

Uma câmera sobre a ilha rebelde: constituição de arquivos digitais sobre o experimentalismo fílmico maranhense (1977-1980)

A Camera on the Rebel Island: Building Digital Archives on Maranhão's Experimental Filmmaking (1977-1980)

André Guilherme Silva Fonseca

Graduando em História na Universidade Federal do Piauí
Membro do Grupo de Pesquisa “História, Cultura e Subjetividade”

Resumo: O artigo busca visibilizar o processo de constituição de arquivos digitais a partir de exemplares do experimentalismo fílmico maranhense produzido entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980. Localizando teórica e historiograficamente a experiência de produção de filmes em formato super-8 no Nordeste brasileiro em geral e no Maranhão em particular, o texto aborda, a partir dos exemplares *ZBM/SA* (1977) e *Coco Amargo* (1980), o trabalho de criação de uma página no *Instagram* com objetivo de publicizar o material para além da universidade. A pesquisa é amparada nos estudos de Fábio Leonardo Brito, Leide Ana Caldas, Marc Ferro, Valdei Araújo e Mateus Pereira, dentre outros.

Palavras-chave: História Digital. Super-8. Maranhão.

Abstract: This article aims to shed light on the process of creating digital archives based on examples of experimental filmmaking from Maranhão produced between the late 1970s and early 1980s. By situating the experience of Super-8 filmmaking in the Brazilian Northeast, and specifically in Maranhão, within theoretical and historiographical contexts, the text examines the creation of an *Instagram* page designed to publicize this material beyond the university setting, focusing on the films *ZBM/SA* (1977) and *Coco Amargo* (1980). The research draws upon the work of scholars such as Fábio Leonardo Brito, Leide Ana Caldas, Marc Ferro, Valdei Araújo, and Mateus Pereira, among others.

Keywords: Digital History. Super-8. Maranhão.

Entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, uma classe média urbana vislumbra na câmera super-8 mm, um meio de registro mais barato que as já consolidadas (e caras) câmeras em 35 mm e 18 mm, que atendiam, respectivamente, ao formato de exibição do cinema e da TV. Popularizadas pela KODAK, eram utilizadas, inicialmente, para registros do cotidiano dessa classe média, sendo um meio para a eternização de momentos a partir da gravação de vídeos. Para além desse objetivo inicial, as práticas juvenis se apropriam das câmeras Super-8 para a criação de uma terceira força no cenário do cinema nacional, produzindo filmes que se conectavam a perspectiva contracultural.

Segmentos da juventude nordestina tiveram papel central no aperfeiçoamento e na divulgação desse formato fílmico, sendo a capital maranhense um dos principais palcos do cinema superoitista. Entretanto, diferentemente dos demais espaços, tais como Paraíba, Pernambuco e Piauí, que já apresentam um consistente debate construído, em pesquisas tais como as de Brito (2018; 2024), Lima (2019), Monteiro (2017), Santos Filho (2012) e Silva (2012), o Maranhão não dispõe de uma discussão historiográfica proporcional a importância e impacto que essa prática teve na história do cinema maranhense, especialmente por se tratar de filmes que evidenciavam os problemas sociais promovidos pela ditadura que atravessava o país naqueles anos.

Nessa esteira, o trabalho pioneiro de Leide Ana Oliveira Caldas (2016) norteia o projeto, na medida em que seu trabalho faz uma primeira análise da prática presente no território maranhense, especialmente na capital São Luís, entre as décadas de 1970 e 1980. O trabalho de Caldas (2016) serviu, para além da discussão teórica, como um norteador para a listagem e disponibilização, das produções em formato Super-8 que o cinema maranhense produziu no período supracitado. Para a compreensão do cinema enquanto fonte histórica, a pesquisa também dialoga com Marc Ferro (2010), permitindo compreender as produções Super-8 não apenas como registros de determinado contexto, mas como documentos históricos produzidos a partir de escolhas e perspectivas específicas. Em diálogo com Ferro, Pierre Sorlin (1992) contribui para compreender o cinema como uma forma de representação social. Robert Rosenstone (2010), por sua vez, permite ampliar essa discussão ao considerar o audiovisual como uma forma própria de elaboração do conhecimento histórico. Ademais, o trabalho de Jaislan Honório Monteiro (2017) e de Gabriel Bandeira Alexandre (2025) enriquecem a abordagem da produção superoitista nordestina, uma vez que os autores se debruçam sobre a prática, respectivamente, em Teresina-PI e no Recife-PE, trazendo, em seus estudos uma perspectiva mais aprofundada sobre as formas como a juventude, a partir da utilização da câmera Super-8, resistiam ao contexto repressivo ditatorial.

Tomamos como ponto de partida a concepção de que o cinema é uma fonte histórica inegociável, uma vez que o próprio modo de filmar, os enquadramentos, os temas escolhidos, os silêncios e as formas de representação são historicamente significativos, ou seja, “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História.” (FERRO, 1992, p. 86). A análise das obras cinematográficas e de seus contextos constituem uma das múltiplas formas de representação social, construída a partir das condições temporais, sociais, econômicas e culturais nas quais determinada produção foi realizada, sendo, portanto, passível como objeto de estudo para a História.

A contribuição de Robert Rosenstone permite aprofundar essa perspectiva. O autor questiona a ideia de que o conhecimento histórico sobre o passado deva necessariamente assu-

mir a forma escrita tradicional. Nesse sentido, propõe “quebrar uma prática antiga que passou a ser considerada imutável a noção de que um passado verídico só pode ser contado por palavras impressas em uma página” (ROSENSTONE, 2010, p. 19). O cinema, portanto, constitui uma modalidade própria de elaboração de sentidos sobre a experiência histórica, ainda que opere mediante procedimentos diferentes daqueles tradicionalmente empregados pela historiografia acadêmica. Os realizadores maranhenses não estavam necessariamente produzindo historiografia, mas suas imagens constituem interpretações situadas sobre os espaços, sujeitos e conflitos de seu tempo. Dessa forma, a pesquisa parte da compreensão do cinema como documento histórico, representação social, produção estética e objeto passível de estudo pelo campo da História. Amparados em tais concepções teóricas a respeito do objeto de análise em questão, torna-se possível a discussão dos contextos e a historicização das produções superoietistas maranhenses.

A preservação de acervos documentais também constitui uma dimensão fundamental desta pesquisa pois parte significativa da produção Super-8 maranhense encontra-se dispersa e sem nenhuma organização formal para facilitar seus acessos tanto para o público acadêmico, podendo resultar em novos estudos, quanto para o público geral, como entretenimento. Como já apontado por Caldas (2016, p. 19), a ausência de políticas públicas de preservação contribuiu para a construção de um cenário de esquecimento dessa produção. A constituição de um arquivo digital sobre o experimentalismo fílmico maranhense também pode ser compreendida a partir das discussões desenvolvidas pela História Pública. Nesse campo, a relação entre conhecimento histórico e sociedade não se limita à produção acadêmica, mas envolve diferentes formas pelas quais o passado é preservado, interpretado e apresentado a públicos diversos. Jill Liddington (2011) chama atenção justamente para a amplitude dessa relação ao observar que a História Pública constitui um conceito de significados variados e que seu entendimento exige uma reflexão sobre aquilo que se compreende por “público”.

Nesse sentido, a pesquisa em questão tem como objetivo analisar a construção de um acervo digital acerca do experimentalismo fílmico maranhense, observando a diversidade de filmes, catalogando o material já selecionado e disponibilizando para efeito de publicização para um público mais amplo, a fim de mitigar “a ausência de política pública para o arquivamento e preservação da memória audiovisual local, fator responsável pela deterioração dos filmes e, por conseguinte a construção de um cenário de esquecimento dessa produção ao longo dos anos, inclusive daqueles que participaram de festivais locais e de outras regiões” (CALDAS, 2016, p. 19). Assim, filmes tais como *ZBM S/A* (1977), *A Ilha Rebelde ou A Luta Pela Meia Passagem* (1979), *A Idade da Razão* (1980), *Coco Amargo* (1980) e *Lambe Sola* (1981) dão visibilidade para espaços subalternos da capital maranhense, tais como a Zona do Baixo Meretrício, discutem a luta pela meia-passagem por estudantes e apontam para debates existencialistas.

Desse modo, a constituição do arquivo digital proposta nesta pesquisa pode ser compreendida como uma prática de História Pública porque articula preservação documental, acesso público e construção de relações contemporâneas com o passado. A pesquisa histórica não se encerra na análise acadêmica das películas, uma vez que ela também busca criar condições para que os documentos retornem à circulação social e possam ser vistos e sentidos por diferentes públicos. O trabalho foi ancorado nos referenciais teórico-metodológicos da História Digital e da História Pública, tomando como referência interpretativa o trabalho de

Mateus Pereira e Valdei Araújo (2018), de modo a problematizar e explorar as potencialidades da Internet como espaço de publicização, circulação e produção de conhecimento histórico.

Nesse sentido, a criação e manutenção de uma página na rede social *Instagram* constituiu parte fundamental da metodologia, funcionando simultaneamente como espaço de divulgação dos filmes Super-8 analisados, de contextualização histórica e de experimentação das possibilidades de comunicação da pesquisa com o público. A partir da seleção, análise e organização dos filmes e de seus respectivos elementos contextuais, foram produzidas publicações que articulam imagens, informações históricas e interpretações acerca das obras.

Super-8, experimentalismo e contracultura no Maranhão

Em meio ao contexto ditatorial, o cinema, assim como as demais expressões artísticas, se fortalece como prática de resistência. A câmera em formato Super-8 tem sua utilização reinterpretada pela juventude que se encontrava nos espaços urbanos, especialmente nas capitais, onde:

Se de um lado havia uma cinematografia empenhada, militante, tentando ser instrumento de mobilização e de conscientização/sensibilização sociais (à lá cinemanovismo, p. ex.); de outro, mas não muito distante, havia um cinema mais desbundado, mais contracultural, mais dedicado a experimentar e a (querer) inovar e, talvez, não tanto interessado em requerer receptividade popular: enfim, à esquerda da esquerda (era quase o *anti* do *anti*; *antianti*), ainda que tais tendências, de certa maneira, se complementassem (ALEXANDRE, 2025:54).

Essa nova utilização ia de encontro com as práticas e valores presentes no contexto ditatorial, onde uma juventude proveniente de uma “classe média urbana, influenciados pela estética da fome, marginal, por experimentalismos estéticos, estética erótica e ou documentários de cunho social, utilizam das produções para tecer críticas a tal repressão política e moral” (CALDAS, 2016:88). Esses novos modos de sentir, provenientes do contexto repressor em tempos de AI-5, fazem com que essa juventude, privada de sua liberdade, vislumbre no fazer artístico um escape para que suas discordâncias do pensamento dominante pudessem ecoar de alguma maneira, pois como aponta Monteiro (2015), o Super-8 se consolida como um meio que favorece a liberdade criativa, permitindo a experimentação de novas possibilidades imagéticas e a construção de formas alternativas de narrar histórias, tendo em vista que “percorrer a cidade denotava o desejo de transpor as barreiras de ambientes que se estabelecem de maneira convencional, em busca de uma nova poética dos espaços” (BRITO, 2013:63). Assim, como coloca Falcone:

No Brasil o Super-8 possibilitou a experimentação e democratizou a realização cinematográfica, limitada pelos custos altos dos equipamentos para filmagem em películas de 35 mm, predominante no circuito comercial, e bem menores que os filmes de 16 mm, usados no telejornalismo e em algumas produções cinematográficas a partir da década de 1960. Filmou-se em Super-8 em vários estados do Brasil, a tecnologia de Super-8, pelo seu baixo custo e facilidade de manipulação, teve efeito semelhante às câmeras digitais nos anos recentes, possibilitando a proliferação de filmes em todo o Brasil. (FALCONE, 2013: 121).

Durante a década de 1970, a cidade de São Luís tinha a presença pulsante dos clubes de cinema, tais como Cine Eden, Cine Roxy, Cine Rialto, Cine Rex, Cine Passeio, Cine Monte Castelo, Cine Anil e o Cine Alpha. Nessa conjuntura, há a criação do Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE) tendo por objetivo de trabalho o fomento a novas linguagens e práticas artísticas da cultura popular local e a criação de um cineclube para exibir filmes de circulação comercial e, também, para incentivar a realização local. O LABOARTE se torna um dos principais alicerces do cinema ludovicense, com filmes premiados como *Os Pregoeiros de São Luís*, de Murilo Santos, vencedor do primeiro lugar no III FENACA. (CALDAS, 2016:99). Segundo, Ana Carolina Mendes, o LABORTE tinha como objetivo:

Agrupar pessoas capazes, interessadas e disponíveis para uma autoconscientização de seus valores e potencial, a fim de formar mentalidades que tenham condições de elaborar uma nova forma de expressão de arte que integre música, dança, fotografia, cinema, teatro e artes plásticas. Pesquisar e laboratizar o sentir do povo, sua realidade cultural, a fim de transformá-la em formas concretas de expressão cultural que possam comunicar ao povo verdades que o capacitem para assumir conscientemente sua cultura. Compondo-se dos seguintes departamentos: Departamento de Artes Cênicas; Departamento de Imprensa e Propaganda; Departamento de Som, Departamento de Fotografia e Cinema e Departamento de Artes Plásticas (MENDES, 1999:31).

Concomitante à criação do LABORARTE, o cineclube universitário Uirá, da Universidade Federal do Maranhão foi criado, inicialmente para a exibição de filmes enviados pela Embrafilme, em 16mm. A priori, o cineclube não conseguia atrair grandes públicos. Tendo em vista tal problemática, Mário Cella encontra como alternativa, o incentivo aos jovens, para que eles pudessem produzir filmes, além do cineclube ser visto como um local de discussão acerca da prática do cinema. É no cineclube Uirá que, juntamente com os integrantes do LABORARTE, seus frequentadores iniciaram suas produções na câmera Super-8 cedida pela UFMA.

Com o passar dos anos, a cena superoitista na capital maranhense se expande para além dos limites do cineclube Uirá. É nesse contexto que surge a necessidade de que se criasse um espaço onde essas produções poderiam ser prestigiadas em uma escala maior, surgindo assim, em 1977, a I Jornada Maranhense de Super 8, a partir de uma iniciativa do DAC (UFMA), encabeçado por Mario Cella. É nesse festival que, a maior parte das produções que serão catalogadas no transcorrer dessa pesquisa, foram exibidas. As temáticas abordadas por tais produções era diversa, mas estavam, majoritariamente, “relacionados à experiência de vida de grupos quilombolas, cultura popular, à situação socioeconômica das quebradeiras de coco, dos moradores da zona do baixo meretrício, de loucos, das manifestações de rua, debates acerca de arbitrariedades de gestores públicos e discussões relativas a eventuais mudanças na cidade” (CALDAS, 2016, p. 133).

Tais produções em Super-8 podem ser compreendidas como uma manifestação alinhada ao paradigma do cinema pós-moderno brasileiro, conforme definido por Renato Pucci em “Cinema Brasileiro Pós-Moderno: o Neon Realismo”. Ao privilegiar uma estética marcada pela granulação e pela instabilidade das luzes, o Super-8 rompe com o ideal de transparência

do realismo clássico, aproximando-se de uma lógica que assume a artificialidade da imagem e a mediação da realidade. Além disso, sua recorrente fragmentação narrativa e a liberdade experimental evidenciam uma prática que desloca o cinema de uma função mimética para uma dimensão autorreflexiva. Nesse sentido, o Super-8 não apenas antecipa, mas também materializa aspectos centrais do que Pucci denomina “neon realismo”, ao expor o caráter construído da linguagem cinematográfica e ao tensionar as fronteiras entre o real e sua representação (PUCCI JR, 2008).

A utilização da câmera com película em 8mm pelo LABORARTE surge de uma necessidade material somada a uma limitação financeira do departamento de fotografia e cinema, comandado por Murilo Santos, que passa a demandar a produção de conteúdos artísticos e formadores, uma vez que se tratava de um aparelho prático e eficaz para gravações experimentais. Para tais objetivos, a câmera Super-8 ficava à disposição dos membros do Laboratório para suas produções filmicas. Segundo Murilo Santos:

Para pesquisar e registrar coisas de folclore. Tínhamos um arsenal tecnológico para captar a essência de vivenciar as experiências, estar lá, em laboratório. Daí o LABORARTE “laboratorizar” as experiências para render música, cultura popular, etc. O cinema tinha essa ideia de captação dessas realidades e conseqüentemente para se expressar. A câmera Super 8 conseguimos através de um projeto apoiado pela Embaixada do Canadá e também tinha uma instituição americana que apoiava a TVE e através da emissora, acharam interessante apoiar o grupo. (SANTOS apud CALDAS, 2016:102)

Dois anos após a criação do LABORARTE, um novo expoente da cena artística ludovicense, em especial a cinematográfica, é fundado. O cineclube Uirá se trata do cineclube universitário da UFMA, criado e desenvolvido por esforços do ex-padre e professor aposentado de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão, Mário Cella. O cineclube Uirá é criado nesse contexto, em 1975, com a exibição de filmes enviados pela Embrafilme, em 16mm (dadas as especificidades técnicas do projetor), localizando-se, inicialmente, em uma sala cedida pela Faculdade de Farmácia em frente à Igreja São João no centro da cidade. A priori, o cineclube não conseguia atrair grandes públicos. Tendo em vista tal problemática, Mário Cella encontra como alternativa incentivar os jovens para a produção de filmes individuais e/ou coletivos, tornando o cineclube um espaço que, para além das exibições, fomentasse a discussão acerca da prática do cinema:

Eu reuni o pessoal do Departamento e disse: eu tenho uma ideia maluca, não sei se vai dar certo. Eu me lembrei de quando tinha 13 anos na minha cidade e teve a peregrinação de Nossa Senhora de Fátima em 1953. O vigário não pôde e me pediu para filmar, mas eu nunca tinha usado aquilo. Ele disse: “é só apertar aqui e focalizar”, como eu já gostava de fotografia, filmei. Depois ele me mostrou o resultado, ficou muito bom. Eram imagens de pessoas rezando, ajoelhadas, imagens da Santa... Era uma câmera 8mm. Então, eu pensei, vou colocar uma câmera na mão desses jovens, uma Super 8, em 1975 (CELLA apud CALDAS, 2016:117).

Com o passar dos anos, a cena superoitista na capital maranhense se expande para além dos limites do cineclube Uirá. É nesse contexto que surge a necessidade que se criasse um es-

paço onde tais produções poderiam ser prestigiadas em uma escala maior, surgindo assim, em 1977, a I Jornada Maranhense de Super 8, a partir de uma iniciativa da Diretoria de Assuntos Culturais da UFMA (DAC - UFMA), encabeçado por Mario Cella. O investimento foi proveniente 50% da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), instituição do governo Geisel. Os outros 50% a universidade arcou. Apesar do caráter combativo e crítico que, em geral, as produções superoitistas dos maranhenses tinham, o próprio governo financia os festivais de exibição desses filmes. Para a melhor compreensão dessa contradição, o conceito de táticas de sobrevivência de Michel de Certeau nos serve, haja vista que, mesmo com o investimento e, conseqüentemente, controle sobre quais filmes teriam sua exibição aprovada durante o andamento do festival, os produtores das obras utilizavam de estratégias na construção técnica, no roteiro e na direção dos filmes, trazendo narrativas não-lineares e construindo personagens que metaforizavam os problemas que vislumbravam na capital:

É interessante observarmos que, ao realizar o evento de cinema através do incentivo governamental e pela Universidade Federal do Maranhão, o festival superoitista surge tutelado e paradoxalmente inserido no contexto de vigilância e repressão para a autorização de um espaço social que aparentemente mostra-se inofensivo. No entanto, as práticas filmicas vão exercer, em situações específicas, o papel crítico de denúncia ou discussão sobre vários aspectos daquele momento de repressão moral e político-social no país. Nesse sentido, a tática exercida para a concretização do festival superoitista como fabricação de espaço autorizada para construir público para tais filmes, dá-se no golpe de “esquema de ação” diante da estratégia burocratizada do espaço demarcado de poder da ordem repressora. (CALDAS, 2016:125).

Nos dias 24 e 25 setembro de 1977, o Festival de Super 8 é realizado no Museu Histórico e Artístico do Maranhão. A abertura do evento foi citada em pequenas notas em alguns jornais locais, noticiando a inscrição de 23 filmes, mas com exibição reduzida de 18 filmes autorizados pelo órgão da Censura Prévia, prática do regime ditatorial no país. No ano seguinte amplia-se como um festival regional. A partir de 1983 configura-se como um evento nacional, denominada VII Jornada Nacional de Cinema. Nesse contexto, foi oferecido para a comunidade o seminário *Cinema nordestino diante da realidade nacional hoje*, onde se discutia a forma como a sociedade nordestina poderia se apropriar do cinema para expor suas problemáticas. Com a expansão dos espaços em que tais produções eram aceitas, cria-se a necessidade da criação de coletivos, surgindo, assim, a Virilha Filmes. Neste ano, alguns filmes maranhenses recebem premiações em outros festivais de demais localidades. Em 1985 não acontece o evento por falta de financiamento e no ano seguinte retoma suas ações, porém sem a exibição de filmes em Super-8, marcando assim o fim da era Super-8 no Maranhão (1975-1986).

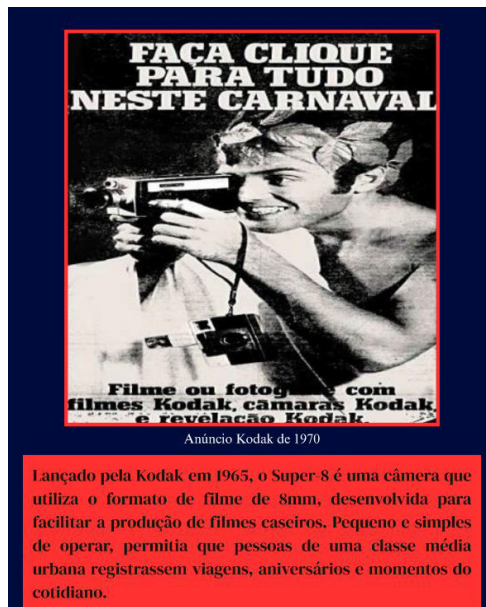
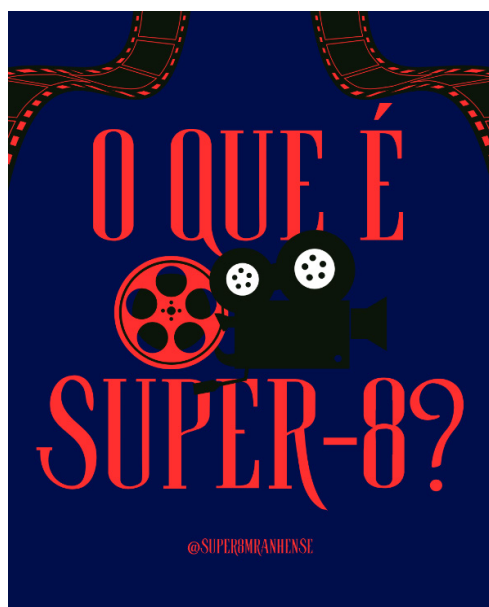
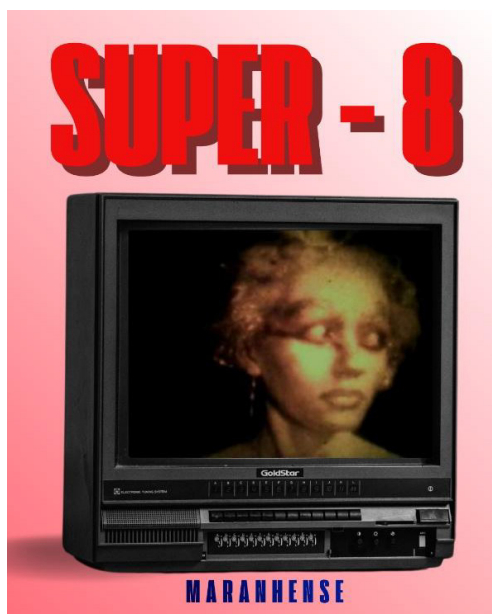
O arquivo digital e a História Pública

Visando não apenas criar um acervo digital, mas também, divulgá-lo, foi criada uma página digital no Instagram (@super8maranhense) destinada à divulgação, contextualização e análise das produções cinematográficas maranhenses realizadas em Super-8, especialmente as identificadas por meio dos Jornadas Maranhenses de Super-8, utilizando a rede social como instrumento de História Pública. As publicações foram organizadas seguindo uma lógica que

facilitasse o entendimento sobre o que é o cinema Super-8 e demonstrasse o vasto acervo de produções nesse formato oriundas do estado do Maranhão.

Para atender a maior quantidade de públicos possível, antes da divulgação e análise dos filmes em questão, o conceito de Super-8 foi apresentado por meio de uma publicação, levando em conta que grande parte da comunidade que não está diretamente ligada ao circuito acadêmico, especialmente ao de estudo sobre cinema, não possui uma compreensão completa sobre o que seria o cinema superoitista.

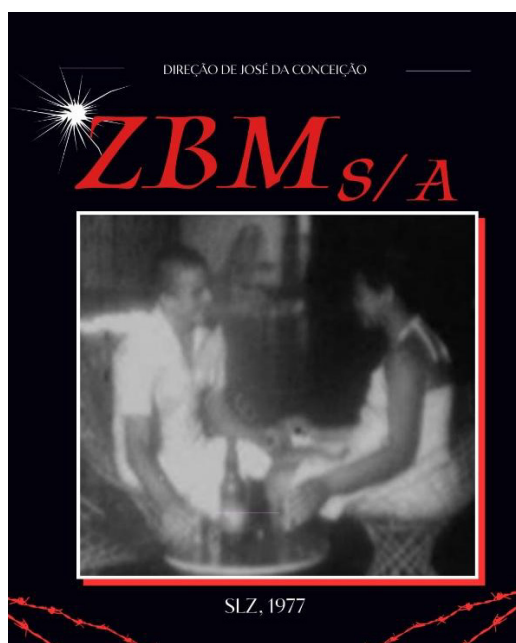
Imagens 01 a 04: Publicações feita no perfil @super8maranhense entre 03/08/2026 e 07/08/2026



Fonte: @super8maranhense. Disponível em: <https://www.instagram.com/super8maranhense?igsi=MW5lMmZ-3dHUwNThydA==>. Acesso em 22/08/2026

Uma vez compreendidos os conceitos básicos relacionados ao consumo e às características técnicas dos filmes em Super-8, as publicações passaram a concentrar-se na análise e contextualização das obras selecionadas, apresentando ao público informações sobre seus realizadores, períodos de produção, temáticas e aspectos estéticos e históricos. Essa estratégia buscou evitar que a divulgação dos filmes ocorresse de maneira descontextualizada, utilizando as publicações como uma forma introdutória de aproximação entre o público e as produções cinematográficas. Ao mesmo tempo, cada publicação procurou direcionar os usuários para o link do Drive, disponibilizado no perfil, onde os filmes poderiam ser acessados em sua íntegra. Dessa forma, o *Instagram* funcionou simultaneamente como espaço de divulgação, análise e mediação entre o público e o arquivo digital, criando um percurso organizado entre o contato inicial com os conteúdos publicados na rede social e o acesso às obras completas. A estratégia também permitiu ampliar a circulação dos filmes para além dos espaços acadêmicos, utilizando uma plataforma de amplo alcance para despertar o interesse pelas produções e estimular o acesso ao acervo disponibilizado.

Imagens 05 e 06: Publicações feitas no perfil @super8maranhense, respectivamente, nos dias 13/08/2026 e 18/08/2026



Fonte: @super8maranhense. Disponível em: <https://www.instagram.com/super8maranhense?igsi=MW5lMmZ-3dHUwNThyDA==>. Acesso em 22/08/2026

Durante o período de 30 dias, o perfil alcançou 10.795 visualizações e 329 interações, enquanto as publicações contabilizaram aproximadamente 11.000 visualizações, resultados que evidenciam uma procura e um potencial de consumo significativos para uma produção cinematográfica regional historicamente pouco difundida. Esses dados demonstram que a utilização das redes sociais pode ampliar consideravelmente a circulação de fontes audiovisuais históricas, funcionando como estratégia de aproximação entre o acervo Super-8 maranhense e públicos que dificilmente teriam contato com essas produções por meio dos circuitos acadêmicos ou arquivísticos tradicionais. Dessa forma, a experiência indica que a articulação entre

pesquisa histórica, arquivo digital e divulgação em redes sociais constitui uma estratégia pertinente para a preservação e publicização do cinema maranhense, ao mesmo tempo em que contribui para estimular o interesse pelas obras e direcionar os usuários ao acesso integral dos filmes.

Embora a análise individual dos filmes não constitua o objetivo central desta pesquisa, foram selecionadas duas produções superoitistas maranhenses para demonstrar as possibilidades de leitura e interpretação do acervo disponibilizado. A escolha dessas obras também acompanha a proposta desenvolvida na página do Instagram, na qual a divulgação dos filmes foi articulada à apresentação de informações contextuais e análises introdutórias, buscando aproximar o público das produções. Assim, a análise a seguir possui caráter exemplificativo, não pretendendo esgotar as possibilidades interpretativas dos filmes, mas evidenciar como as produções Super-8 podem ser mobilizadas como fontes para a compreensão de aspectos sociais, culturais e históricos do Maranhão, além de demonstrar o potencial do arquivo digital enquanto instrumento de preservação, pesquisa e divulgação dessa cinematografia.

Produzido em 1977 por José da Conceição com uma câmera Super-8, o filme *ZBM S/A* apresenta aspectos do cotidiano da Zona do Baixo Meretrício (ZBM) de São Luís, espaço localizado em ruas do centro da cidade, entre as regiões da Praia Grande e do Desterro. Ao construir uma representação desse espaço, o filme desloca o olhar dos estereótipos tradicionalmente associados ao Baixo Meretrício e evidencia práticas, sujeitos e condições de vida que compunham aquele cotidiano. A obra não se limita, portanto, ao registro das atividades desenvolvidas naquele espaço, mas procura construir uma narrativa capaz de revelar dimensões pouco observadas da vida cotidiana da ZBM. Nesse sentido, o filme assume um caráter de denúncia ao expor a precariedade da infraestrutura e a ausência de assistência governamental, bem como a presença de crianças no ambiente de trabalho de mulheres que recorriam à prostituição como meio de sobrevivência. A atenção concedida a esses elementos permite compreender que a representação do espaço não se restringe à prostituição enquanto prática, mas incorpora as condições materiais e sociais que envolviam os sujeitos que habitavam e frequentavam a região.

A construção dessa perspectiva ocorre também por meio da própria organização narrativa do filme. As imagens articulam diferentes acontecimentos que se desenvolvem no interior e no exterior dos estabelecimentos de prostituição, entrecruzando temporalidades e espaços e produzindo uma visão simultânea do cotidiano da ZBM. O casal apresentado no início da narrativa, por exemplo, reaparece entre fragmentos de imagens do interior de um bordel, conduzindo o espectador progressivamente para a alcova, apresentada como um dos espaços mais reservados daquele universo.

Imagem 07: O casal principal de *ZBM S/A* (1977)



Fonte: *ZBM S/A*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y89ignG1Wlw>. Acesso em: 23/08/2026

Nesse percurso, o filme também chama atenção para os elementos que compõem esses ambientes, como fotografias, objetos religiosos, recortes de revistas, fogão e televisão, evidenciando a multiplicidade de usos e significados atribuídos aos espaços de prostituição. A presença desses objetos contribui para afastar uma representação exclusivamente centrada na atividade sexual e permite visualizar o estabelecimento como parte de uma experiência cotidiana mais ampla.

Paralelamente, o filme problematiza a relação da classe média com aquele espaço, evidenciando a contradição entre a frequência aos estabelecimentos do Baixo Meretrício como forma de entretenimento e a tentativa de manter tais práticas no anonimato. Essa relação é construída, entre outros elementos, pela presença de um militar que observa a passagem do casal sem interferir na situação, evidenciando uma disputa de forças e da ocupação desigual do espaço. A cena contribui para inserir a ZBM em uma dimensão mais ampla de relações de poder, na qual a presença dos sujeitos e das instituições que circulavam pelo local eram omissas e não interferiam na situação de vulnerabilidade daqueles sujeitos e daqueles corpos.

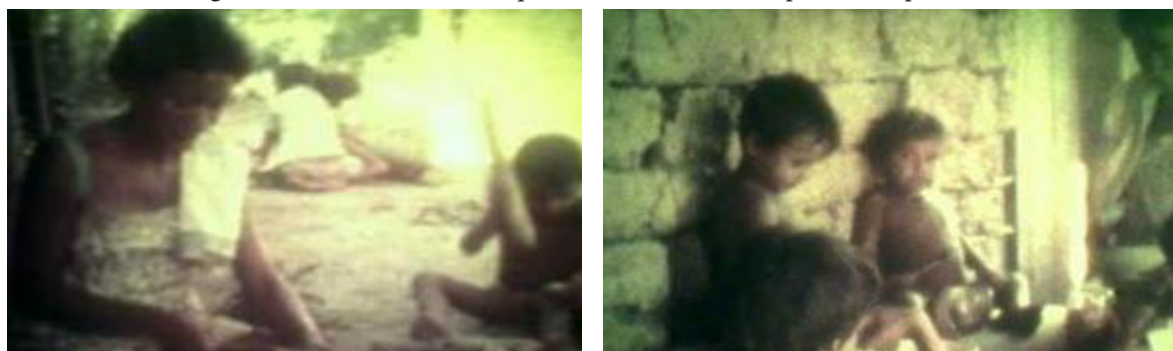
Essa dimensão de anonimato é reforçada na sequência final, em que a imagem de um táxi é mobilizada para representar o desejo de ocultamento por parte dos frequentadores. A escolha desse meio de transporte, em oposição ao transporte coletivo, evidencia a intenção de preservar o anonimato daqueles que frequentavam o Baixo Meretrício. O recurso estabelece, ainda, uma relação direta com o próprio título da obra, *ZBM S/A*, que associa a condição de anonimato atribuída aos frequentadores à invisibilidade da própria região perante o poder público. O anonimato, nesse sentido, ultrapassa a dimensão individual, tendo em vista que enquanto os frequentadores buscavam ocultar sua presença no local, a própria existência da ZBM parecia permanecer à margem das ações de assistência e das políticas públicas, apesar de sua inserção no centro da cidade. A utilização do Super-8, nesse contexto, possibilitou a José da Conceição elaborar uma representação que se distancia de uma observação meramente descritiva e assume uma posição diante da realidade filmada. *ZBM S/A* transforma o registro do cotidiano em instrumento de problematização, colocando em evidência sujeitos, práticas e condições que permaneciam nas margens da representação oficial da cidade.

Realizado em 1980 por João Mendes, *Coco Amargo*, por sua vez, é um curta-metragem ficcional produzido em Super-8 que acompanha o cotidiano de uma quebradeira de coco babaçu no Maranhão. Ao construir sua narrativa a partir das etapas que envolvem a coleta, o transporte e a troca das amêndoas por produtos de primeira necessidade, o filme desloca a atenção para as condições materiais que atravessam o trabalho dessas mulheres. A atividade de coleta, apresentada como meio de garantir a sobrevivência familiar, é marcada por dificuldades que ultrapassam o próprio esforço físico do trabalho, especialmente diante das restrições de acesso aos babaçuais. Nesse sentido, a obra não se limita a representar o cotidiano de uma trabalhadora rural, mas constrói, por meio de sua trajetória, uma perspectiva sobre pobreza, desigualdade e conflitos relacionados ao trabalho e a sobrevivência.

A construção dessa perspectiva ocorre desde o início da narrativa, quando a personagem se dirige aos babaçuais para realizar a coleta. A presença de cercas e de uma sinalização que proíbe a coleta do coco evidencia que o acesso aos recursos necessários a sua subsistência não é livre. O ato de atravessar a cerca, portanto, adquire importância dentro da narrativa, pois transforma uma ação aparentemente cotidiana em uma situação de conflito. A trabalhadora precisa ultrapassar uma delimitação imposta para realizar uma atividade da qual depende sua sobrevivência. A sequência permite compreender que a coleta do babaçu não é apresentada simplesmente como uma prática tradicional ou como uma atividade econômica, mas como uma experiência atravessada por relações de propriedade, restrição e desigualdade.

No momento dedicado a coleta e a quebra do coco, o filme também enfatiza a dimensão familiar do trabalho. A presença de crianças e a divisão de pequenas tarefas contribuem para apresentar a atividade como parte de uma dinâmica de sobrevivência que envolve diferentes membros da família. O trabalho da quebradeira aparece, assim, relacionado ao cuidado da própria família, aproximando as atividades produtivas das responsabilidades domésticas. Essa articulação é importante para a construção da denúncia social presente na obra, uma vez que evidencia que os efeitos da precariedade do trabalho não se restringem a trabalhadora individualmente, mas alcançam aqueles que dependem diretamente de sua atividade.

Imagens 08 e 09: O trabalho de quebra do coco realizado pela mãe e por seus filhos



Fonte: **Coco Amargo**. Disponível em: <https://youtu.be/X9Ldu9iHMKk?is=amHOgxYNq1YerQDJ>. Acesso em: 23/08/2026

Posteriormente na sequência narrativa, a personagem deixa o babaçal e segue pela margem da estrada para realizar a troca das amêndoas. O deslocamento pela área não asfaltada, a margem da via principal, reforça visualmente sua posição de vulnerabilidade e marginalização. Ao mesmo tempo, a caminhada pode ser compreendida como expressão da resistência

necessária para garantir a continuidade do trabalho e da própria sobrevivência. A estrada, nesse sentido, não funciona apenas como espaço de passagem, mas como parte da construção visual da condição social da personagem, que permanece literalmente à margem do caminho enquanto desenvolve uma atividade essencial para sua subsistência.

Na última sequência, a trabalhadora retorna com os mantimentos obtidos na troca das amêndoas e os entrega aos filhos, que dividem entre si a pequena quantidade de alimentos disponível. A cena ultrapassa, contudo, os limites da representação ficcional, tendo em vista que as crianças que aparecem no filme vivenciavam concretamente as condições de pobreza retratadas. Durante a gravação, diante da escassez de comida, elas teriam pedido mais alimentos a atriz, que se emocionou e chorou. O episódio encerra o filme, conferindo à cena final uma dimensão particularmente significativa, na qual os limites entre a encenação e a realidade social representada tornam-se mais tênues.

Considerações finais

A pesquisa permitiu evidenciar a relevância do cinema Super-8 como uma importante manifestação cultural e histórica do Maranhão. O levantamento realizado demonstrou que essas produções não se limitaram a experimentação estética ou ao registro do cotidiano, mas constituíram formas de expressão capazes de revelar diferentes aspectos da realidade social maranhense, especialmente as desigualdades, as condições de trabalho, a pobreza, a marginalização e as experiências de sujeitos pouco representados pelos meios de comunicação tradicionais. Nesse sentido, a análise de *ZBM S/A* (1977) e *Coco Amargo* (1980) confirmou o potencial dessas obras como objetos de estudo e/ou como fontes históricas, uma vez que suas imagens permitem acessar experiências, conflitos e formas de representação próprias do período estudado.

Além disso, a constituição do arquivo digital e a criação do perfil @super8maranhense demonstraram a possibilidade de articular pesquisa histórica, preservação audiovisual e História Pública. O alcance obtido pelas publicações evidencia o potencial das redes sociais para ampliar a circulação dessas produções e aproximá-las de diferentes públicos. Dessa forma, a pesquisa contribui para a preservação e valorização da memória audiovisual maranhense e aponta para a necessidade de continuidade das ações de localização, catalogação, preservação e divulgação dessas obras, evitando que essa importante produção cinematográfica permaneça dispersa e pouco acessível.

REFERÊNCIAS

Página do Instagram

@super8maranhense. Disponível em: <https://www.instagram.com/super8maranhense>. Acesso em 22/08/2026

Filmes:

COCO AMARGO. Direção: João Mendes. São Luís, 1980. 9 min. son. color.

ZBM/SA. Direção: José Conceição. São Luís, 1977. 6 min. son. color.

Bibliografia:

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. Teresina: EDUFPI, 2024.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira de Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos*. Teresina: EDUFPI, 2018.

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

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *O quente é filmar: arte, comportamento e experimentalismo filmico no Piauí*. Teresina: EDUFPI, 2019.

MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentido*. Teresina: EDUFPI, 2017.

PEREIRA, Mateus; ARAÚJO, Valdei. *Atualismo 1.0: como a ideia de atualização mudou o século XXI*. Ouro Preto: SBHH, 2018.

PUCCI JR, Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2008.

SANTOS FILHO, Francisco Aristides de Oliveira. *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós 64*. 2012. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

SILVA, Laércio Teodoro da. *Parahyba masculina feminina neutra: cinema (in)direto, super-8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.