



SEÇÃO TEMÁTICA

“Bandeiras Verdes” (1978-1987), de Murilo Santos: Uma expressão das relações entre cinema e ação social católica no Maranhão

“Bandeiras Verdes” (1978-1987), by Murilo Santos: an expression of the relationships between cinema and catholic social action in Maranhão

*Euclides Santos Mendes**
*José Ferreira Junior***
*Milene Silveira Gusmão****
*Rose Panet*****

Resumo: Este artigo apresenta as relações entre cinema e ação social católica no Maranhão a partir de uma análise do documentário “Bandeiras Verdes” (1978-1987), dirigido pelo cineasta maranhense Murilo Santos. O filme analisado expressa a relação do seu diretor com pessoas e movimentos sociais vinculados a segmentos progressistas da igreja católica, como o padre Carlo Ubbiali e a Comissão Pastoral da Terra (CPT), além da sua formação para e pelo cinema iniciada na participação das atividades do Laborarte e do Cineclube Universitário Uirá, ambas de inspiração católica, realizadas em São Luís, a partir dos anos 1970. Para isso, realizamos um percurso descritivo-analítico ancorado pelos pressupostos teórico-metodológicos de Norbert Elias (1994, 2006), que, em sua teoria figuracional, comprehende as interdependências e interações entre processos sociais e ações individuais, que dizem respeito fundamentalmente às redes relacionais humanas e à memória, como condições entrecruzadas de apreensão, ressignificação e expressão que resultam de processos de aprendizado entre gerações. Sendo assim, comprehende-se que “Bandeiras Verdes” expressa um amálgama revelador de um conjunto de aspectos sociais, culturais, políticos e demográficos do universo rural maranhense, que se atualiza, no filme, como um olhar acerca das práticas migratórias no Nordeste brasileiro, conforme a visão do padre Cícero Romão Batista (1844-1934) sobre as míticas Bandeiras Verdes que se descontinham a oeste, no caminho para a Amazônia.

Palavras-chave: Cinema. Memória. Igreja Católica. Murilo Santos. “Bandeiras Verdes”.

Abstract: This article presents the relationship between cinema and Catholic social action in Maranhão based on an analysis of the documentary “Bandeiras Verdes” (1978-1987), directed by Maranhão filmmaker Murilo Santos. The film analyzed expresses the relationship of its director with people and social movements linked to progressive segments of the Catholic Church, such as priest Carlo Ubbiali and the Pastoral Land Commission (CPT), in addition to his training for and through cinema, which began with participation in the activities of Laborarte and the Cineclube Universitário Uirá, both of Catholic inspiration, carried out in São Luís, starting in the 1970s. For this, we carried out a descriptive-analytical path anchored by the theoretical-methodological assumptions of Norbert Elias

* Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pós-doutorando na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0684-279X>

** Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e professor na Universidade Federal do Maranhão. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7441-8173>

*** Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professora na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6170-9326>

**** Doutora em Antropologia Social e Políticas Públicas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e professora na Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9632-5963>

(1994, 2006), who, in his figural theory, understands the interdependencies and interactions between social processes and individual actions, which fundamentally concern human relational networks and memory, as intersecting conditions of apprehension, resignification and expression that result from learning processes between generations. Therefore, it is understood that “*Bandeiras Verdes*” expresses a revealing amalgam of a set of social, cultural, political and demographic aspects of the rural universe of Maranhão, which is updated, in the film, as a look at migratory practices in the Brazilian Northeast, according to the vision of priest Cícero Romão Batista (1844-1934) on the mythical green flags that are revealed to the west, on the way to the Amazon.

Keywords: Cinema. Memory. Catholic Church. Murilo Santos. “*Bandeiras Verdes*”.

Introdução

Este artigo resulta da pesquisa, em andamento, sobre relações entre memória, cinema e práticas de formação cultural em São Luís do Maranhão. A investigação está ancorada pelo Programa Nacional de Cooperação Acadêmica na Amazônia (PROCAD/Amazônia), realizado em parceria entre o Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), o Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), e o Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), mediante projeto de pesquisa intitulado “Memória, patrimônio e linguagem no contexto maranhense”, aprovado pelo Edital da CAPES nº 21/2018.

Partindo do pressuposto de que a memória é um processo social ativo, de contínua ressignificação, sempre mediado pelos processos permanentes de aprendizado, iniciou-se um levantamento sobre as principais práticas e trajetórias de cinema na capital maranhense. A pesquisa empírica encontrou no Festival Guarnicê de Cinema, atividade realizada há 48 anos sob a tutela da UFMA, a principal referência de prática de cinema na cidade. Considerado o maior evento do audiovisual maranhense e o quarto mais longevo festival de cinema do Brasil, o Guarnicê tem possibilitado, desde 1977, encontros, espaços de exibição e formação pelo e para o cinema e audiovisual no Maranhão.

A partir de um primeiro levantamento de informações sobre o festival foi possível realizar, no final de junho de 2022, uma entrevista com o cineasta e professor do Departamento de Artes Visuais da UFMA José Murilo Moraes dos Santos, um dos pioneiros do cinema em Super-8 no Maranhão. Durante a entrevista, Murilo Santos, como é conhecido, relatou sua formação imagética a partir da fotografia, mediada pelo pai, fotógrafo amador, e informou que, no final dos anos 1960, se aproximou das práticas de formação para o teatro e para o cinema realizadas em São Luís por segmentos progressistas da igreja católica.

Não é novidade a presença católica no universo da cultura e da educação, que se expande para além das suas instituições, alcançando domínio em universidades (Faria, Montenegro, 2005). Em São Luís, ainda na década de 1950, o então arcebispo, dom José de Medeiros Delgado¹, iniciou o projeto de criação de uma instituição universitária

1 Vale observar que dom José de Medeiros Delgado participou do Concílio Vaticano II (1962-1965).

reunindo as faculdades de filosofia, direito, farmácia, odontologia e enfermagem. Em 1961, deu-se a formação da então Universidade do Maranhão, cuja criação ocorreu sob as ordens da arquidiocese de São Luís, reunindo, entre outras faculdades, a de filosofia, onde muitos padres se dedicaram ao magistério e mantiveram influência nos domínios da instituição federal de ensino. A partir da união das faculdades ligadas à igreja católica com as instituições isoladas de ensino superior que já possuíam vínculo formalizado junto ao poder federal deu-se a criação, em 1966, da Fundação Universidade do Maranhão (FUM), posteriormente denominada Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

A ação formadora vinculada ao catolicismo em São Luís estendeu-se também ao ambiente das artes, com a fundação, em 1972, do Laboratório de Expressões Artísticas (Laborarte), e a criação, em 1975, do Cineclube Universitário Uirá, na UFMA. Segundo informa Murilo Santos em sua tese de doutorado, intitulada “História social da arte engajada no Maranhão: 1968-1985” (Santos, 2025), o Laborarte e o Cineclube Universitário Uirá foram os dois espaços pioneiros de criação do cinema maranhense, num cruzamento de ações de formação, pesquisa e produção cinematográfica em Super-8, com a participação de padres, freiras, estudantes e o apoio institucional da UFMA. Foram essas ações antecedentes que possibilitaram a criação da Jornada Maranhense de Super-8, atividade que surge no âmbito da Diretoria de Assuntos Culturais (DAC), da universidade, como projeto de extensão, e que dá origem ao Festival Guarnicê de Cinema.

Nessa ambiente sociocultural, ganham protagonismo os agentes com formação religiosa, até mesmo aqueles que deixaram o sacerdócio, conforme demonstra a pesquisa empírica realizada no Maranhão em 2024 pelos autores deste artigo. Na década de 1960, clérigos católicos foram recrutados para a formação do corpo docente da então recém-instituída Fundação Universidade do Maranhão, equipamento federal de ensino (Faria, Montenegro, 2005). Nesse contexto surgem ações pautadas pelo e para o cinema, algumas das quais criadas por pessoas diretamente ligadas à ação social católica, como o padre italiano Mario Celli, radicado no Maranhão desde a década de 1960, responsável pela criação e gestão, na UFMA, da Diretoria de Assuntos Culturais (DAC), do Cineclube Universitário Uirá e da Jornada Maranhense de Super-8, espaços de experimentação artística e de engajamento político que tomam o cinema como eixo reflexivo, expressivo e mediador para a formação cultural.

Sabe-se que o envolvimento da igreja católica com o cinema é secular, desde que as exibições filmicas passaram a marcar decisivamente as sociabilidades no início do século XX. Inicialmente, como registra a pesquisadora Raquel Costa Santos (2013), a igreja o encarou como um corruptor de almas e se viu impelida a adotar ações de vigilância e censura, mas, na impossibilidade de conter a influência que o cinema passou a exercer na vida cotidiana de pessoas e de grupos sociais, compreendeu a sua dimensão pedagógica e implementou organismos e documentos orientando a atuação dos católicos em todo o mundo. No Brasil, já em 1938, foi criado o Secretariado Nacional de Cinema, que, além da cotação moral dos filmes, tinha o objetivo de realizar oficinas nacionais de cinema, organizar salas de exibição nas paróquias e associações católicas, atividades resultantes das orientações constantes na *Vigilanti Cura*, primeira encíclica sobre cinema, promulgada pelo papa Pio XI em 1936. Testemunha-se, a partir da organização da hierarquia institucional, a configuração de um apostolado cinematográfico

com atuação em diversos Estados brasileiros, numa atuação que implementava, num contraponto às ações de censura, atividades para difusão, pesquisa e educação cinematográfica, incluindo a estruturação de cineclubes, que se desenvolviam localmente nas paróquias, escolas e universidades. Pode-se dizer que foi em decorrência dessa atuação católica – institucionalizada mais especificamente a partir da segunda metade dos anos 1930 – que, no início dos anos 1970, em São Luís, as ações de formação pelo e para o cinema ancoradas pelo Laborarte e pela Diretoria de Assuntos Culturais (DAC), da UFMA, viabilizaram processos de aprendizado que resultaram em trajetórias como a de Murilo Santos, que se tornou um importante documentarista no contexto maranhense.

Murilo Santos estabeleceu vínculos com a Comissão Pastoral da Terra (CPT), para a qual realizou produções cinematográficas com fins educativos e, também, com teor de denúncia social. A ideia para a realização de “Bandeiras Verdes” se deu por meio da sua aproximação com a Pastoral da Terra e o padre Carlo Ubbiali, que trabalhava na defesa de camponeses maranhenses. Fatores de precarização da vida dos trabalhadores e da dignidade humana foram decisivos para uma tomada de posição social mais ativa do clero progressista, cuja formação se deu, sobretudo, a partir da década de 1960, no âmbito de reformas na igreja católica empreendidas pelo Concílio Vaticano II, priorizando-se a “opção preferencial pelos pobres”. Nesse contexto emerge, segundo Michael Löwy (2016), o chamado Cristianismo da Libertação, uma dimensão moral e religiosa da ação católica que se desenvolve na década de 1960, como “um fator essencial na motivação de milhares de ativistas cristãos nos sindicatos, nas associações de moradores, nas comunidades de base e nas frentes revolucionárias” (Löwy, 2016, p. 74). Para o Cristianismo da Libertação, a opção pelos pobres é o eixo estruturante de toda a ação, configurando, assim, uma prática sociorreligiosa que, segundo Löwy (2016), influenciou a elaboração da Teologia da Libertação na América Latina, tendo em vista “a convergência de mudanças internas e externas resultantes da modernidade vivida pela Igreja Católica e algumas igrejas protestantes na segunda metade do século XX” (Löwy, Sofiati, Andrade, 2020, p. 1). Esse contexto de modernização da Igreja contribuiu para a elaboração da Teologia da Libertação, pensamento teológico que, de acordo com Löwy, Sofiati e Andrade (2020, p. 1), “nasce da perspectiva de interpretar a realidade latino-americana à luz do Evangelho, usando termos e conceitos marxistas, além de afirmar a ‘opção preferencial pelos pobres’, ou seja, uma escolha política orientada pela noção de classe social”.

Em 1988, o documentário “Bandeiras Verdes” foi apresentado e premiado na 11^a Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão (o atual Festival Guarnicê de Cinema), em que conquistou o Troféu Jangada de melhor filme, premiação conferida pela Organização Católica Internacional do Cinema (OCIC). O filme dirigido por Murilo Santos está em sintonia com o Cristianismo da Libertação, em razão de ir ao âmago da questão social acerca da ocupação territorial na Pré-Amazônia Maranhense: a democratização do acesso à propriedade rural por intermédio da posse de um pedaço de chão por parte de trabalhadores e trabalhadoras rurais, que muitas vezes são vítimas da ação violenta de latifundiários e grileiros.

Essa produção documental possibilita a compreensão das relações de interdependência entre realizadores culturais e as atividades de formação da ação social católica em

São Luís nas décadas de 1970 e 1980, expressando a existência de uma arte engajada na defesa dos pobres e na luta por justiça social. É dessa perspectiva que tomamos o filme “Bandeiras Verdes” como exemplar, tanto do ponto de vista social quanto no da expressão de uma linguagem documental moderna, de uma prática de cinema em sintonia com ideais propostos a partir do Concílio Vaticano II. Nesse sentido, “Bandeiras Verdes” integra um processo de construção do documentário moderno no Maranhão, vinculando-se diretamente à ação católica oriunda do Cristianismo da Libertação como elemento que possibilitou a criação de um cinema documental maranhense sobre lutas camponesas. Portanto, para além de uma influência do Cinema Novo brasileiro no desenvolvimento do documentário no país, o exemplo maranhense nos possibilita pensar em uma outra vertente formadora da experiência documental numa região periférica do Brasil: a parceria com pessoas e movimentos ligados à ação social católica, que empreendem trabalhos de campo amparados, por exemplo, nas atuações da Comissão Pastoral da Terra (CPT) e do Conselho Indigenista Missionário (CIMI).

Nesse sentido, pareceu-nos apropriado desenvolver neste artigo um percurso descritivo-analítico ancorado pelos pressupostos teórico-metodológicos de Norbert Elias (1994, 2006), que, em sua teoria figuracional, comprehende as interdependências e interações entre processos sociais e ações individuais. Isso significa pensar na vida em comum de uma pluralidade de seres humanos mais ou menos dependentes uns dos outros e que agem uns com os outros ou uns contra outros, viabilizando projetos coletivos e revelando lugares ocupados por indivíduos com seus anseios e atos numa constelação de relações (Elias, 1994, 2006).

Além disso, observar como são possíveis as atividades para as quais se torna necessária uma mobilização que não é só institucional, mas também não é só individual, e que se dá na constituição de uma figuração em que se inserem instituições e pessoas, que ao mesmo tempo tecem relações e são tecidas por elas. Em suas análises da relação entre indivíduo e sociedade, Elias (1994) nos ajuda nessa compreensão:

Para ter uma visão mais detalhada desse tipo de inter-relação, podemos pensar no objeto de que deriva o conceito de rede: a rede de tecido. Nessa rede, muitos fios isolados ligam-se uns aos outros. No entanto, nem a totalidade da rede nem a forma assumida por cada um de seus fios podem ser compreendidas em termos de um único fio, ou mesmo de todos eles, isoladamente considerados; a rede só é comprehensível em termos da maneira como eles se ligam, de sua relação recíproca. Essa ligação origina um sistema de tensões para o qual cada fio isolado concorre, cada um de maneira um pouco diferente, conforme seu lugar e função na totalidade da rede. A forma do fio individual se modifica quando se alteram a tensão e a estrutura da rede inteira. No entanto essa rede nada é além de uma ligação de fios individuais; e, no interior do todo, cada fio continua a constituir uma unidade em si; tem uma posição e uma forma singulares dentro dele (Elias, 1994, p. 35).

É importante notar que Elias (1994) pondera acerca da inadequação de tal imagem, por se tratar de um modelo estático, ao tempo em que propõe “imaginarmos a rede em constante movimento, como um tecer e um destecer ininterrupto de relações”. Outro aspecto que consideramos na compreensão da relação entre as práticas de cinema em São Luís e o papel de formação que segmentos da Igreja Católica tomam para si diz respeito à transmissão de conhecimentos intra e intergeracional. Mais uma vez tomando Elias

(2006, p. 25-32) como contributo, comprehende-se que os modos de vida nas figurações humanas, grandes ou pequenas, bem como a continuidade dos processos sociais, são determinados pela transmissão de conhecimentos de uma geração a outra, mediante os aprendizados na forma de símbolos sociais – melhor dizendo, na apropriação, reelaboração e/ou ressignificação –, que possibilitam a orientação das pessoas no espaço-tempo e sua autorregulação na relação com os outros, em todos os domínios da vida.

Em última instância, ao que nos interessa tratar aqui, cabe compreender que todo o processo de desenvolvimento implicado na apreensão e ressignificação de conhecimentos, expressos nas práticas e trajetórias individuais-sociais, em dimensões espaço-temporais, se dá mediante o dispositivo da memória. Uma síntese de tal visada pode ser tomada de Edson Farias (2008, p. 3-4), ao asseverar que a memória, em sua condição multimodal, alia, “em sua natureza de fenômeno psíquico-simbólico, aspectos bioquímicos àqueles de ordem emocional, os quais estão referidos aos humores e trajetórias que condicionam a pulsão dos indivíduos”. E ainda:

[...] é urgente ver como se correlaciona o registro histórico às possibilidades de transmissão e expressão das experiências e, desta maneira, exultando considerar os fatores institucionais e os constrangimentos sócio-históricos atuantes no delineamento daqueles domínios onde se processam a lembrança e o esquecimento (Farias, 2008, p. 3-4).

Além disso, vale ressaltar o caráter da memória como fenômeno discursivo, uma vez que trata-se de narrativas de agentes de conhecimentos – neste caso, agentes e saberes por eles mobilizados em narrativas que buscam pensar as experiências individuais, institucionais e coletivas, e que portam, ao mesmo tempo, lembranças e esquecimentos.

“Bandeiras Verdes”: da predição de padre Cícero à expansão camponesa na Pré-Amazônia Maranhense

Filmado em 16 mm, o documentário “Bandeiras Verdes” (33 min) narra a migração de uma família camponesa expulsa de seu território pelo latifúndio e pela grilagem. A odisseia camponesa é narrada no filme através da história de Domingos Bala (Domingos Feitosa da Silva), sua companheira Rosa (Rosa Prociana da Silva) e a numerosa família de 14 filhos, expulsos de sua terra no município de Vargem Grande, no leste maranhense, pela grilagem, e obrigados a marchar rumo ao oeste, em direção às míticas “Bandeiras Verdes” a que padre Cícero Romão Batista (1844-1934) se referia ao falar de terras livres localizadas em direção ao poente, com densas florestas e grandes rios. A família de Domingos e Rosa cruzou o Maranhão em busca de uma terra de fartura e liberdade. Segundo a pesquisadora Maria Antonieta da Costa Vieira (2001), autora da tese de doutorado “À procura das Bandeiras Verdes: viagem, missão e romaria – Movimentos sociorreligiosos na Amazônia Oriental”, nesse percurso penitencial a família camponesa é movida por um ideal sociorreligioso de resistência e fé, cuja principal referência é padre Cícero e sua visão de uma terra de abundância situada a oeste, na direção amazônica, em que, segundo Vieira (2001), a fronteira aparece como perspectiva de liberdade.

As Bandeiras Verdes fazem parte do imaginário popular das populações do interior do Piauí, Maranhão, Tocantins, Goiás, Mato Grosso e Pará, especialmente nas décadas de 50 e 60. Parece expressar, de um ponto de vista mítico, a trajetória do campesinato nordestino em direção à Amazônia, na sua busca de um lugar social (Vieira *in* Santos, Andrade, 2019, p. 17).

Padre Cícero foi um sacerdote católico carismático e popular, de grande influência religiosa, social e política, sobretudo na cidade de Juazeiro do Norte, na região do Cariri, no sul do Ceará, tornando-se um líder religioso influente no Nordeste do Brasil, uma figura mítica no imaginário popular sertanejo que ameaçava a hegemonia institucional da Igreja Católica na região durante a República Velha (1889-1930). De acordo com o sociólogo Sergio Micelli (2009, p. 49), o poder religioso e político do célebre padre cearense enquadra-se nos “movimentos (litígios patrimoniais, festas religiosas, pendências com irmandades etc.) liderados por membros do clero que firmaram sua presença como ‘reformadores’ cismáticos da organização eclesiástica”.

No documentário de Murilo Santos, o camponês Domingos Bala relata: “Então Cícero Romão [dizia] que quando desse em certas eras, que era pra nós procurar as Bandeiras Verdes à beira dos rios grandes e as Bandeiras Verdes, as florestas. Só que ele dizia que era pro poente, (...) que era pra gente procurar o pôr do sol”. No começo dos anos 1970, Domingos partiu de Vargem Grande, no leste maranhense, a princípio sem a família, e foi em direção ao poente, chegando assim ao vale do rio Caru, na Pré-Amazônia Maranhense. Diante das terras férteis e sem dono na região, Domingos decide ir buscar a família em Vargem Grande, para se estabelecerem naquela “terra prometida”.

Pode-se, a princípio, inserir o filme “Bandeiras Verdes” em uma tradição brasileira de narrar o caminho rumo ao oeste do país. No campo de estudos acerca da formação da conquista e formação do território brasileiro, destacam-se as contribuições do historiador Sérgio Buarque de Holanda e do economista Celso Furtado, que podem ser associados à anuência da Igreja Católica à expansão territorial desde o período colonial. Na obra “O extremo oeste”, Holanda (1986) ressalta o fato de haver um processo de assimilação de hábitos indígenas por parte do colonizador do Brasil, algo em dissintonia com o europeu de origem castelhana, sendo exemplo emblemático a ocorrência de o português empreender longas caminhadas a pé e descalço, à semelhança dos povos indígenas brasileiros. Esse aspecto adaptativo ganha relevância, para este artigo, em razão de o filme “Bandeiras Verdes” reportar-se ao contato do migrante que se desloca do leste para o oeste do Maranhão à procura de terras livres e férteis, e também no contato, ainda que pouco cordial, com os habitantes indígenas do vale do rio Caru. Quanto a Celso Furtado, na obra clássica “Formação econômica do Brasil” (2000), as vistas se voltam para o Maranhão colonial, que teve contato migratório com outras regiões do Brasil em razão da pecuária. “Os três principais centros econômicos – a faixa açucareira, a região mineira e o Maranhão – se interligavam, se bem que de maneira fluida e imprecisa, através do extenso *hinterland* pecuário” (Furtado 2000, p. 96). Examine-se que esse contato com a zona açucareira e o sertão do Nordeste perdurou por séculos (certamente ainda perdura, traduzido para as formas migratórias atuais). A população migrante,

talvez ainda em busca das Bandeiras Verdes preconizadas por padre Cícero, fixa-se em terras maranhenses, fundando cidades e agrupando-se nos sistemas produtivos locais.

“Bandeiras Verdes” foi realizado por Murilo Santos ao longo de quase uma década (1978-1987), em consequência de problemas de financiamento e falta de equipe (García, 2017). A equipe de realização do documentário era pequena: além de Murilo Santos e Maristela Andrade, antropóloga e correteirista do filme, incluía o cinegrafista Rafael Issa e o assistente de direção Raimundo Nonato Pudim. Além disso, tiveram papéis importantes na realização do filme o músico Joaquim Santos, que compôs a trilha sonora do documentário a partir do canto de um pássaro, e a produtora e montadora Aída Marques, professora do curso de graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Realizado a partir de pesquisas, encontros, entrevistas e filmagens que ocorreram entre 1978 e 1987, “Bandeiras Verdes” surgiu de uma convivência prolongada entre Murilo Santos e a família de Domingos e Rosa. Tal convivência aparece nas imagens do filme, pela naturalidade diante da presença da câmera de Murilo Santos. Esse enlace social que se estabeleceu durante os quase dez anos de realização do filme lhe deu um caráter quase íntimo na relação com o cotidiano dos camponeses no Centro do Bala, comunidade fundada por Domingos e Rosa no vale do rio Caru.

O primeiro contato de Murilo Santos com Domingos Bala se deu em 1979, quando o cineasta foi pela primeira vez ao Centro do Bala com a Comissão Pastoral da Terra. Murilo Santos inseriu-se como pesquisador na comunidade rural “a partir da convivência com a família do chamado catequista – representante da Igreja Católica no povoado São João do Caru” (Santos, Andrade, 2019, p. 21).

O cineasta ficou hospedado na casa da família Bala, “ficando claro que, a partir de então, o pesquisador também se submetia às regras que regem a inserção de novas pessoas no centro” (Santos, Andrade, 2019, p. 21), ou seja, a permissão do assituante para a permanência de novas pessoas na comunidade.

Ao retornar à comunidade rural em 1982 e 1983, Murilo Santos participou de uma nova pesquisa, em parceria com Maristela Andrade, intitulada “Estrutura agrária e colonização na fronteira agrícola”, desenvolvida com o apoio do Museu Emílio Goeldi, de Belém do Pará, e com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). A partir, portanto, da mediação da Comissão Pastoral da Terra e das pesquisas de campo realizadas no Centro do Bala, é que se estrutura o projeto de “Bandeiras Verdes”.

Usando diferentes materiais imagéticos e sonoros, a exemplo de entrevistas, imagens de arquivo, fotografias, letreiros, trilha sonora, mapas e gráficos, o documentário é narrado em *voz over* em primeira pessoa; coube ao ator Paulo César Pereio dar voz a esse narrador que, em alguma medida, reflete o ponto de vista do próprio diretor. O documentário apresenta alguns momentos de referência direta ao catolicismo, embora a religião seja mais importante para compreender a gênese do filme, e não necessariamente a inserção religiosa na vida social da comunidade filmada. A primeira menção é o testemunho acerca da recomendação de padre Cícero sobre a importância de os camponeses, premidos pela seca ou pela força do latifúndio, buscarem a oeste as Bandeiras Verdes, que se confundem com as densas florestas e os caudalosos rios amazônicos. Essa

premissa orienta a narrativa do filme, desencadeando um percurso de busca por uma “terra prometida”, lugar utópico de fartura e liberdade para os camponeses migrantes.

Outra passagem do filme que se refere à religiosidade se dá em uma cena que mostra, na parede de uma casa camponesa, um cartaz com a imagem de São João Batista, santo muito querido no Brasil, fixada à frente. Aparecem homens, mulheres e crianças em torno de uma pequena celebração em homenagem a São João. A sonorização da cena é preenchida por um hino religioso, “Senhor, quem estará”, do monsenhor Jonas Abib – clérigo conservador ligado à TV Canção Nova a partir dos anos 1990. A escolha desse hino para figurar no filme sinaliza algo não necessariamente dicotômico, mas complexo, na direção do que nos aponta, por exemplo, o pensamento do filósofo Edgar Morin (1995), pois mesmo o clero conservador não menosprezava a importância de uma reforma agrária no Brasil, a exemplo da homilia do papa João Paulo II em visita a São Luís em 1991, numa missa campal na capital maranhense. Na ocasião, João Paulo II, tido como opositor ferrenho da Teologia da Libertação, mencionou ligeiramente a necessidade do acesso à terra aos trabalhadores rurais.

Segundo Murilo Santos e Maristela Andrade (2019), a Comissão Pastoral da Terra foi um braço de apoio ao movimento de trabalhadores rurais sem-terra no Brasil. Não por acaso, “Bandeiras Verdes” surgiu de uma pesquisa promovida pela Pastoral da Terra de 1979 a 1981, intitulada “Transformações econômicas e sociais no campo maranhense”. Murilo Santos fez sua primeira visita ao vale do Caru em companhia do padre Carlo Ubbiali, que, naquele período, consolidava no Maranhão a implantação do Conselho Indigenista Missionário. Em São João do Caru, o cineasta conheceu o catequista Simão, que depois iria viver no Centro do Bala, tornando-se um representante da Igreja Católica na comunidade. Na tese “História social da arte engajada no Maranhão: 1968-1985”, Murilo Santos relata como iniciou o filme:

Este filme [“Bandeiras Verdes”] inicia quando passei a integrar a equipe de pesquisa e educação popular sindical da CPT. A minha função seria produzir fotografias e os audiovisuais. Entretanto, logo nas primeiras reuniões da equipe, quando foram mapeadas as regiões a serem alcançadas, eu me coloquei disposto a assumir a região do vale do Caru, no município de Bom Jardim, especificamente para o então povoado São João do Caru e de lá me concentrando no Centro do Bala [...], adentrando na mata. A tarefa era basicamente promover reuniões e recolher informações sobre os problemas de terra enfrentados pelas famílias camponesas.

O contato na região era a Paróquia de Bom Jardim, onde encontrei padres e freiras praticantes do Cristianismo da Libertação e a mediação da pesquisa com a comunidade do Centro do Bala se deu inicialmente por intermédio do “catequista”, integrante do grupo que conduz as leituras bíblicas, sendo um representante do vigário da paróquia, atuando nos preparativos para os sacramentos nas desobrigas. Essa função ficava a cargo do sr. Simão (Santos, 2025, p. 256).

Murilo Santos integrou-se à pesquisa com os camponeses do vale do rio Caru, propondo-se também a fazer fotografias e audiovisuais a serem mostrados aos camponeses, num processo de educação pelas imagens. Quando conheceu Domingos e Rosa, surgiu a ideia de fazer um filme sobre o Centro do Bala, fundado pela família Bala, reunindo outras famílias de pequenos produtores agrícolas migrantes em “um dos núcleos de

residência e trabalho no que convencionamos chamar de cabeça da frente, na ponta da frente de expansão agrícola, na Pré-Amazônia Maranhense” (Santos, Andrade, 2019, p. 21). Os camponeses chamam de “centro” os locais de moradia e trabalho no interior das matas, um lugar sossegado para o “bem viver”, em que o assituante, embora sendo a principal autoridade local pelo pioneirismo ao se estabelecer no território, não é o dono das terras, que são devolutas, isto é, públicas – e, muitas vezes, sujeitas à ação de grileiros.

A história de Domingos Bala e sua família é emblemática, ao mostrar a força da resistência camponesa e sua capacidade de invenção de um novo modo de vida no campo, sem o poder do latifúndio. Por meio de imagens e sons, o filme narra essa história de ocupação do interior do Maranhão, em que famílias camponesas constroem modos mais sustentáveis de organização social no campo, respeitando-se o pioneirismo da família assituante, ou seja, que primeiro instalou-se no local, abrindo caminhos na mata e fundando comunidades (Imagens 1 e 2). No filme, tal contexto social surge na forma de versos narrados pelo camponês Luiz:

Quando o homem tem coragem,
tudo pode enfrentar,
regressa da sua terra, que lá não pode ficar,
sairá de mundo afora, procurando outro lugar.

Quando eu saí de Codó, já vinha bem informado,
do lugar Centro do Bala, bastante aperfeiçoado,
já foi subúrbio da mata, hoje é bem assituado.

Então, quando eu cheguei neste lugar a que se fala,
pedi uma hospedagem, me hospedei numa sala,
depois eu pedi morada ao senhor Domingos Bala.

Ele então me respondeu: seu Luiz estou aqui,
chegou a ocasião do senhor me pedir local para morar,
e estou pronto a lhe servir.

Eu disse: senhor Domingos, que lugar interessante,
quero dizer para o senhor, agora neste instante,
acredito que deste Centro o senhor foi o assituante.

Assituante quem é?
Agora vou explicar;
será o primeiro homem que chega em um lugar,
faz a primeira abertura e começa a trabalhar.

Depois ele vai chamando,
aquele de mais distante,
para vir para o seu local, e trabalhar consoante,
mas todos já conhecendo que ele é o assituante.

Como assituante do Centro do Bala, Domingos passa a exercer uma liderança local naquele território onde se estabeleceu pioneiramente com sua família, definindo as normas e orientações que regulam as atividades e relações sociais no local. Em 1985, Domingos morreu de doença de Chagas e a liderança local passou a ser exercida por Rosa. Nos materiais filmados que compõem o documentário, não há

imagens do camponês captadas com som direto. Somente após a morte de Domingos é que Murilo Santos conseguiu apoio da Embrafilme para finalizar o documentário.

“Bandeiras Verdes” é o registro das narrativas e memórias de uma família camponesa que teve de se deslocar pelo território maranhense e estabelecer um novo modo de se organizar no interior da floresta amazônica. Nesse ambiente desbravador, Domingos Bala é a liderança que encarna simplicidade e coragem, um homem que, conforme a narração do filme, “tocava flauta, caçava, colhia ervas medicinais, tratava as árvores como pessoas”. Há, portanto, um olhar humanista para a figura quase mítica do camponês.

Num processo reflexivo mais amplo sobre o processo de criação de “Bandeiras Verdes”, Murilo Santos realizou também outro filme, *“Fronteiras de imagens”* (2010), em que revisita, por meio das memórias narradas pelo próprio cineasta e de fotografias feitas por ele entre 1979 e 1987, o processo de criação do documentário sobre o Centro do Bala. Além disso, em 2019, ele e a antropóloga Maristela Andrade lançaram o livro “Fronteiras: a expansão camponesa na Pré-Amazônia Maranhense”, publicado como *e-book* pela Editora da Universidade Federal do Maranhão (EDUFMA). Dedicado Domingos e Rosa, a publicação reúne as duas pesquisas feitas ao longo dos anos em que o filme foi realizado; em uma delas, denominada “Expansão camponesa no Vale do Caru”, o cineasta ressalta a importância da criação dos centros no processo de ocupação da Pré-Amazônia Maranhense, dando origem, em alguns casos, a povoados e cidades.

Pioneirismo e engajamento: Murilo Santos e o documentário maranhense

Murilo Santos é um dos primeiros cineastas maranhenses a filmar, na década de 1970, nos formatos Super-8 e 16 mm, engajando-se em diversos projetos que o fizeram conhecer de perto a realidade social maranhense. O cineasta possui, em São Luís, um relevante acervo de imagens que testemunham a história social do Maranhão a partir dos anos 1970. Murilo Santos nasceu em 1952, em São Luís. Seu gosto pelas imagens iniciou-se com a fotografia, quando ele tinha 15 anos de idade, incentivado pelo pai, que era fotógrafo e que lhe presenteara com uma câmera. Nos anos 1970, o então jovem fotógrafo integrou-se ao Laborarte e colaborou com o Cineclube Universitário Uirá, na UFMA, espaços culturais criados a partir de iniciativas de pessoas vinculadas à igreja católica, como Tácito Borralho e Mario Cellia – conforme relatou o cineasta em entrevista em São Luís, em 2024, realizada para a escrita deste artigo. Segundo Murilo Santos e Josenildo de Jesus Pereira,

a partir de meados da década de 1960 as preocupações por parte de jovens artistas, correlatas àquelas que se mostrariam na década seguinte na prática superoitista, deram-se, em grande parte, no âmbito de grupos de jovens católicos, sob a interveniência de padres progressistas (Santos, Pereira, 2022, p. 21).

A trajetória de formação e criação cinematográfica de Murilo Santos se insere em uma ambiente sociocultural específica, na qual coube a setores mais progressistas da igreja católica no Maranhão apoio significativo na criação e mobilização de grupos culturais

que buscavam expressão via experimentação de linguagens, bem como intercâmbios e parcerias entre realizadores culturais, num ambiente político nacional de ditadura civil-militar (1964-1985), ao passo que também surgiram mobilizações engajadas na defesa dos direitos humanos e sociais, sobretudo de populações camponesas, quilombolas e indígenas. Conforme Murilo Santos nos relatou em entrevista realizada em São Luís em 2024, ele se tornou próximo a grupos ligados à igreja católica, como a Comissão Pastoral da Terra e as Irmãs de Notre Dame de Namur – congregação religiosa da qual fazia parte as irmãs Barbara Ann English e Dorothy Stang (Imagem 3).

No artigo “Glauber Rocha ou papa João XXIII? Gênese do cinema maranhense”, Murilo Santos e Josenildo de Jesus Pereira abordam o cinema maranhense no início dos anos 1970, quando a produção cinematográfica local realizada inicialmente em Super-8 se vinculava a uma proposta de arte engajada, com “influência marcante dos movimentos cristãos progressistas, como a Teologia da Libertação” (Santos, Pereira, 2022, p. 14), cuja presença marcante na América Latina possibilitou um engajamento social da produção artística que despontava em São Luís no começo da década de 1970.

As práticas de cinema em São Luís nas décadas de 1970 e 1980 desenvolveram-se a partir do surgimento de grupos culturais que mantinham, em alguma medida, essa rede relacional com a igreja católica e com padres e freiras entusiastas das ideias do Concílio Vaticano II. Configurou-se, assim, uma ambiência sociocultural que possibilitou o surgimento de espaços de formação em artes. Dentre esses espaços criados em São Luís na década de 1970, destacam-se: o Laboratório de Expressões Artísticas (Laborarte), criado em 1972 e onde teve início o cinema realizado em Super-8 no Maranhão; a Diretoria de Assuntos Culturais (DAC) da UFMA, instituída em 1974/1975 e onde foram criados grupos culturais de teatro e canto-coral, bem como o Cineclube Universitário Uirá, embrião para o surgimento, em 1977, da Jornada Maranhense de Super-8 (o atual Festival Guarnicê de Cinema). Conforme aponta Murilo Santos em sua tese “História social da arte engajada no Maranhão: 1968-1985” (Santos, 2025), sua trajetória coaduna com essa ambiência cultural que possibilitou a criação da Jornada Maranhense de Super-8 (Imagens 4 e 5).

Segundo Ivan Veras Gonçalves (2016, p. 6), “o Laborarte possuía, no momento da sua criação, uma ligação clara com a Igreja Católica, em especial com a linha mais política e revolucionária da Santa Sé que, desde o Concílio Vaticano II, no começo da década de 1960, provocou uma divisão ideológica na Igreja do Brasil”. Um dos fundadores do Laborarte foi o ator e diretor teatral Tácito Borralho, cuja experiência formativa se dera em Recife no final dos anos 1960, quando foi seminarista do Instituto de Filosofia e Teologia e participou de um grupo idealizado por dom Helder Câmara, que participara do Concílio Vaticano II. Dom Helder Câmara orientava sobre a necessidade de ir às comunidades rurais pesquisar e registrar aspectos da religiosidade popular (Santos, Pereira, 2023, p. 17). Essa orientação direciona o trabalho expressivo do Laborarte, que passou a dialogar com comunidades populares. O interesse na arte popular não está apenas no que é produzido por grupos culturais, mas também na busca por uma linguagem inspirada nas expressões populares, cuja estética privilegia a dinâmica das relações sociais, buscando, assim, “entender a dinâmica dessas formas expressivas populares” (Gonçalves, 2016, p. 11).

Murilo Santos iniciou sua trajetória como cineasta no Laborarte, onde assumiu, de 1972 a 1976, a direção do Departamento de Fotografia e Cinema, ministrando cursos livres e realizando seus primeiros filmes em Super-8. “Por meio do seu Departamento de Fotografia e Cinema, o Laborarte significou a primeira experiência de implementação da sétima arte no Maranhão” (Santos *apud* Moreira Neto, 2017, p. 230). Com o apoio do Laborarte, produziu em 1973 o pioneiro curta-metragem maranhense em Super-8 “Festa do Divino”, registro audiovisual da Festa do Divino Espírito Santo na cidade histórica de Alcântara. Segundo Murilo Santos (2023, p. 16-17), “o cinema no Laborarte se beneficiava da proposta de arte integrada defendida por esse grupo e, ao definir seu caminho predominantemente no formato documental, trilhava métodos das demais áreas artísticas [...]. Nessa proposta, a arte engajada colocava-se como referência de criação, em que “essas ações no Laborarte implicavam em pesquisa para as produções artísticas do grupo nas então denominadas ‘expressões de arte e cultura do povo do Maranhão’” (Santos, Pereira, 2023, p. 17).

Para o referido cineasta, foi esse ambiente relacional criado a partir do Laborarte que possibilitou o início de uma produção local de cinema no Maranhão. O casarão onde se instalou o Laborarte, no centro histórico de São Luís, fora adquirido com suporte da igreja católica. Além disso, equipamentos de cinema foram doados ao Laborarte pela embaixada do Canadá por intermédio das irmãs de Notre Dame de Namur. Murilo Santos então conheceu a irmã Bárbara Ann English e foi convidado para ser o fotógrafo de um projeto de pesquisa em educação popular que reverberava também na forma de relatos de conflitos socioambientais no interior do Maranhão (Santos, 2025).

Além da experiência criativa no Laborarte, Murilo Santos trabalhou como cinegrafista na TV Educativa no Maranhão e vinculou-se às ações de formação cinematográfica do Cineclube Universitário Uirá, criado pelo professor de Filosofia Mario Cella, que deixou o ministério sacerdotal, dedicando-se ao trabalho na UFMA, onde se tornou o primeiro gestor da Diretoria de Assuntos Culturais (DAC). À frente do Cineclube Universitário Uirá, Mario Cella estimulou a produção cinematográfica local, ao convidar Murilo Santos para dirigir “Os pregoeiros de São Luís”, curta-metragem sobre o trabalho de vendedores ambulantes na capital maranhense, produzido em Super-8 pelo cineclube. O cineasta relata que a realização de “Os pregoeiros de São Luís” viabilizou-se com a ajuda do Laborarte, que disponibilizou o equipamento de filmagem e montagem do Departamento de Fotografia e Cinema – doado ao Laborarte pelas irmãs de Notre Dame de Namur –, assim como equipamentos para a criação da trilha sonora, composta por Josias Sobrinho, integrante do Departamento de Som do Laborarte (Santos, 2023, p. 19). “Os pregoeiros de São Luís” foi premiado no Festival Nacional de Cinema de Aracaju (Fenaca) e tal êxito mobilizou a UFMA a adquirir equipamentos em Super-8 para apoiar a realização de filmes pelos participantes do Cineclube Universitário Uirá.

Realizador de filmes documentais em diversos formatos e suportes audiovisuais, Murilo Santos é um cineasta que mira outra perspectiva de uso da câmera, incorporando um olhar poético, informativo e socialmente crítico às produções audiovisuais maranhenses. Ele dirigiu filmes de denúncia como os curtas-metragens “Peleja do povo contra o homem que quer cercar o mundo” (1978) – que aborda o assassinato do camponês Firmino Guerreiro em 1979, no município de Bom Jardim, na região da Pré-Amazônia

Maranhense – e “Quem matou Elias Zí?” (1986) – que trata do assassinato, em 1982, do líder camponês Elias Zí Costa Lima, presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Santa Luzia, município também localizado na Pré-Amazônia Maranhense.

Este filme [“Quem matou Elias Zí?”] foi realizado entre 1982 e 1986, tratando-se de um documentário de 15 minutos, filmado em 16 mm. Como recurso narrativo, assim como se deu no filme “Peleja do povo contra o homem que quer cercar o mundo”, a primeira metade do documentário também inclui uma animação em desenhos de Joaquim Santos [...], mostrando a violência praticada pelos grileiros contra os campões. A alternativa de mostrar a parte de animação em desenhos é uma consequência das experiências feitas em audiovisuais usados em educação popular sindical, tendo como narração os versos do cordelista de Sabiá da Mata (Nonato Pudim) (Santos, 2025, p. 253-254).

Enquanto pesquisava a vida camponesa na Pré-Amazônia Maranhense, Murilo Santos soube do assassinato de Elias Zí. Com a experiência do contato com os camponeses do Centro do Bala, o cineasta decidiu realizar um filme sobre o assassinato do líder camponês (Imagem 6). Premiado na 9^a Jornada Maranhense de Cinema e Vídeo, em 1986, pelo júri popular, “Quem matou Elias Zí?” é possivelmente o primeiro filme de animação maranhense, utilizando recursos da xilogravura de cordel feita em papel-cartão, criando, assim, efeitos de animação para narrar e reconstituir o assassinato do líder camponês e, assim, denunciar violências cometidas contra trabalhadores rurais no Maranhão.

“Bandeiras Verdes” e outros documentários dirigidos por Murilo Santos destacam-se pelo pioneirismo na criação de novas imagens do Maranhão e pelo engajamento em narrar as lutas camponesas, a presença católica nos movimentos sociais, as manifestações da cultura popular maranhense etc. As lutas camponesas, que encontram apoio junto a movimentos sociais católicos, padres e freiras, encontram-se no foco do seu cinema socialmente engajado, especialmente em filmes como “Bandeiras Verdes” e “Quem matou Elias Zí?”. Também realizou o documentário de média-metragem “Em busca do bem viver” (2016), por encomenda das Pastorais Sociais do Maranhão e da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). O filme tem como premissa uma utopia indígena: o ideal do bem viver, proposto por movimentos indígenas latino-americanos e que se baseia na reciprocidade, solidariedade e relação equilibrada com a natureza. O filme então percorre o Maranhão ao abordar questões agrárias e territoriais envolvendo disputas, conflitos e confrontos do agronegócio e da indústria com povos indígenas, camponeses, quilombolas, pescadores e quebradeiras de coco. Ademais, o filme também expressa, de forma emblemática, a relação entre cinema e ação social católica, visto que o documentário foi realizado sob encomenda de entidades ligadas à Igreja Católica, e mostra como o lastro religioso constitui elemento significativo nas lutas sociais no interior do Maranhão – a exemplo das cenas da 12^a Romaria da Terra e das Águas do Maranhão. Essa relação se explicita também quando, aos 45 minutos e 44 segundos de filme, a *voz over* que narra o documentário expõe o seguinte:

A luta pela terra na região de Bacabal é um reflexo da opção da Igreja Católica no sentido de um cristianismo social que teve como marco o Concílio Vaticano II, ocorrido na primeira metade dos anos 60. O Concílio propiciou orientações políticas voltadas

para as lutas sociais. Desse movimento participaram não apenas religiosos católicos. Foi na América Latina que a Teologia da Libertação mais se desenvolveu e o Maranhão foi o berço das experiências das Comunidades Eclesiais de Base no Brasil.

“Em busca do bem viver” expressa as formas de resistência de diversos grupos sociais na luta pelo direito à terra onde vivem há gerações. Alguns padres e catequistas dão depoimentos para o filme, relatando as lutas em defesa dos direitos das comunidades tradicionais de permanecerem em seus territórios de origem.

A participação de padres e freiras em ações de formação pelo e para o cinema em São Luís aponta para uma presença ativa do ideário decorrente do Concílio Vaticano II. Um dos exemplos mais significativos nos anos 1970 em São Luís do Maranhão é o de Mario Cella, padre italiano que chegou ao Brasil em 1965 e que participava de atividades cineclubistas durante sua formação como seminarista em Verona, na Itália. Embora tenha solicitado o seu afastamento das funções sacerdotais em 1971, Mario Cella manteve ligação com o ambiente católico no Maranhão, trabalhando com padres em ações culturais. Em São Luís, ele conheceu o padre Jocy Rodrigues, com o qual partilhava ideias progressistas. Em entrevista a Murilo Santos (2023, p. 20), Mario Cella relata: “Encontrei logo alguém com uma mentalidade nova. Padre Jocy era muito avançado. Era um progressista, dizíamos naquela época e dizíamos hoje, porque já vivia a esperança do Concílio Vaticano II”. O Concílio Vaticano II marca, segundo Joana Puntel (1994, p. 44-53), um momento decisivo no processo de mudança de enfoque da Igreja Católica iniciado desde o pontificado de Leão XIII (1878-1903): de exclusivamente social para gradualmente social. Com o Vaticano II, João XXIII convocou, no início da década de 1960, a Igreja para uma atualização da sua missão evangelizadora.

O direcionamento sacerdotal para a formação de lideranças gestoras, em que Mario Cella é significativo exemplo na esfera cultural maranhense, traduziu uma aspiração já vivamente manifestada pelo Vaticano desde pelo menos a carta encíclica *Vigilanti Cura* (1936), do papa Pio XI. A formação com elevada qualificação cultural foi uma meta da Igreja Católica durante o século XX, sobretudo no que diz respeito ao cinema. Com orientação papal explícita, cujo registro é a *Vigilanti Cura*, constituiu-se um ordenamento no qual há uma recomendação para o clero incentivar a produção de “bons filmes”, em consonância com ensinamentos eminentemente morais, hegemônicos na primeira metade do século XX. Em cada país, traduziu-se essa diretiva com adaptações para contextos locais. Além disso, segundo Raquel Costa Santos (2016, p. 139), “no plano institucional, a Igreja começava, a partir de meados da década de 1950, a voltar-se para a América Latina e para uma articulação continental, com uma participação importante do Brasil”.

Em 1975, ao estruturar a Diretoria de Assuntos Culturais (DAC) na UFMA, Mário Cella convidou o padre Jocy Rodrigues para compor a sua equipe de trabalho. Segundo Murilo Santos (2023, p. 20), “a presença desse padre também progressista foi uma estratégia no sentido de que os jovens integrantes dos grupos artísticos, iniciantes nas artes naquele momento, pudessem ampliar seus olhares sobre a cultura popular e questões sociais”. Além de Mario Cella e de Jocy Rodrigues, o padre italiano Marco Passerini também foi um incentivador do cinema maranhense no final da década de

1970. Sacerdote da congregação dos missionários Combonianos e vindo da Itália para o Maranhão em 1973, Marco Passerini apoiou jovens realizadores superoitistas maranhenses como Euclides Moreira Neto e Luiz Carlos Cintra, por exemplo quando realizaram, em 1980, um curta-metragem intitulado “Feições”, filme que toma como base para o seu argumento um documento resultante da Terceira Conferência Geral do Episcopado Latino-Americanano, realizada em Puebla de Los Angeles, no México, de 27 de janeiro a 13 de fevereiro de 1979, “conferência que reafirma na América Latina a opção preferencial pelos pobres, resultante do Concílio Ecumênico Vaticano II” (Santos, Pereira, 2023, p. 23). Vale observar que, em 1968, a Segunda Conferência Geral do Episcopado Latino-Americanano, realizada em Medellín, na Colômbia, teve como tema “A Igreja na presente transformação da América Latina à luz do Concílio Vaticano II” e sua abertura foi feita pelo papa Paulo VI, na primeira visita de um pontífice à América Latina.

As trajetórias de Mario Cella, Jocy Rodrigues, Marco Passerini, Carlo Ubbiali e das Irmãs de Notre Dame de Namur no Maranhão são exemplares no sentido de como, por caminhos nem sempre tão austeros, preconizados pelas ordens do Vaticano, segmentos progressistas da Igreja Católica propiciaram, mediante princípios humanistas, produções cinematográficas, incentivando movimentos leigos na organização de cineclubs, na realização de cursos, festivais e produções audiovisuais. A partir de ambientes formativos, surgiram práticas de cinema no Maranhão, iniciadas com as atividades do Cineclube Universitário Uirá na UFMA, de onde emerge a conjuntura para o surgimento, em 1977, da Jornada Maranhense de Super-8.

Conclusão

No decorrer das reflexões apresentadas neste artigo, pontuamos a presença da Igreja Católica na realização de ações de formação pelo e para o cinema em São Luís do Maranhão, no início dos anos 1970. Por isso, vale ressaltar que a atuação de segmentos progressistas da Igreja Católica no desenvolvimento de atividades de formação pelo e para o cinema ocorreram em diversas regiões do país, especialmente entre os anos 1950 e 1960, como relata Raquel Costa Santos (2013) quando trata da ação do apostolado do cinema no Brasil na orientação e organização de práticas voltadas para a educação e constituição de uma cultura cinematográfica mediante a implantação de cineclubs em paróquias, colégios, faculdades e outros organismos e instituições ligados à Igreja Católica. Santos (2013) relata experiências em Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraíba, Piauí e Bahia, das quais destacamos a criação, em 1962, do Cineclube Teresinense, que funcionou no Colégio Diocesano São Francisco de Sales, em Teresina, no Piauí, e que funcionou por 28 anos. E a criação, em 1969, do grupo Cinema e Educação (Cineduc), no Rio de Janeiro, vinculado à CNBB, sob a liderança de Marialva Monteiro e Hilda Soares, e que trabalha com cinema e educação para a formação de crianças, jovens e adultos.

Dito isto, compreendemos que as ações de formação pelo e para o cinema em São Luís compõem o projeto católico de educação para o cinema, que se realizou em

inúmeras frentes no Brasil, mas também em outros países. No entanto, não podemos deixar de registrar a singularidade das ocorrências de cada lugar, uma vez que estas se dão na tessitura dos encontros que dão sentido a experiências, como é o caso da trajetória do cineasta Murilo Santos e alguns de seus principais filmes, como o documentário “Bandeiras Verdes”, que constitui um amálgama que revela um conjunto de aspectos sociais, culturais, políticos e demográficos do universo rural maranhense, atualizando percepções sobre as práticas migratórias no Nordeste brasileiro e na Amazônia. O filme decorre de um processo sociocultural de formação do cinema maranhense e do seu amadurecimento como linguagem, marcado pelo engajamento de alguns cineastas em defesa dos direitos dos mais pobres, em consonância com ações sociais católicas vinculadas ao Cristianismo da Libertação. O filme integra um processo de construção do documentário moderno no Maranhão, em que a ação social católica se torna uma das bases de onde emerge o cinema documental maranhense sobre lutas camponesas. Além disso, “Bandeiras Verdes” é uma expressão de um cinema engajado que mobiliza esforços em um diálogo construtivo com movimentos sociais, que contavam com as presenças de jovens cineastas oriundos da produção em Super-8, bem como padres e freiras cujas formações religiosas são marcadas por mudanças na postura social da igreja católica em favor dos pobres, sobretudo na América Latina.

Através de “Bandeiras Verdes” e de outros filmes citados neste artigo, desenha-se um percurso de Murilo Santos no cinema a partir de uma importante interlocução que ele estabelece com setores progressistas da igreja católica, engajados nas lutas sociais camponesas e indígenas, mas também como expressão dessas lutas através de uma arte engajada. Nesse caso, essa expressão tomou a forma de documentários sociais marcados por uma alteridade estética de caráter humanista, que expressa a presença de uma rede relacional formada por diversos agentes, entre padres, freiras, catequistas e entidades sociais vinculadas à igreja católica.

Documentarista relevante para entendermos o Brasil dos anos 1970 e 1980, com filmes que contribuem significativamente para a ressignificação das memórias das lutas camponesas e das culturas populares no Maranhão, Murilo Santos construiu uma obra cinematográfica que evidencia seu engajamento político-reflexivo. Ao longo de sua trajetória como cineasta, ele tem trabalhado aspectos que relacionam as lutas sociais no campo maranhense à ação social e progressista da ação católica no interior de um dos estados mais pobres do Brasil, com sua população vivendo em condições de miséria e violência. Ao narrar a história de Domingos Bala e sua família, “Bandeiras Verdes” parece transcender a luta camponesa pela sobrevivência, tornando-se também expressão de uma busca utópica pelo bem viver.

Referências

BANDEIRAS Verdes. Direção: Murilo Santos. Roteiro: Maristela Andrade e Murilo Santos. Produção: Aída Marques/Embrafilme. São Luís, Maranhão, 1978-1987 (16 mm, 33 min).

CARVALHO, Graça de Fátima Pires de. **Evolução histórica dos festivais de**

cinema e vídeo no Maranhão: Festival Guarnicê de Cinema. São Luís: UFMA / DAC, 2002.

ELIAS, Norbert. **Escritos e ensaios:** Estado, processo e opinião pública. Vol. 1. Organização e apresentação de Federico Neiburg e Leopoldo Waizbort. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FARIA, Regina Helena Martins de; MONTENEGRO, Antonio Torres (Orgs.). **Memória de professores:** história da UFMA e outras histórias. São Luís: UFMA / Departamento de História; Brasília: CNPq, 2005.

FARIAS, Edson. **A memória, um fenômeno multimodal da modernidade.** [Texto apresentado na disciplina Teorias da Memória, do Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB] (mimeo). Vitória da Conquista, Bahia, 2008.

FRONTEIRAS de imagens. Direção: Murilo Santos. Roteiro: Murilo Santos. Produção: Murilo Santos. São Luís, Maranhão, 2010 (fotografias/16 mm, 27 min).

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil.** São Paulo: Companhia Editora Nacional/Publifolha, 2000.

GARCÍA, Miguel Ángel Lomillos. La entrada del cine moderno en Maranhão (Brasil): **Tambor de Crioula y Bandeiras Verdes** de Murilo Santos. *Atlante - Revue d'études romanes*, 7, 2017, dossier "Les publics cinématographiques dans les aires ibériques et latino-américaines". Disponível em: <<https://journals.openedition.org/atlante/17202>>. Acesso em: 29 dez. 2024.

GONÇALVES, Ivan Veras. **A experiência Laborarte (1972-1980):** a importância dos seus experimentalismos musicais e sua possível utilização em sala de aula. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes), Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O extremo oeste.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

LÖWY, Michael; SOFIATI, Flávio Munhoz; ANDRADE, Luis Martínez. Cristianismo da Libertação e Teologia da Libertação na América Latina. **Revista Sociedade e Cultura.** 2020, v. 23. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/64381/35037>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

LÖWY, Michael. **O que é Cristianismo da Libertação:** religião e política na América Latina. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo / Expressão Popular, 2016.

MICELI, Sergio. **A elite eclesiástica brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOREIRA NETO, Euclides. **Guarnecendo memórias.** São Luís: EDUFMA, 2017.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Dulce Matos. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

NASCIMENTO, Claudiomiro. Igreja Católica e a luta pela reforma agrária no Brasil. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 14, n. 1, p. 175-196, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/36274>>. Acesso em: 21 nov. 2024.

PIO XI, papa. **Carta Encíclica Vigilanti Cura (1936)**. Disponível em: <https://www.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html>. Acesso em: 5 dez. 2024.

PUEBLA (Texto oficial da CNBB). **A Evangelização no presente e no futuro da América Latina**. Rio de Janeiro: Edições Paulinas, 1979.

PUNTEL, Joana T. **A Igreja e a democratização da comunicação**. São Paulo: Paulinas, 1994.

SANTOS, Murilo. **História social da arte engajada no Maranhão: 1968-1985**. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2025.

SANTOS, Murilo; PEREIRA, Josenildo de Jesus. Glauber Rocha ou papa João XXIII? Gênese do cinema maranhense. In: II SEMINÁRIO CIÊNCIA CINE GUARNICÊ, 2023, São Luís, Anais, EDUFMA, p. 13-26.

SANTOS, Murilo; ANDRADE, Maristela de Paula. **Fronteiras: a expansão camponesa na Pré-Amazônia Maranhense**. São Luís: EDUFMA, 2019.

SANTOS, Raquel Costa. **Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil**: redes, práticas e memórias. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2016.

SANTOS, Raquel Costa. **O apostolado do cinema no Brasil**: da censura aos cineclubes. In: PÚBLIO, Carlos Alberto Maciel et al. Ciências Sociais em perspectiva de diálogo. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2013, p. 61-80.

VIEIRA, Maria Antonieta da Costa. **À procura das Bandeiras Verdes**: viagem, missão e romaria – Movimentos sociorreligiosos na Amazônia Oriental. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

Anexos

Imagens 1 e 2 - O camponês Domingos Bala no documentário “Bandeiras Verdes”; à direita, Domingos, sua companheira Rosa e um dos filhos do casal.



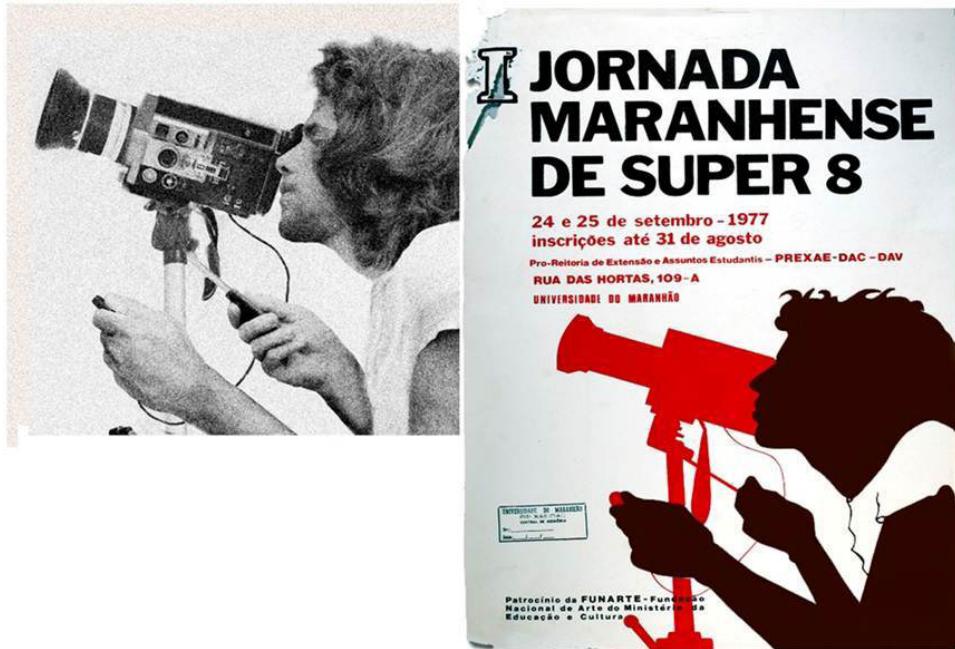
Fonte: acervo de Murilo Santos; imagens cedidas pelo autor.

Imagen 3 - O cineasta Murilo Santos e as irmãs de Notre Dame de Namur, dentre as quais Dorothy Stang (em destaque à direita).



Fonte: acervo de Murilo Santos; imagem cedida pelo autor.

Imagens 4 e 5 - Fotografia do cineasta Murilo Santos com uma câmera na década de 1970 e o cartaz da I Jornada Maranhense de Super 8, realizada em São Luís em 1977.



Fonte: acervo de Murilo Santos; imagens cedidas pelo autor.

Imagen 6 - Desenho de Joaquim Santos para o curta-metragem “Quem matou Elias Zí?” (1986), dirigido por Murilo Santos.



Fonte: acervo de Murilo Santos; imagem cedida pelo autor.

Recebido em: 01/11/2024

Aprovado em: 29/06/2024

Conflito de interesses: Nenhum declarado.
Editor responsável: Alfredo Teixeira.