que têm em suas características a conscientização da população, como uma forma de denúncia pública, a serem exibidas e reverberadas em salas de cinema locais ou regionais. A característica desses filmes segue os padrões cinematográficos, com imagens em movimento, decupadas e envolvidas na própria linguagem cinematográfica.

Eis que são diferentes dos filmes pedagógicos, na medida em que estes são *slides*, com um fotograma por *slide*, em que contam uma história em sua sequência, feita com imagens e animações. A categorização destes como filmes por Murilo Santos (2017) não é

arbitrária, sendo justificada levando em conta a percepção dos próprios sujeitos envolvidos no processo educativo:

Ressalta-se que na pesquisa do professor Euclides Moreira Neto não foram incluídos os *filmes pedagógicos* realizados no Maranhão nos anos 1970 e 1980. Essa técnica de projeção não é comumente entendida por cineastas e produtores como uma forma de cinema. Entretanto, era percebida pelos camponeses inseridos nas ações de educação popular como se fossem projeções de cinema, pois “muitos trabalhadores percorriam longas distâncias para ver os chamados filminhos” (ANDRADE; SANTOS, 1981, p. 11). ao elegermos os “audiovisuais” à categoria de *filmes pedagógicos*, foi possível ampliar os horizontes das discussões sobre formas de educação popular por meio do cinema (Santos, 2017, p. 16)

Em sua dissertação de mestrado, Murilo Santos (2017) ainda reitera o uso dos métodos de Paulo Freire (2019) quanto ao processo educacional desenvolvidos a partir da experiência com os filmes pedagógicos, demonstrando a importância do método e os êxitos a partir da característica fundamental do método: a aproximação e o diálogo construtor de saberes entre os educadores e os educandos, formulando os métodos de linguagens dos filmes conforme a avaliação crítica dos momentos de encontros.

Em maior ou menor medida, os *filmes pedagógicos* [grifos do autor] foram elaborados com base nas ideias freireanas, implicando constante relação de diálogo com os agentes sociais alcançados pelas ações educativas, propiciando alterações na elaboração do material e nas ações pedagógicas durante o processo. (Santos, 2017, p. 18)

Ainda na dissertação, Murilo Santos (2017) elabora análises acerca de quatro filmes pedagógicos trabalhados nesse processo educativo. Tentaremos, aqui, sintetizar os resultados gerais desta prática.

Os filmes tratam, à primazia, de situações concretas vividas pelos agentes em processo educacional, captadas a partir de pesquisas anteriores no local, feitas para entender a realidade dos camponeses pobres em situações de conflitos agrários. Grilagem, pistolagem e todos esses conflitos que envolvem a luta pela terra são evidenciados nos *slides*. Dessa forma, a identificação da situação por parte dos educandos se torna mais eficaz, já que estes trabalham diretamente com algo que se faz presente na vida deles, ou seja, do mundo em volta dos próprios.

Como recurso didático, é utilizada a voz *off*, não no sentido de ser uma voz onisciente composta pelo material fílmico, mas sim, uma voz presente no local, geralmente a da figura

do ancião, a liderança da comunidade, aquele a quem ela respeita como liderança. Esse é um dos recursos que são usados para aproximação dos educandos ao processo educativo, já que são ouvidos por alguém de confiança.

Uma das características marcantes desse processo, que vai dialogar diretamente com a proposta freireana, é que os filmes não encerram as situações em si: eles têm a finalidade de gerar reflexões através da situação apresentada, gerando debates em torno destas:

Neste *filme pedagógico* não é dado ao final uma proposta para uma ação frente agressão do grileiro. A trama se encerra colocando a necessidade do grupo de se reunir para discutir o problema. Portanto, o filme atende à proposta de ser complementado com as discussões em grupo, respeitando a dinâmica de luta e resistência da própria comunidade, visto que neste, assim como nos outros materiais produzidos, não há uma postura ufanista do ponto de vista das imagens preconizarem, ao final, que a luta dos trabalhadores neste caso em específico, será vitoriosa. (Santos, 2017, p. 92)

O humor como recurso para prender a atenção dos educandos foi uma estratégia utilizada neste processo educativo. Muito embora houvesse uma preocupação quanto a isso, percebe-se que o sorriso por parte dos que assistem ao filme é uma forma de reconhecer a situação quando contida no assunto do filme. Há, para isso, um elemento a tomar cuidado, no sentido de, quando forem feitas as imagens, não desenhar os camponeses caricaturados. Geralmente, essas características são usadas designando os grupos opressores, servindo como maneira de ridicularizá-los perante os espectadores.

Os elementos que faziam aproximar o espectador do filme para gerar uma reflexão fundada na sua própria realidade são muitos. Narração de situações reais e até diálogos narrados pelos próprios camponeses na etapa de pesquisa foram usados para fins metodológicos:

Uma particularidade neste filme pedagógico [sindicato] é que ele utiliza a fala dos trabalhadores e das trabalhadoras recolhidas na fase de pesquisa na qual, ao discutirem sobre o sindicato na sua região, se expressam por meio de metáforas em alusão às nuvens e aos cipós da árvore. (Santos, 2017, p. 99)

O objetivo desses primeiros subtópicos foi refletir acerca do método de Paulo Freire (2019) e de sua linha filosófica, embora resumida, para tratar um pouco de seu método, compartilhando experiências filmicas da obra do próprio Murilo Santos (2017) com os processos educacionais envolvendo cinema. Nesse sentido, a partir de agora especificaremos o assunto para tratarmos sobre ensino de história refletido na luta pelo território e na questão

quilombola, e mais precisamente, de que maneiras esse processo de ensino pode ser trabalhado com o documentário.

4.3 Ensino de História: luta pelo território e questão quilombola.

No estudo de Paulo Freire (2019), uma das questões que mais interessa ao professor é entender a realidade que cerca o aluno e a própria interação em sala de aula com sua realidade mais próxima. Isso, por si só, já é uma possibilidade de democratização dos assuntos que serão estudados, entendendo o direito fundamental de todos terem acesso à educação, e se isso fosse realidade, uma gama de assuntos muito ampla seria problematizada em sala de aula.

Sabemos que não é esta a realidade brasileira. Especificamente no que concerne ao ensino de história, temos ciência que há uma ampla seleção de assuntos que serão abordados em sala, no sentido estrito da palavra seleção: captar o que interessa à superestrutura e sua ideologia, e excluir os assuntos que não os interessam. “Já nos é sabido que tanto a memória quanto o esquecimento podem ser moldados a partir de interesses de grupos sociais que agem na conformação de uma narrativa histórica, na invenção de tradições e na construção de formas de ver o mundo.” (Sulidade, 2018, p. 23)

Sulidade (2018) pensa o ensino de História, através do conceito de Burke (2000) de memória social, produzida através de uma gama de seleções e interpretações feitas no sentido de registrar e recordar o passado. Tendo em vista que as ideias dos indivíduos são formadas a partir de sua vida social, e a sua vida social carrega ideias influenciadas pela superestrutura, nesse caso, a própria memória coletiva sofre uma influência no sentido de esquecer umas coisas, e a outras, lembrar, não de forma ingênua, mas de forma coercitiva.

É nesse sentido que muitas vezes os saberes de *grupos específicos* se chocam com aquilo que é ensinado nas escolas, tanto por não analisar o espaço social o qual a escola está inserida e, dessa forma, não trabalhar através de sua compreensão de mundo; e também porque a seleção de assuntos abordados, ou seja, a seleção de conteúdos do currículo muitas vezes não condiz com a seleção da memória desses grupos, chocando saberes e confundindo os educandos, afastando-os do processo educativo.

Essa definição ajuda a entender o processo de exclusão dos assuntos relacionados à luta pela terra e o ensino de história, segundo Sulidade (2018):

A definição acima atravessa a discussão entre ensino de História e lutas camponesas no que tange à seletividade e exclusão dos

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

Nesse sentido, excluir esses assuntos de sala de aula significa romper com a democratização de acesso a temas pertinentes à construção de saberes críticos relacionados à própria história do Brasil, uma vez que uns dos principais temas mal resolvidos do Brasil são a questão agrária e territorialidade indígena e quilombola. A esses interesses, estão ligados, pode-se dizer, a própria manutenção da estrutura agrária/territorial vigente, uma vez que, envolvendo tais assuntos em um processo educativo, teríamos, provavelmente, uma sociedade amplamente mobilizada no sentido de discutir e engajar-se na temática.

Sabe-se, que, discutir esses temas em sala de aula, requer, também, denunciar as próprias forças do Estado que atuam nesses espaços na coerção dos quilombolas, que travam luta contra os grupos de grileiros.

Assassinatos, estupros, espancamentos, incêndios, destruição de bens materiais, expropriação e expulsão são algumas das muitas práticas presentes nas narrativas sobre o campo, sobre a luta pela terra. Nenhuma dessas práticas está presente no processo de construção do saber histórico em sala de aula, ou seja, nas formas de como o ensino de história se apresenta no movimento de construção da memória social do país e construção do conhecimento histórico escolar. (Sulidade, 2018, p. 27)

Acrescentamos que na medida em que os assassinatos, estupros, espancamentos, incêndios, destruição de bens materiais, expropriação e expulsão apareçam nas narrativas, também vão aparecer histórias de resistência dos quilombolas aos ataques, de organização e luta pela sua própria dignidade, com grupos organizados em movimentos ou de maneira autônoma.

Refletindo a questão da luta pela terra/território, em geral, temos em conta também que envolve muitos grupos sociais e étnicos, que têm nesta a sua principal fonte de trabalho, vida e dignidade.

Desde 2003, entra em vigor no âmbito federal a lei que torna obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana, de número 10.639, atualizada para 11.645. Dessa maneira, segundo Silva (s/d), devemos refletir acerca da contribuição, nacional e mundial, do papel do negro na formação do Brasil contemporâneo, para amplificar o conhecimento de

nossas características nacionais no tocante ao social, ao cultural etc., visando analisá-los enquanto sujeitos históricos, ou seja, sujeitos que fazem sua própria história.

Dessa maneira, a aproximação em sala de aula do tema da questão quilombola, se faz através da história local, como observam Mota e Lima (2017):

Prevista no PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais) a história local e mesmo a história regional são de grande importância, concebidos como história dos acontecimentos mais próximos ao estudante e do local em que ele vive. Devido a sua relevância para a compreensão das relações sociais e econômicas e as conjunturas sociais existentes no local e considerando a ampliação da capacidade de análise para que reconheçam a presença de aspectos de outros tempos no seu dia a dia, oportunizando a valorização da memória e da cultura bem como, ajudando a construir compreensão de semelhanças e diferenças em relação a outros lugares. (Mota e Lima, 2017, p. 2)

Isso significa que o ensino deva se encerrar na história local? Não. O tema é complexo, e deve ser tratado como tal. Por isso, na medida em que os temas são trabalhados e os educandos *os compreendam* (é necessário frisar, pois, é um erro grave complexificar um assunto a quem ainda não entendeu sua base), estes se complexificam *necessariamente*, de forma gradativa, para que os estudantes não fiquem com a falsa ideia de que a questão é simplória, ao mesmo passo que não pensem que seja complexo demais para o seu entendimento. A complexificação gradual é a saída.

Portanto, percebidas as similaridades e diferenças em relação ao seu próprio local, a reflexão dessas mesmas diferenças e similaridades se ampliarão, tornando mais complexas, também, as problematizações acerca da questão quilombola no Brasil.

Para trazer aspectos da vida quilombola para dentro de sala de aula, é interessante aproximar os alunos do assunto através da aproximação de suas próprias vidas, suas e de seus antepassados, para que os educandos identifiquem as lutas, os costumes e os fatos através de histórias pessoais que possam trazer à tona aspectos da questão quilombola, ainda na discussão sobre dimensionar o particular para o geral, comparando tais histórias com fatos da luta e resistência quilombolas no Brasil. (Mota e Lima, 2017)

De acordo com o DCTM, Documento Curricular do Território Maranhense (2019), é de fundamental importância entender em que contextos se inserem os quilombolas e os quilombos como espaço geográfico no Maranhão, de forma que os alunos possam fazer conexões étnicas entre suas vivências e de que forma a formação desses grupos específicos influenciam na sua vida social. Dessa forma, como coloca o próprio Documento,

Um documento curricular, caderno curricular específico, para as populações quilombolas deve considerar as trajetórias históricas desses povos e sua memória coletiva de parentesco e identitária. É o que os preserva a despeito de todo o movimento externo de absorção como população de zona rural sem direitos.

Outro ponto essencial para a construção curricular quilombola é a ligação que estas populações possuem com a terra. Apesar de estabelecer relações comerciais com a população rural, em geral a ligação que possuem com a terra as identifica e as define. Os quilombolas contrariam, assim, as formas de ocupação de terra existentes, uma vez que a terra-território é coletiva para eles. A terra é um bem material, entretanto, muito mais que isso, é cultural, histórico e que congrega os simbolismos de parentesco e pertencimento. (*Documento Curricular do Território Maranhense*, 2019, pp. 43 e 44)

Assim, pretende-se que a abordagem do documentário trabalhado seja feita a partir das turmas de 9º ano, dialogando com os educandos a história desses grupos, refletindo sua formação e seu modo de vida, bem como a luta por territórios e a relação antagônica desses grupos com a oligarquia Sarney, intrinsecamente ligada ao acirramento da luta pela terra e territórios no Maranhão e à ditadura militar.

Importante colocar que, esse 9º ano será de escolas públicas ou filantrópicas que compreendam Quilombos Urbanos, certificados ou não, de São Luís, como o território quilombola da Liberdade, Coroadinho, etc. Pretende-se, portanto, mobilizar o conceito de territorialidade e conflitos, ou seja, articulando o conceito de território como uma ponte entre territórios quilombolas rurais e urbanos; e dos conflitos, no sentido de entender quais os as problemáticas conflituosas existentes nesses diversos territórios quilombolas, articulando, por exemplo, o conceito de Projetos de Intrusão e Pilhagem (Santos, 2019).

Dessa maneira, poderemos conseguir, inclusive, aproximar os alunos de problemas da história presentes que tem sua agudização nos anos de governo militar no Brasil, especificamente em se tratando da questão quilombola. Quer dizer, refletir sobre a formação de quilombos urbanos, é considerar aspectos como a migração de quilombos rurais para territórios urbanos. Quais as motivações desses quilombolas? Foram os conflitos territoriais, como sugere o documentário *Terras de Quilombo* (2005, dir. Murilo Santos)?

Refletindo acerca de aspectos gerais da educação, especificando para ensino de história e relacionando-o à luta pelos territórios quilombolas, visamos tratar de bases filosóficas que nos possibilitam pensar acerca de quais aspectos metodológicos podem ser efetivos no trato do tema em sala de aula, no geral, e em sala de aula de história, que é de nosso principal interesse. Dessa forma, teremos em nossa pesquisa uma análise mais clara de como trabalhar o documentário em sala de aula, conversando as propostas dos autores que

expomos através de síntese de nossas leituras com os métodos observados por Ferreira (2018) em suas práticas e reflexões acerca de como trabalhar os filmes em sala de aula, com seus cuidados e suas possibilidades.

4.4 Como trabalhar o documentário em sala de aula?

No início deste trabalho, nos preocupamos em entender quais as relações concernentes à história e ao cinema; como afirmamos, este é um longo debate. No nosso trabalho, objetivamos entender o papel do cinema na História, no tempo, na sociedade. Nesse sentido, queremos enfatizar que o cinema é histórico *em todos os seus aspectos* (mesmo os filmes aparentemente despreocupados politicamente) e, por isso, todos os aspectos do cinema devem ser trabalhados pelo historiador em sua pesquisa.

Por exemplo, observando a estética cinematográfica e seu uso como uma necessidade histórica, falamos que:

A produção desse cinema novo se destacou na cinematografia brasileira por procurar desenvolver perspectivas inovadoras, como uma maneira de pensar o Brasil a partir da estética, da narrativa e da abordagem de temas sociais (Xavier, 1993; Bernardet, 1978; Vainy, 1999). *Seus diretores problematizavam a história do Brasil no tempo presente, fazendo da estética fílmica uma arte política* [grifos nossos] (Ferreira, 2018, p. 31)

Isso implica dizer que, em sala de aula, a semiótica deve ser trabalhada também com os estudantes, procurando suas relações com o tempo presente daquilo que está sendo estudado. Resolvido este problema, teremos no processo de ensino um leque maior de possibilidades de análise conjunta entre os educadores e os educandos.

O uso de filmes no ensino de história justifica-se de diversas maneiras. Ferreira (2018), assinala que

O filme diz muito a respeito do período em que foi realizado, tornando-se um importante documento do tempo presente à sua produção. Ainda assim, [...] o filme pode ser trabalhado como uma fonte referente ao período histórico abordado, sobretudo, mediante o cruzamento com outras fontes. Outra perspectiva de trabalho é abordá-lo como objeto de estudo na interpretação do passado.” (Ferreira, 2018, p. 46)

Há, expostas, duas possibilidades de trabalho com o filme como fonte de estudo: enquanto carrega características de sua época histórica, ou, a partir da própria interpretação do passado feita pelo filme.

Quando nos referimos à primeira opção, podemos trabalhar através da análise das características históricas do tempo presente do filme, e como elas poderiam ter influenciado tal estética. A formação do Cinema Novo é um exemplo disso, na medida em que seus filmes e sua própria estética refletiam acerca dos problemas sociais em plena ditadura; outro exemplo a nível local é o movimento superoitista maranhense, o qual Murilo Santos participou também na ditadura, refletindo esteticamente e através de temas e narrativas a época histórica em que os filmes foram produzidos.

No que se refere à segunda opção, devemos olhá-la criticamente. Para isso, analisá-lo a partir de outras fontes será essencial. Na verdade, essa é uma questão que ajudará no processo educativo, fazendo os alunos se interessarem ainda mais pela disciplina. Quer dizer, na medida em que o filme é observado tendo como referência outras fontes, a concordância e a discordância serão possibilitadas. Dessa maneira, através do confronto de fontes, problematizamos o tema trabalhado junto com os alunos, dando margem para a construção conjunta do conhecimento através do debate em sala de aula.

Este exercício poderá ser uma construção de saberes acerca do próprio trabalho do historiador, que analisa as fontes históricas em busca de construir a história, através da interpretação daquelas. E, na medida em que as fontes vão sendo confrontadas e o conhecimento vai sendo construído, desconsideramos a própria noção de verdade⁴⁴ que o filme pode carregar, assim como, refletirá no trabalho do historiador, que também não constrói a verdade dos fatos, mas uma interpretação dos próprios.

Dessa maneira, devemos ter em conta que o documentário *Em Busca do Bem Viver* (2016) constrói, na verdade, uma rearticulação dos fatos históricos, e que eles devem ser analisados também a partir de outras perspectivas, não somente através do filme em si, tendo em conta que o documentário será um instrumento de sala de aula, e o objetivo da exibição não acabará nela em si, mas nas discussões dos temas levantados por eles.

A questão da verdade é importante para o trabalho com o cinema em geral, mas é também algo específico para o documentário, como argumenta Ferreira (2018): “Ao usar o documentário em sala de aula, consideramos essencial adotar cuidados para relativizar a ideia de verdade que ele ainda traz. Do contrário, nos deparamos com um considerável obstáculo para problematizar o conhecimento histórico.” (Ferreira, 2018, p. 91). Assim, devemos ter em conta que mesmo que o documentário aparente verdade, ainda assim ele é uma construção de

⁴⁴ Com o cuidado necessário para que a noção de verdade, quando desarticulada em sala de aula, também não trate o filme inteiro como mero discurso. Como colocado em nosso primeiro capítulo, a retórica aristotélica está intrinsecamente interligada à prova (Ginzburg, 2002).

argumentos selecionados para comprovar a tese que se propõe a defender, devendo ser trabalhado como tal em sala de aula.

Por exemplo, no documentário que trabalhamos, é recorrente o uso de entrevistas com os próprios atores dos processos de luta, usando-as juntamente com narração em *off* para explicar as situações, contextualizando-as por vezes historicamente e por vezes na atualidade do filme. Sobre isso, Ferreira (2018) comenta:

O documentário é, portanto, a representação sobre alguém ou algum acontecimento sob o ponto de vista de uma determinada pessoa ou instituição. Nesse sentido, ele está imbuído de significados, aparentes ou não, embora muitas vezes se pretenda imparcial. De fato, o filme documental objetiva proporcionar o conhecimento e a reflexão ao seu espectador, porém não se trata de uma reconstituição imparcial de determinado acontecimento. (Ferreira, 2018, p. 64)

Portanto, é sempre importante relativizar: sendo um filme financiado por setores da igreja católica, quais os objetivos dessa denúncia? Quais as relações históricas da igreja com os quilombolas e a luta por território? Essas perguntas são interessantes do ponto de vista de entender inclusive, o porquê da seleção da luta de certos grupos em detrimento de outros. Por exemplo, vimos, mais acima, o contato do MOQUIBOM com a CPT. Perceberemos, também no documentário, que as comunidades quilombolas que são evidenciadas, todas elas fazem parte deste movimento.

Todas essas problematizações poderão ser feitas. Ela, inclusive, abre várias possibilidades metodológicas em sala de aula. Instigando os alunos a perceberem tais aspectos dentro do filme, ou eles mesmos percebendo, pode-se elaborar pesquisas entre os próprios alunos, no sentido de instigar, cada vez mais neles, o interesse pela pesquisa histórica, iniciadas por atividades guiadas pelo próprio professor. Nessa perspectiva, o educando passa também a ser um pesquisador, de forma que entenda o que está por trás dessas relações.

Assim mesmo, poderemos dialogar conjuntamente com os saberes, mediatizados pelo mundo, sendo fonte de análise o próprio documentário. É verdade que, sendo um documentário que trata de diversos temas, será necessário especificar aquele que será trabalhado em sala de aula. Rodrigo Ferreira (2018) adiantando-se acerca de documentários complexos como este, comenta que “Seu amplo potencial para ser trabalhado no meio educacional sugere, dada sua longa duração, o *prévio recorte temático*, que contempla uma variedade de temas abordados com profundidade.” (Ferreira, 2018, p. 68).

Percebemos, então, que é um documentário oportuno para ser trabalhado nas salas de aula, especialmente maranhenses, uma vez que, carregando características culturais do Maranhão, como o jeito de falar, o Tambor de Crioula, etc., os alunos poderão se sentir mais próximos dessa realidade, entendendo os dialetos, a própria língua em si. A presença do mapa no documentário, que, como analisamos, já sugere que os problemas agrários perpassam todo o Maranhão, podem ajudar os alunos a perceberem a generalização do problema.

Focar nas entrevistas também é uma possibilidade. As histórias das suas vidas aí estão sendo relatadas, de forma que os educandos identifiquem nelas os motivos da luta, sensibilizando-se com os relatos. Especificamente no que tange à questão quilombola, o objetivo do foco nas entrevistas pode ser justamente o questionamento aos alunos se, a partir do documentário, observando os entrevistados em si e suas falas, eles conseguem identificar o que é ser quilombola, como os problemas agrários, principalmente de grilagem e falta de demarcação dos territórios, afetam-nos. Esse é um meio para envolvê-los no debate e reflitam acerca das problematizações propostas em sala de aula pelo educador.

É importante dar intimidade ao problema em relação ao aluno. Será que as famílias dos alunos passaram por esses problemas? As experiências pessoais dos alunos, que surgem à lembrança deles à medida em que eles as conhecem, podem ajudá-los a entenderem e se interessarem por estudá-las. Dessa forma, o professor também deverá estar preparado para ouvi-los, identificar a natureza da problemática exposta e dialogar com os alunos situações próximas daquelas que foram relatadas.

Devemos insistir em afirmar, por final, que o filme, sendo fonte de estudo em sala de aula, deve ser o mediatizador do conhecimento do mundo. Ou seja, seguindo a experiência de Murilo Santos (2017) com a educação, o filme deve ser um meio para o debate, para a problematização do tema, e não para a exibição em si mesma. Portanto, será através das percepções dos alunos e as problematizações do professor acerca do debate, adaptando os conhecimentos, que se produzirá um salto de qualidade no processo de ensino e aprendizagem entre os educandos e os educadores, evitando, assim, a reposição do conhecimento de um a outro, e instigando mais e mais a sua *construção* mútua e coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa proposta tem, como ponto de partida, refletir sobre a questão quilombola no Maranhão, tanto pela sua bibliografia acadêmica, quanto pela sua filmografia, ou seja, refletindo como o cinema vem tratando acerca deste tema no Maranhão. É importante o germinar de mais pesquisas como essa, pois precisamos compreender que, quando tratamos de História Pública, pretendemos refletir como os temas trabalhados na academia chegam até as massas. Notamos que, muitos cineastas que trabalham com a questão quilombola, sem a devida afinidade acadêmica com o tema, acabam por incorrer em perspectivas diferentes daquelas que vem sendo trabalhadas na academia, muitas vezes estimulando preconceitos, como a própria visão de que os quilombolas vivem em sociedades isoladas.

E mais adiante nesses estudos, que é o tema de *Em Busca do Bem Viver*, pensar, também, até que ponto e de que maneira as lutas dos quilombolas por território estão sendo veiculadas. Por isso é importante refletir sobre uma história social do cinema, ou seja, como o cinema se impõe na sociedade, e como esta pode ser mobilizada por aquela; e como que o objeto artístico *cinema* trabalha, ou seja, como ele mobiliza a linguagem cinematográfica para atingir o objetivo proposto. Modificar a realidade muitas vezes requer pensar tanto nos últimos termos quanto nos primeiros.

Analisar caso a caso, portanto, requer um estudo sobre como eles são mobilizados dentro do filme, em análise direta com outros documentos que possam nos fazer compreender ainda mais o caso por outros vieses; e ainda pensar que, como no caso de Vargem Grande, que não aparece catalogado nos cadernos de conflitos da CPT, o documentarista Murilo Santos chegou onde, talvez, outros agentes mediadores ainda não tenham chegado, e talvez com o documentário essas comunidades tivessem tido mais atenção depois do lançamento deste produto. Seria necessária uma pesquisa para compreender os impactos deste na luta pela terra, bem como para atualizar caso a caso, compreender o que mudou, o que continuou, quais os avanços e retrocessos de 2015 até aqui, dez anos depois.

A sala de aula pode ser, na perspectiva que propomos, local para que o documentário seja veiculado. O professor não precisa ser um militante; mas ora, precisamos lidar criticamente com a história. E a história do nosso estado, como bem apontam diversos estudos, é a história das lutas e conflitos agrários. Analisá-lo de um ponto de vista de uma referência que os próprios movimentos sociais usam, como Paulo Freire (2019), referindo-nos também a própria experiência do autor com os *filmes pedagógicos* é imprescindível para pensar como esses filmes 'podem ser aplicados em sala de aula.

Portanto, pensamos ter colaborado com os estudos acerca do cinema contemporâneo do Maranhão do ponto de vista de um cinema engajado com as realidades quilombolas, que podem ser trabalhados a partir de diversas perspectivas de análise.

REFERÊNCIAS

a) Fontes

BRASIL. Estatuto da Terra. Presidência da República, Casa Civil: Subchefia para assuntos jurídicos. Lei No 4.504, 30 de novembro de 1964. <[L4504 \(planalto.gov.br\)](#)> acessado dia: 06/02/2024.

_____. Decreto N° 3.912, de 10 de Setembro de 2021. Regulamenta as disposições relativas ao processo administrativo para identificação dos remanescentes das comunidades dos quilombos e para o reconhecimento, a delimitação, a demarcação, a titulação e o registro imobiliário das terras por eles ocupadas. Diário Oficial da República Federativa do Brasil. Brasília, DF. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2001/d3912.htm. Acesso: 29/01/2024.

_____. Títulos expedidos às comunidades quilombolas. INCRA/DFQ, 16 out 2021. Disponível em: https://www.gov.br/incra/pt-br/assuntos/governanca-fundiaria/titulos_quilombolas_nov_2021.pdf. Acesso: 17/05/2024

CANUTO, Antônio; LUZ, Cássia Regina da Silva; LAZZARIN, Flávio (ORG). **Conflitos no Campo**. Goiânia: CPT Nacional, 2013.

CANUTO, Antônio; LUZ, Cássia Regina da Silva; COSTA, Edmundo Rodrigues (ORG). **Conflitos no Campo**. Goiânia: CPT Nacional, 2014.

CANUTO, Antônio; LUZ, Cássia Regina da Silva; ANDRADE, Thiago Valentim Pinto (ORG). **Conflitos no Campo**. Goiânia: CPT Nacional, 2015.

CNBB. **Não ao projeto de Lei 614/2023 que privatiza terras públicas a preços irrisórios em favor do agronegócio e da grilagem do campo**. Brasília, DF: Semana Social Brasileira, 21 dez 2023. Disponível em: <https://ssb.org.br/noticias/nao-ao-projeto-de-lei-614-2023-que-privatiza-terras-publicas-a-precos-irrisorios-em-favor-do-agronegocio-e-da-grilagem-do-campo/>. Acesso: 07/02/2024.

MARANHÃO. **Documento Curricular do Território Maranhense**: para a Educação Infantil e o Ensino Fundamental. 1° ed., FGV Editora, 2019.

_____. Projeto de Lei N° 614, de 3 de outubro de 2023. Altera a redação dos arts. da lei n° 5.315, de 23 de dezembro de 1991, que dispõe sobre terras de domínio do estado do Maranhão. Assembleia Legislativa do Estado do Maranhão. São Luís, MA. Disponível em: http://sapl.al.ma.leg.br/sapl/sapl_documentos/materia/44378_texto_integral. Acesso: 07/02/2024.

b) Filmografia

BULBUL, Zózimo. **Alma no Olho**. 1979. Direção: Zózimo Bulbul.

CAPRA, Frank. **Why We Fight**. 1942-1945. Direção: Frank Capra.

CARVALHO, Milena. **A Saudade em um Batuque**. Maranhão: Yabá Filmes, 2023. 15 min e 44 s.

CARVALHO, Milena. **No Fundo da Terra**. Maranhão: Yabá Filmes, 2023. 1 hora 21 min.

COUTINHO, Eduardo. **Cabra Marcado pra Morrer**. [Filme de ficção não finalizado]. Direção: Eduardo Coutinho.

COUTINHO, Eduardo. **Jogo de Cena**. 2007. Direção: Eduardo Coutinho.

DE OLHO NOS RURALISTAS. **SOS Maranhão: O que dizem os líderes ameaçados pelo agronegócio**. Maranhão: 2023. 17 min e 44 s.

DIEGUES, Cacá. **Xica da Silva**. 1976. Direção: Cacá Diegues.

FARIAS, Cláudio. **Quilombos Maranhenses**. 2004. Direção: Cláudio Farias. Média-metragem, 54'43". Disponível em: Canal "TV.MAVAM" no YouTube. Financiado pelo DOCTV.

FLAHERTY, Robert. **Nanook do Norte**. 1922. Direção: Robert Flaherty.

FURTADO, Jorge. **Ilha das Flores**. 1989. Direção: Jorge Furtado.

JEFFERSON, Cord; WRIGHT, Jeffrey. **Ficção Americana**. 2023. Direção: Cord Jefferson e Jeffrey Wright.

LUSTIG, Rudolf Rex; KEMENY, Adalberto. **São Paulo, a Sinfonia da Metrópole**. 1929. Direção: Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny.

MARQUES, Cadu. **A Nossa Festa Já Vai Começar**. Maranhão: Bicho D'Água Filmes, Canal Futura e Co.Liga, 2022. 14 min 10 seg.

MARTINS, Ara de Andrade. **Recurso - para uma vida melhor**. 2011. Direção: Ara de Andrade Martins. Curta-metragem, 19'37". Financiado pelo Terminal Portuário do Mearim.

MAVAM; FUNDAÇÃO NAGIB HAICKEL. **Terras de Preto no Maranhão**. 2000. Disponível em: Canal "TV.MAVAM", YouTube.

MOREIRA NETO, Euclides. **Mutação**. 1977. Direção: Euclides Moreira Neto.

MOREIRA NETO, Euclides. **Tambor de Mina**. 1979. Direção: Euclides Moreira Neto.

NICÁCIO, Beto; HAICKEL, Joaquim. **Balaiada: A guerra do Maranhão**. Maranhão: Guarnicê Produções, 2016. 10 min e 6 s.

OLIVEIRA, Veruska. **Contando História**. Maranhão: Veruska Oliveira, 2022. 8 min e 46 s.

OLIVEIRA, Veruska. **Quilombolas do Maranhão**. Maranhão: Veruska Oliveira, 2012. 12 min.

REINER, Rob. **This Is Spinal Tap**. 1984. Direção: Rob Reiner.

ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Brasil: Filmes de Arte, 1964.

SANTOS, Murilo. **A Festa de Santa Tereza**. 1977. Direção: Murilo Santos.

SANTOS, Murilo. **A Festa do Divino**. 1973. Direção: Murilo Santos.

SANTOS, Murilo. **Bandeiras Verdes**. 1988. Direção: Murilo Santos.

SANTOS, Murilo. **Dança do Lelê**. 1977. Direção: Murilo Santos.

SANTOS, Murilo. **Em Busca do Bem Viver**. 2016. Direção: Murilo Santos.

SANTOS, Murilo. **Os Pregoeiros de São Luís**. 1975. Direção: Murilo Santos.

SANTOS, Murilo. **Peleja do povo contra o homem que queria cercar o mundo**. 1979. Direção: Murilo Santos.

SANTOS, Murilo. **Quem Matou Elias Zi?**. 1982. Direção: Murilo Santos.

SANTOS, Murilo. **Tambor de Crioula**. 1978. Direção: Murilo Santos.

SANTOS, Murilo. **Terras de Quilombo: Uma dívida histórica**. 2005. Direção: Murilo Santos. Média-metragem, 51'13". Encomendado pela Associação Brasileira de Antropologia.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Vidas Secas**. Brasil: Filmes Maristela, 1963.

VERTOV, Dziga. **O Homem com uma Câmera**. 1929. Direção: Dziga Vertov.

c) Bibliografia

ABRANTES, Elizabeth Sousa. As Mulheres na Balaiada: presença e representações femininas no palco da guerra. In. ABRANTES, Elizabeth Sousa; PEREIRA, Josenildo de Jesus; MATEUS, Yago Givago Alhadeff S. **Histórias e Memórias da Balaiada**. São Luís, MA: Editora UEMA; Porto Alegre, RS: Editora FI, 2022.

ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Livia; BRASIL, Eric. **Cultura Negra Vol. 1.: festas, carnavais e patrimônios negros**. Niterói, RJ: EDUFF, 2018.

ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Livia; BRASIL, Eric. **Cultura Negra Vol. 2.: trajetórias e lutas de intelectuais negros**. Niterói, RJ: EDUFF, 2018.

ALMEIDA, Maria da Conceição Pinheiro de; SILVA, Rosalia de Jesus Castro da. **OS “NOVOS QUILOMBOS”**: um estudo histórico sobre o processo de identidade das comunidades remanescentes de quilombos da Baixada e do litoral norte do Estado do Maranhão. In. **ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História**. Fortaleza, CE: 2009.

ALMEIDA, Maria da Conceição Pinheiro de. Movimento quilombola na Baixada Ocidental Maranhense: história, memória e identidades de comunidades remanescentes de quilombos em Pinheiro. In. **XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento Histórico e Diálogo Social**. Natal, RN: jul. 2013. - leitura 13

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

AMORIM, Lara. Cinema e as condições de produção da imagem em Super-8 na Paraíba: aproximações possíveis entre acervo imagético e memória. In. AMORIM, Lara Santos de; FALCONE, Fernando Trevas. **Cinema e Memória: O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa, PB: Editora da UFPB, 2013.

ANDRADE, Marcos Ferreira de; BRUGGER, Silvia Maria Jardim; PALHA, Cássia Rita Louro. **Culturas negras, memórias e consciência histórica**: experiências de história pública. Porto Alegre, RS: Revista Estudos Ibero-americanos, v. 47, n. 2, mai-ago 2021.

ANDRADE, Maristela de Paula. Novos sujeitos de direitos e seus mediadores – uma reflexão sobre processos de mediação entre quilombolas e aparelhos de Estado. In. Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia – n. 27, 2o sem. 2009. Niterói: EdUFF, 2009.

ARAÚJO, Daisy Damasceno. “**Nós já estamos em cima desse chão**”: a questão da terra quilombola do Rio Grande-Bequimão-MA. São Luís, MA: Monografia (Graduação) – Curso de História, Universidade Estadual do Maranhão, 2009. - leitura 15

_____. Mapeamento das comunidades remanescentes de quilombos (CRQS) em Coelho Neto - MA. In. **Anais do Encontro Regional da ANPUH-MA**. São Luís, MA, Prédio de História UEMA, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/eanpuhma/>. Acesso: 08/11/2023

_____. Pelo bem-viver: resistências e lutas por territórios no Maranhão contemporâneo. In: BERNAT, Isaac Giribet; FERREIRA, Marcia Milena Galdez; SOUSA, Wendell Emmanuel Brito de (orgs.). **Maranhão: campo e cidade**. São Luís: Editora UEMA, 2019

ARAÚJO, Danilo Borges e Silva de. **Ta ni n'sorq?** As representações sociais dos quilombolas nos telejornais da globo no maranhão e na bahia. Recife, PE: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco (dissertação de mestrado), 2021.

ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo, SP: EDIPRO, 2011.

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

ASSUNÇÃO, Mathias Rohrig. “**Histórias do Balaio**”: Historiografia, memória oral e as origens da Balaiada. Recife, PE: Revista História Oral, 1, 1998.

_____. Balaiada e Resistência Camponesa no Maranhão (1838-1841). In. Motta, M; Martha, P. **Forma de Resistência Camponesa: Visibilidade e diversidade de conflitos ao longo da história**. Brasília, DF: Editora UNESP, 2008.

_____. Antirracismo no Brasil Império: Raimundo Gomes e a luta pelos direitos do “Povo de Cor” na Balaiada. In. ABRANTES, Elizabeth Sousa; PEREIRA, Josenildo de Jesus; MATEUS. Yago Givago Alhadeff S. **Histórias e Memórias da Balaiada**. São Luís, MA: Editora UEMA; Porto Alegre, RS: Editora FI, 2022.

BARBOSA, Lucas Victor Quaresma. Reforma Agrária no Brasil e conflitos de terra no Médio Mearim - MA: uma abordagem através da imprensa. In. ALMEIDA, Monica Piccolo; SOUSA, Eliane Pinheiro de. **UEMA produzindo conhecimento: Ciências Humanas**, Vol. 3. São Luís, MA: Editora UEMA, 2021.

BARBOSA, Lucas Victor Quaresma. **Em Busca do Bem Viver: Questão Quilombola, consciência histórica e história pública no cinema de Murilo Santos**. In. **Anais do Encontro Regional da ANPUH-MA**. São Luís, MA, Prédio de História UEMA, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/eanpuhma/>. Acesso: 08/11/2023

BARBOSA, Viviane de Oliveira. Ocupação de terras maranhenses, grandes projetos e planos de governo. In. FERREIRA, Marcia Milena Galdez; FERRERAS, Norberto O.; ROCHA,

Cristiana Rocha da (orgs.). **Histórias sociais do trabalho: uso da terra, controle e resistência**. São Luís: Café & Lápis; Editora UEMA, 2015.

BATISTA, Gabriela Lopes. História Pública e linguagem de documentário em “lepra: o espetáculo do medo”. Campinas, SP: **XIV Encontro Nacional de História Oral**, 2018.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo, SP: Ubu Editora, 2018

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. organização, introdução e notas Geoff Dyer; tradução Paulo Geiger. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017

BRITO, Ricardo José Braga Amaral de. A luta camponesa e a repressão durante a Ditadura empresarial-militar (1964 -1985). **Revista Habitus: Revista de Graduação em Ciências Sociais do IFCS/UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 72-87. jul 2015. Disponível em . Acesso em: 15 julho 2015.

BRUNO, Regina. **Senhores da terra, senhores da guerra: a nova face política das elites agroindustriais no Brasil**. Rio de Janeiro: Forense Universitária: UFRRJ, 1997.

CALDAS, Leide Ana Oliveira. **Superoitismo no Maranhão: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistências 1970/80**. Programa de Pós Graduação em História/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016. (Dissertação de Mestrado)

CANDANDA, Davidson Davis do Nascimento; BORGES, Roberto Carlos da Silva; OLIVEIRA, Samuel da Silva Rodrigues de. Cinema Negro Brasileiro: Histórias, conceito e panorama de um movimento cinematográfico. **Revista da ABPN**. Rio de Janeiro: v. 14, n. Ed. Especial, Out 2022.

CRUZEIRO, Victor. **São Paulo - Sinfonia da Metrópole**. Não São As Imagens: 8 jul 2015. Disponível em: <https://naosaoasimagens.wordpress.com/2015/07/08/sao-paulo-sinfonia-da-metropole-1929/> acesso: 01 nov 2023.

COSTA, Pedro Henrique de Carvalho. **Enegrecendo os imaginários da cidade: as performances de negritude na produção de videoclipe em São Luís**. Recife, PE: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (Dissertação de mestrado), 2023.

DA LUZ, Gerlândia. **A Revolta Balaçada no Maranhão**. Pinheiro, MA: Artigo (Graduação) - Curso de Licenciatura em Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, 2016.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico**. Rio de Janeiro, RJ: Azougue Ed., 2004

D'ARROCHELLA, Marcio; CORREA, Marco Aurélio; SOTERO, Elaine; REIS, Tatiane. **Quilombismo, amefricanidade e educação: comunidades quilombolas no cinema negro brasileiro em paralelos com o caso da América Latina**. Porto Alegre, RS: Cadernos do Aplicação, v. 35, nº 1, 2022.

EIRAS, Rafael Garcia Madalen. **O filme Quilombo: uma outra história negra**. Brasília, DF: Em tempo de histórias, n. 37, 2020.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2002

FEITOSA, André Fonseca. **O Documentário enquanto fonte histórica:** possibilidades e problemáticas. Natal, RN: XXVII Encontro Nacional de História - ANPUH, 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI Escolar:** o minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **História Pública e Cinema:** o filme Chico Rei e o conhecimento histórico. Rio de Janeiro, RJ: Est. Hist., vol. 27, n. 54, jul-dez 2014.

_____. Rodrigo de Almeida. **Luz, câmera e história:** práticas de ensino com o cinema. 1. ed - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta:** ensaios para uma filosofia da fotografia. I. ed. – São Paulo, É Realizações, 2018.

FIABANI, Aldemir. **Os Novos Quilombos:** luta pela terra e afirmação étnica no Brasil [1988-2008]. São Leopoldo, RS: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – tese de doutorado, 2008.

FIABANI, Aldemir. OS QUILOMBOS CONTEMPORÂNEOS MARANHENSES E A LUTA PELA TERRA. In **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, RJ, nº 2, ago 2009.

FIABANI, Aldemir. **Mato, Palhoça e Pilão.** O quilombo, da escravidão às comunidades remanescentes. São Paulo, SP: Ed. Expressão Popular, 2012.

GERVAISEAU, Henri Arraes. Imagens do passado: noções e usos contemporâneos. In. MORETIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marco; KORNIS, Mônica Almeida. **História e Documentário.** Rio de Janeiro, RJ: Editora FGV, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREITAS, Suelen Lopes de. **Cinema negro brasileiro:** memórias e vivências no audiovisual contemporâneo. Porto Alegre, RS: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XX Congresso de Ciências da Comunicação da região Sul, 2019.

FURTADO, Marivânia Leonor Souza. **Aquilombamento no Maranhão:** um Rio Grande de (im)possibilidades. Universidade Estadual Paulista. Presidente Prudente, 2012. (Tese de Doutorado)

GINZBURG, Carlo. **Relações de força:** história, retórica, prova. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Nalini Mendes. **Mulheres-Professoras:** um estudo sobre vivências docentes na comunidade quilombola do Damásio. São Luís, MA: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Maranhão (dissertação de mestrado), 2020.

LEITE, Ilka Boaventura. Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. In. **Revista Etnográfica**. Lisboa, PT: vol IV, Nº 2, 2000. Disponível em: http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_04/N2/Vol_iv_N2_333-354.pdf . acesso: 09/11/2023.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In. XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2008.

MACHADO JR, Rubens. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In. AMORIM, Lara Santos de; FALCONE, Fernando Trevas. **Cinema e Memória: O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa, PB: Editora da UFPB, 2013.

MARTINS, Cynthia Carvalho; NUNES, Patrícia Portela; PEREIRA JUNIOR, Davi. Quilombos e Mocambos: As ‘terras de preto’ do Maranhão e a diversidade de territorialidades específicas. In. **29º Reunião Brasileira de Antropologia: diálogos antropológicos expandindo fronteiras**. Brasília, DF: Editora Kiron, 2014.

MATEUS, Yuri Alhadeff Sampaio. **A balaiada na sala de aula: ensino de História do Maranhão Imperial e a produção do paradidático “A guerra da Balaiada”**. São Luís, MA: Dissertação (Mestrado) - Curso de História, ensino e Narrativas, Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

MELLO, Juçara da Silva Barbosa de. **O cotidiano, os “regimes de historicidade” e a memória**. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 8, n. 19, p. 236 - 253. set./dez. 2016.

MENDONÇA, Sônia Regina A classe dominante agrária - natureza e comportamento (1964-1990). In. STEDILE, João Pedro. **A questão agrária no Brasil**. 2a edição – São Paulo: expressão popular, 2010.

MOTA, Raiele dos Santos; LIMA, Taiuze do Rosário. **Ensino de História e memória quilombola**. Bahia: Anpuh, 2017. Disponível em: http://www.ensinodehistoria2017.bahia.anpuh.org/resources/anais/8/1506807587_ARQUIVO_artigoRayeTay.pdf

MORETIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marco; KORNIS, Mônica Almeida. **História e Documentário**. Rio de Janeiro, RJ: Editora FGV, 2012.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do Negro Brasileiro**. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. **Os quilombos e a rebelião negra**. São Paulo, Editora Dandara, 2022.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. – 6ª ed. – Campinas, São Paulo: Papirus, 2016.

O documentário “No Paiz das Amazonas”. História Mundi, 25 fev 2015. Disponível em: <<<https://histormundi.blogspot.com/2015/02/o-documentario-no-paiz-das-amazonas.html>>> acesso: 01 nov 2023.

PRIVADO, Rafael de Jesus Pinheiro; REINALDO, Telma Bonifácio dos Santos. **A balaiada no Maranhão: uma revisão historiográfica**. Imperatriz, MA: Revista Humanidades e Educação, v. 2, n. 3, 2020.

PRUDENTE, Celso Luiz; OLIVEIRA, Silvana dos Santos Costa. A dimensão pedagógica do Cinema Negro e a autoestima para o desenvolvimento da criança na escolaridade. In. **Trama Interdisciplinar**. São Paulo: v. 11, n. 1, p. 43-46, jan/jun 2020.

VALIM, Alexandre Busko. **Entre textos, mediações e contextos:** anotações para uma possível história social do cinema. Revista História Social, Campinas - SP, N 11, pp. 17-40, 2005.

ROCHA, Kelda Sofia da Costa Santos Caires. **Trabalhador rural, quilombola e a representação de categorias jurídicas:** o conflito em Alcântara e a tutela dos direitos coletivos. São Luís, MA: Programa de Pós-Graduação em Cartografia Social e Política da Amazônia da Universidade Estadual do Maranhão (Dissertação de Mestrado), 2022.

RODRIGUES BOGEA, Denis Carlos Rodrigues. **Cinema Super-8:** articulações sobre som e imagem no filme “A festa de Santa Tereza”. Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Maranhão, Curso de Educação Artística, 2010.

_____. **Tambor de Mina:** a Casa de Nagô sob a perspectiva da etnografia de tela em um filme de super-8. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

RODRIGUES, Flávia Lima. **Uma Breve História do Cinema Documentário Brasileiro.** Juiz de Fora, MG: Revista CES, v. 24, 2010.

RÜSEN, Jorn. **Razão Histórica.** Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica. Brasília, DF: Editoria UNB, 2001.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. A história e a providência: cinema e carisma na representação de Franco e José Antonio Primo de Rivera. In. MORETIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marco; KORNIS, Mônica Almeida. **História e Documentário.** Rio de Janeiro, RJ: Editora FGV, 2012.

SANTOS, Tamires Rosy Mota; BORBA, Poliana. **Leis de terras 1850 (Brasil) e 1969 (Maranhão) e suas consequências para povos e grupos sociais tradicionais: contextualizações, diferenças e semelhanças, uma perspectiva histórica.** In. << <http://www.gedmma.ufma.br/wp-content/uploads/2014/02/artigoTamires-Rosy-Mota-Santos-e-Poliana-III-SEDMMA.pdf>>>. Acesso em: 16/01/2020.

SANTOS, Juliene Pereira dos. **Quilombos de Jamari:** Intrusão, pilhagem e dramas sociais em um território etnicamente configurado no Rio Trombetas. São Luís, MA: Programa de Pós-Graduação em Cartografia Social e Política da Amazônia/Centro de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual do Maranhão (Dissertação de Mestrado), 2019.

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

SILVA, Cristiani Bereta da; PEREIRA, Lara Rodrigues. **Como utilizar o cinema em sala de aula?:** Notas a respeito das prescrições para o ensino de história. Passo Fundo: Revista Espaço Pedagógico, v. 21, . 2, 2014.

SILVA, Joseane Maia Santos. **Comunidades Quilombolas, suas lutas, sonhos e utopias.** Fundação Palmares, s/d. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/artigo-cqlutassu.pdf>

SILVA, Saulo Simões. **Produção Cinematográfica no estado do Maranhão:** o festival Guarnicê de cinema como principal janela de exibição e histórico fomentador da cadeia

produtiva. São Luís, MA: Monografia (graduação) – Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Maranhão, 2017.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. 12º ed. –São Paulo, SP: DIFEL, 1984.

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

XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2008.

SOUZA, Igor Thiago Silva de. **Comunidades Quilombolas no Maranhão: A ACONERUQ e o MOQUIBOM na cena política**. UFMA: VIII Jornada Internacional de Políticas Públicas, 2017.

SOUZA, Igor Thiago Silva de. **Processos de mobilização quilombola: o MOQUIBOM e a ACONERUQ no Maranhão**. Florianópolis, SC: Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa De Pós-Graduação em Antropologia Social, 2016.

SOUZA, Diego Gomes. **Ensino de História e História Pública: territórios comuns, zonas de contato e diálogos possíveis**. Rio de Janeiro, RJ: Revista Ars Histórica, n.18, 2019

SULIDADE, Mariana da. **A luta pela terra em sala de aula: Ensino de História no Maranhão Contemporâneo e Produção do Paradidático “terra livre”**. São Luís, MA: Programa de Pós-Graduação em História, Ensino e Narrativas – UEMA, 2018.

WELCH, Clifford Andrew. Camponeses, a verdade e a História da ditadura em São Paulo. Revista Mundos do Trabalho. Vol. 6, n. 11, janeiro-junho de 2014. P. 57-78.

WEYL, Francisco; SILVA, Hilton Pereira da; ARAÚJO, Roseti. **Experiências de cinema de guerrilha no quilombo do América**. São Paulo, SP: Trama Interdisciplinar, v. 14, n. 1, p. 149-162, jan./jun. 2023.

São Luís – MA

2024