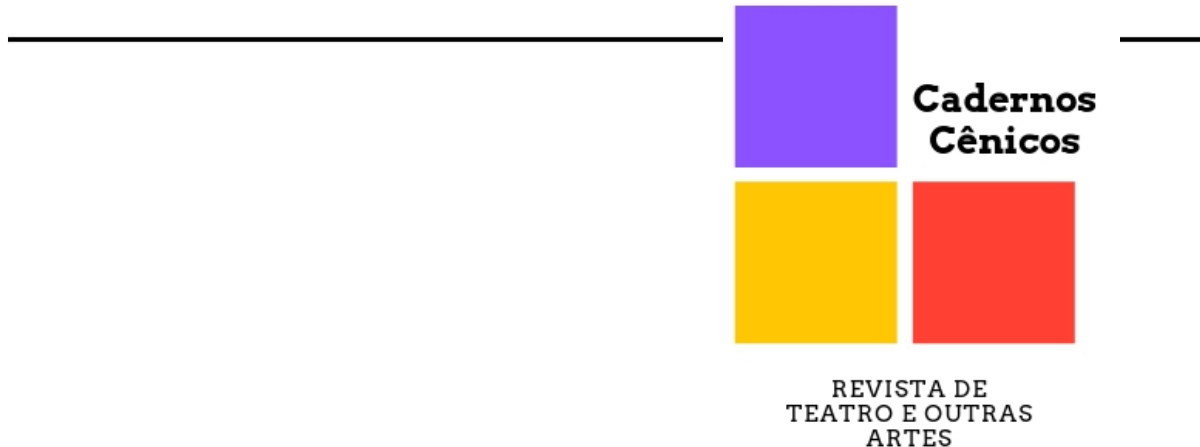




PROJEÇÃO FÍLMICA EM SUPER-8 NO ESPETÁCULO MARÉ MEMÓRIA (1974) EXPERIMENTAÇÃO E INCORPORAÇÃO À COMPOSIÇÃO CÊNICA NO TEATRO MARANHENSE

Marineide Silva (Universidade Federal Do Maranhão)

Wenderson Abreu de Sousa (Universidade Federal Do Maranhão)

RESUMO: Investiga-se a experimentação e a incorporação da projeção fílmica em Super-8 à composição cênica do espetáculo *Maré Memória* (1974), do Laborarte, a partir de suas relações com a experiência anterior do cineasta Murilo Santos na projeção de slides fotográficos em *Uma meia para um par de homens* (1971), do Teatro de Férias do Maranhão. O estudo teve como objetivo analisar as continuidades e transformações entre essas práticas de projeção de imagens e compreender os fatores que favoreceram a presença do filme na montagem de 1974. Desenvolve-se pesquisa qualitativa, de caráter histórico-documental, baseada em fontes orais, iconográficas e bibliográficas. São examinados depoimentos orais de Murilo Santos e Tácito Borralho, fotografias publicadas em jornais e estudos sobre o Laborarte, o Super-8 e o teatro maranhense. Os resultados indicam que a experiência com slides constituiu um antecedente técnico e estético para a projeção em Super-8, cuja inserção em *Maré Memória* foi favorecida pela proposta de arte integrada do Laborarte, pela obtenção de equipamentos e pela busca de uma solução poética para a cena das núpcias de um casal. Conclui-se que o filme não exerceu função meramente ilustrativa, mas integrou cenografia, iluminação, música e ação cênica, ampliando a espacialidade e a dramaturgia do espetáculo. Embora o termo efeito intermedial, não integrasse o vocabulário teórico do grupo, a articulação entre teatro e imagem em movimento evidencia uma experiência relevante de renovação da cena maranhense nos anos 1970.

Palavras-chave: Teatro maranhense; Super-8; projeção filmica; Maré Memória; efeito intermedial.

ABSTRACT: This article investigates the experimentation with and incorporation of Super-8 film projection into the scenic composition of *Maré Memória* (1974), staged by Laborarte, in relation to filmmaker Murilo Santos's earlier experience with photographic slide projection in *Uma meia para um par de homens* (1971), produced by the Teatro de Férias do Maranhão. The study aimed to analyze the continuities and transformations between these image-projection practices and to understand the factors that favored the inclusion of film in the 1974 production. A qualitative historical-documentary approach was adopted, based on oral, iconographic, and bibliographic sources. The materials examined include oral testimonies by Murilo Santos and Tácito Borralho, photographs published in newspapers, and studies on Laborarte, Super-8 filmmaking, and Maranhão theatre. The findings indicate that the slide experience constituted a technical and aesthetic antecedent to Super-8 projection. Its incorporation into *Maré Memória* was facilitated by Laborarte's integrated arts approach, the acquisition of equipment, and the search for a poetic solution for a couple's wedding-night scene. It is concluded that the film did not serve merely an illustrative function; rather, it integrated scenography, lighting, music, and stage action, expanding the spatial and dramaturgical dimensions of the performance. Although the term "intermedial effect" was not part of the group's theoretical vocabulary, the articulation between theatre and moving images reveals a significant experience of renewal in the Maranhão theatre scene in the 1970s.

Keywords: Maranhão theatre; Super-8; film projection; Maré Memória; Intermedial effect.

1 Introdução

O audiovisual e o teatro constituem campos que integram minha trajetória formativa. A aproximação com o audiovisual ocorreu por meio da participação em cursos oferecidos pela Escola de Cinema do Instituto Estadual de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IEMA). A formação em teatro, por sua vez, desenvolveu-se no âmbito da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e no Núcleo de Arte Educação (NAE). As experiências desenvolvidas em ambos processos formativos, ocorridas em momentos distintos, instigaram meu interesse pelos modos de utilização da projeção de imagens em espetáculos teatrais em São Luís do Maranhão, os quais se tornaram objeto desta pesquisa.

Dentre as diversas possibilidades de abordagem desse objeto, optei inicialmente pelo mapeamento e pela análise de espetáculos realizados em São Luís que incorporaram projeções de imagens à composição cênica. No entanto, a abrangência e a complexidade dessa proposta

demandariam um período de investigação mais amplo, incompatível com os limites temporais estabelecidos para a realização de um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), indicando a possibilidade de seu desenvolvimento futuro em estudos de pós-graduação.

Entretanto, nas primeiras etapas do mapeamento, durante a consulta a jornais e à produção acadêmica identifiquei, entre os registros da década de 1970, uma montagem marcada pela renovação estética e pela articulação de diferentes linguagens artísticas: a adaptação cênica do Laborarte da obra literária *Maré Memória*¹, de José Chagas², que volta-se às palafitas situadas na área do Matadouro, em São Luís, denunciando a precariedade habitacional, a marginalização social e a indiferença diante da população que vivia entre mangues e marés (DANTAS, 2023).

Nesse espetáculo, destaco a experimentação e incorporação de uma projeção fílmica em Super-8 à composição cênica, realizadas pelo fotógrafo e documentarista Murilo Santos³. Essa experiência pode ser compreendida como parte de um percurso de experimentação do artista como imagens fotográficas integradas à cena teatral, iniciado anteriormente na encenação de *Uma meia para um par de homens* (1971), produzida pelo Teatro de Férias do Maranhão (TEFEMA) e igualmente dirigida por Tácito Borralho⁴.

Durante a pesquisa, verifiquei que a produção bibliográfica⁵ sobre o espetáculo *Maré Memória* ainda se apresenta dispersa e aborda a montagem como manifestação de integração entre

¹ A obra poética *Maré Memória*, de José Chagas, tematiza a experiência do homem palafitado e as condições de vida dos moradores e trabalhadores dos manguezais. O livro estabelece uma relação crítica entre sujeito, espaço urbano e meio ambiente (DANTAS, 2023).

² Poeta nascido em Santana dos Garrotes-PB e radicado no Maranhão (1924 – 2014).

³ Fotógrafo, cineasta, documentarista e professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Iniciou suas experiências com cinema e fotografia no Laboratório de Expressões Artísticas (Laborarte), no início da década de 1970, coordenando o setor de Cinema e Fotografia do grupo. Sua filmografia inicial em Super-8 inclui obras como *Alcântara* (1973), *Maré Memória I* e *Maré Memória II* (1974), *Folclore de Buriti Bravo* (1974) e *Os Pregoeiros de São Luís* (1975). Ao longo de sua trajetória, desenvolveu documentários voltados à cultura popular, à memória e às questões sociais do Maranhão.

⁴ Dramaturgo, diretor teatral, ator e professor aposentado da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestre em Teatro e doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP), atua na Licenciatura em Teatro e nos programas de pós-graduação PROFARTES/MA e PPGAC/UFMA. Dirige a Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO) e desenvolve pesquisas e projetos de extensão nas áreas de dramaturgia, teatro de animação e práticas cênicas.

⁵ Elenco alguns dos trabalhos acadêmicos que abordam o espetáculo *Maré Memória*: BORRALHO, Tácito Freire. *A década de 1970 e a cenografia do Maranhão: uma descrição dos principais espetáculos*. A Luz em Cena, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 1-40, 2022.

linguagens artísticas, expressão de engajamento político ou experiência de renovação estética desenvolvida pelo Laborarte. Não identifiquei estudos que investigaram, especificamente, a relação entre a experiência anterior de Murilo Santos com a projeção de slides fotográficos nas cenas de *Uma meia para um par de homens* (1971), e a posterior projeção fílmica em Super-8 à composição cênica de *Maré Memória* (1974). Outra constatação refere-se ao fato de que esses trabalhos se apoiam, predominantemente, em poucas fotografias do espetáculo, em um número reduzido de registros publicados em jornais e em depoimentos orais de Murilo Santos e Tácito Borralho. A escolha desses dois participantes da pesquisa deveu-se ao fato de o primeiro ter sido responsável pela criação e pela inserção das imagens na cena, enquanto o segundo atuou como diretor do espetáculo.

Diante da lacuna identificada no levantamento bibliográfico e documental, bem como dos limites temporais estabelecidos para a realização da pesquisa, o projeto foi redimensionado a partir do seguinte problema: De que modo as experiências de Murilo Santos com a projeção de slides nas cenas de *Uma meia para um par de homens* (1971), estão relacionadas à projeção fílmica em Super-8 à composição cênica de *Maré Memória* (1974), do Laborarte?

Com vistas a responder a essa questão, o estudo teve como objetivo geral investigar as relações entre as experiências anteriores de Murilo Santos com a projeção de imagens em cena e a projeção fílmica em Super-8 em *Maré Memória* (1974), analisando as continuidades e transformações entre essas práticas e os fatores que favoreceram sua integração à montagem.

Para tanto, busquei identificar aspectos da experiência de Murilo Santos com a projeção de slides fotográficos no espetáculo *Uma meia para um par de homens* (1971); levantei, com base

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

CALDAS, Leide Ana Oliveira. *História e cinema no Maranhão: modos de dizer e fazer espaços de resistência fílmica (1970/80)*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 32., 2023. Anais [...]. São Luís: ANPUH, 2023.

DANTAS, Joseane Aranha. *Maré de imagens: a cidade de São Luís (MA) captadas pelas lentes do Super-8. Paralaxe*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 180-192, 2023.

NASCIMENTO, Jarbas Vargas; CARREIRA, Rosângela Aparecida Ribeiro; CELESTINO, Ricardo. *Literatura e manguê: análise do discurso constituinte literário em Maré Memória*, de José Chagas. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 51, p. 134-148, 2015.

nos depoimentos orais de Tácito Borralho e Murilo Santos, informações sobre a realização e a inserção da projeção fílmica em Super-8 na composição cênica de *Maré Memória* (1974); e analisei as relações, permanências e transformações entre o experimento com projeção de slides em *Uma meia para um par de homens* (1971) e a projeção fílmica em Super-8 em *Maré Memória* (1974).

Metodologicamente, a pesquisa foi de natureza qualitativa e caráter histórico-documental, desenvolvida a partir do cruzamento de fontes orais, iconográficas e bibliográficas. Desse modo, o artigo está organizado em seções. Inicialmente, apresento o referencial teórico-metodológico que orienta a investigação. Em seguida, abordarei a experiência de Murilo Santos com a criação e a projeção de slides fotográficos no espetáculo *Uma meia para um par de homens* (1971), realizado pelo TEFEMA e dirigido por Tácito Borralho, compreendendo-a como antecedente do percurso investigado. Na sequência, discuto as relações entre essa experiência e a posterior utilização de imagens em movimento, situando-se brevemente a montagem de *Maré Memória* (1974), do Laborarte. Posteriormente, analiso o modo como a projeção foi inserida no espetáculo, considerando seus aspectos técnicos, espaciais e dramáticos, a partir dos depoimentos de Tácito Borralho e Murilo Santos. Nas considerações finais discuto os fatores que podem ter propiciado a experimentação e incorporação da projeção fílmica na montagem de *Maré Memória*, bem como as continuidades e transformações entre o uso de slides fotográficos e a projeção fílmica em Super-8.

2 Projeção de imagens, fontes teatrais e procedimentos de pesquisa

A investigação fundamentou-se em aportes teórico-metodológicos provenientes dos estudos sobre efeito intermedial no teatro, da pesquisa com fontes documentais, visuais e orais e da historiografia do teatro e do cinema maranhenses.

Considerando que não foram localizados, até o momento, registros audiovisuais integrais do espetáculo *Maré Memória* (1974), das cópias do filme em Super-8 projetado na encenação ou de um roteiro técnico das projeções, o estudo não se orientou pela análise direta desses materiais. Busquei, antes, investigar, a partir da bibliografia sobre o tema, vestígios documentais e narrativas de memória referentes às experiências de Murilo Santos com a projeção de imagens em cena e sua relação com a projeção de imagens feitas por Super-8 à composição cênica de *Maré Memória*, bem como dos depoimentos do diretor do espetáculo, Tácito Borralho.

No que diz respeito ao referencial teórico, a pesquisa parte das discussões sobre intermedialidade aplicadas à cena teatral, compreendendo o espetáculo como um espaço de articulação entre diferentes materialidades, linguagens e modos de produção de sentido. Nesse contexto, recorre-se ao conceito de efeito intermedial, conforme formulado por Isaacsson (2012) e Oliveira (2016), para examinar a projeção fílmica não apenas como recurso técnico ou ilustrativo, mas como elemento que, ao se relacionar com a atuação, a dramaturgia, a iluminação e a organização espacial do espetáculo, poderia produzir novas relações de sentido e percepção. Embora o termo não integrasse o vocabulário teórico dos criadores naquele momento, ele é empregado nesta pesquisa como uma categoria analítica contemporânea, voltada à investigação dos efeitos produzidos pela interação entre a cena teatral e a imagem em movimento.

Ainda que a pesquisa não disponha da cópia do filme projetado, o conceito orienta a investigação das possíveis articulações entre a projeção fílmica e os demais componentes da encenação, tais como os corpos dos intérpretes, a espacialidade, a iluminação e a ação cênica.

A investigação teve caráter qualitativo, bibliográfico, documental e foi desenvolvida mediante o cruzamento de entrevistas com Tácito Borralho e Murilo Santos, fotografias das montagens publicadas em jornais, além de estudos sobre o Laborarte, a produção em Super-8 e o contexto cultural dos anos 1970. Para orientar a classificação e a leitura das fontes, utilizei a sistematização proposta por Balme (2008), que distingue documentos diretos e indiretos, bem como diferentes níveis de mediação em relação ao acontecimento teatral. Na ausência de registros audiovisuais integrais do espetáculo, a investigação recorre a fontes históricas indiretas, como entrevistas, fotografias e matérias jornalísticas. Algumas dessas fontes apresentam caráter metalinguístico, pois os participantes descrevem e interpretam os procedimentos empregados na articulação entre a projeção fílmica e os demais elementos da cena, como no caso dos depoimentos de Murilo Santos (2026) e Tácito Borralho (2026). As fotografias publicadas nos jornais foram examinadas como fontes iconográficas e jornalísticas contemporâneas ao espetáculo.

Embora constituam vestígios visuais relevantes da encenação, essas imagens não foram tomadas como reproduções integrais ou neutras do acontecimento cênico, pois resultam de escolhas de enquadramento, seleção editorial e associação com legendas e textos jornalísticos. Quando registram simultaneamente a projeção de imagens e os demais elementos da cena, elas oferecem indícios sobre a configuração visual do espetáculo e sobre possíveis relações entre as

mídias, sem, contudo, permitir a reconstituição completa da dinâmica da apresentação. No caso do espetáculo *Maré Memória*, as fotografias são tratadas como vestígios da materialidade cênica, possibilitando observar aspectos da espacialidade e da composição visual.

As entrevistas foram realizadas mediante gravação de áudio, com autorização prévia e identificação dos participantes. Posteriormente, os depoimentos foram transcritos de modo a preservar, tanto quanto possível, as formas de expressão oral dos entrevistados e, em seguida, submetidos a tratamento analítico. Desse modo, constituem-se como fontes de história oral, compreendidas não como relatos neutros ou meramente factuais, mas como narrativas elaboradas no presente acerca de experiências vividas no passado. Tais depoimentos são atravessados por processos de rememoração, seleção e atribuição de sentidos, conforme discutem Alberti (2013) e Portelli (2004).

A contextualização histórica da pesquisa dialoga com Dantas (2024), cujo estudo contribui para situar a produção cinematográfica em Super-8 e as representações de São Luís na década de 1970; com Santos (2025), que aborda a constituição da arte engajada no Maranhão e o papel do Laborarte nas articulações entre teatro, artes visuais e audiovisual; e com Borralho (2022), que descreve experiências cênicas desenvolvidas por grupos maranhenses entre 1971 e 1978, incluindo *Uma meia para um par de homens* e *Maré Memória*. O estudo de Borralho (2022) também oferece subsídios para compreender o contexto de renovação estética do teatro maranhense e a constituição do Laborarte como espaço de experimentação artística em áreas como teatro, fotografia, cinema, som e música. Essas contribuições subsidiaram a compreensão do contexto cultural em que se inserem as experiências de Murilo Santos com imagens projetadas em cena.

3 Da projeção de slides ao Super-8: experimentação e incorporação no teatro

Antes de *Maré Memória*, Murilo Santos já havia participado de um experimento com projeções de imagens em slide na encenação do espetáculo *Uma meia para um par de homens*, dirigido por Tácito Borralho em 1971.

Importa destacar que Murilo Santos ainda não atuava como cineasta documentarista, à época de sua participação em *Uma meia para um par de homens*. Conforme seu depoimento concedido para a pesquisa, seu interesse pela fotografia foi por meio do convívio com o pai, fotógrafo amador que mantinha um laboratório fotográfico e lhe presenteou com sua primeira câmera (SANTOS, 2026). Esse contato inicial proporcionou o aprendizado de procedimentos

técnicos e o desenvolvimento de uma sensibilidade voltada à experimentação visual, como lembrado por Santos (2026, p.7):

Às vezes de uma escultura a gente fez exercício de fotografia e fotografava de vários lados a escultura, escultura assim feita sem definir muito o que era, era uma figura humana assim sem meio, toda “craquelada” [...] e aí fazia com fotos de vários ângulos pra contar uma história, apenas uma coisa que tá ali é uma escultura que pode ser vista no entorno, mas ela não vai se movimentar não é uma animação, o olhar é que gera um suposto movimento de uma narrativa de fazer essas experiências, e isso foi feito também um pouco, foi feito também lá nesse filme.

O depoimento evidencia que os experimentos fotográficos de Murilo Santos não se restringiam ao domínio técnico da captura de imagens. O jovem fotógrafo explorou as possibilidades de transformação do olhar sobre o objeto e de construção de uma narrativa visual pela sucessão de imagens. Esse exercício evidencia uma aproximação inicial com procedimentos da linguagem cinematográfica, posteriormente retomados na elaboração do filme integrado à encenação de *Maré Memória*.

O Teatro de Férias do Maranhão (TEFEMA) foi uma das experiências de organização teatral em São Luís. Vinculado à comunidade de jovens católicos da Igreja de São Pantaleão, o grupo reunia artistas e estudantes interessados em desenvolver atividades cênicas durante os períodos de férias, tendo Tácito Borralho como coordenador e diretor artístico. Sua atuação inseria-se em um momento de renovação do teatro maranhense, pela busca de novas formas de criação e pela aproximação entre teatro, cultura popular e questões sociais.

Mesmo funcionando de forma sazonal, o TEFEMA realizou montagens que chamaram a atenção do público ludovicense, entre elas *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e *Uma meia para um par de homens*, de Tácito Borralho em 1971, no Teatro Arthur Azevedo.

No que se refere à *Uma meia para um par de homens*, a montagem articulava dois segmentos de aproximadamente trinta minutos, reunidos por uma mesma concepção espacial: o primeiro abordava a marginalidade social e a alienação da juventude relacionada ao uso de drogas; o segundo tratava da marginalidade econômica, focalizando a miséria, a fome e o incêndio

ocorrido no bairro do Goiabal⁶. Enquanto a primeira parte foi construída coletivamente, a segunda teve texto de Tácito Borralho (BORRALHO, 2022).

A cenografia, de caráter construtivista (BORRALHO, 2022) e composta por materiais aparentes, utilizava duas torres de madeira, rampas e passarelas confeccionadas com tábuas de andaime, conforme mostra a figura 1:

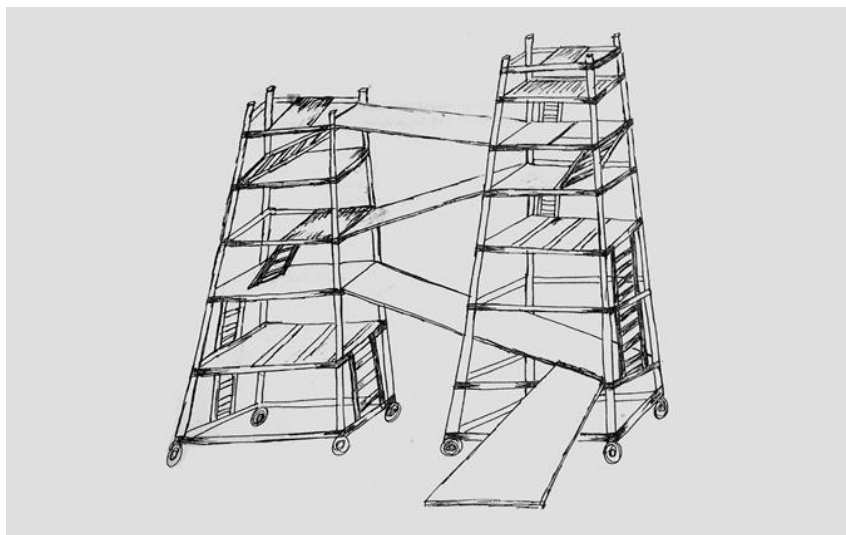


Figura 1

Fonte: caderno de rascunhos do autor

<https://revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/21817>

Na primeira parte, essa estrutura sugeria uma obra inacabada, uma ponte ou as ruínas de um viaduto; na segunda, convertia-se em passagens e ambientes de palafitas. A iluminação assumia papel decisivo na transformação dos sentidos do espaço: durante a cena do incêndio, a estrutura, os atores e os objetos eram envolvidos por uma luz vermelha intensa, produzindo um forte impacto visual e acentuando a dimensão dramática da ação (BORRALHO, 2022).

⁶ O incêndio do Goiabal, ocorrido em 14 de outubro de 1968, acelerou a remoção de famílias palafitadas para a região de Itapicuruá, posteriormente denominada Anjo da Guarda. A transferência, coordenada pela CETRAP, articulava-se aos projetos de expansão urbana de São Luís em direção ao Itaqui-Bacanga, vinculados à implantação de vias de acesso ao porto, à Barragem e ao Aterro do Bacanga. Inicialmente, os desabrigados foram instalados em moradias provisórias de palha, em condições marcadas pela precariedade e por atrasos no reassentamento definitivo (COSTA, 2018).

Nesse espetáculo, Murilo Santos (2026, p. 3) fotografou os ensaios para material de divulgação, mas recebeu um desafio:

[...] precisava de um incêndio fotografado para projetar. E aí a gente fez no quintal eu e meu irmão Joaquim que era artista plástico, músico, compositor e tal. E a gente fez uma palafita grande no quintal bem grande assim que tinha tinha um galho, graveto e palha e “tacamo” fogo eu fiz as fotos, e essas fotos fez slide preto e branco, com negativo eu fiz o contrário com o positivo e eram projetadas [...]. Aí, então, esse espetáculo teve essa coisa, essa magia do cinema, magia do real, né? Mesmo que tenha sido uma maquete, mesmo que ficcional, mas a projeção ela imprimiu uma outra história dentro daquele, foi pioneiro nesse fato. A ideia de fazer slide de sequência era uma ideia de cinema, de fazer algo no “cinemático” sei lá e ficou essa experiência assim.

Para Murilo Santos (2026), a projeção sequencial de slides do incêndio não se limitava a solucionar visualmente a cena. As imagens em preto e branco foram convertidas em slides e projetadas no espetáculo, articulando-se à cena do incêndio, à cenografia e à iluminação produzida com refletores e celofane vermelho.

Mesmo produzidas a partir da fotografia de uma maquete, as imagens projetadas introduziam no espetáculo o que o autor denomina de “magia do cinema” e “magia do real”, conferindo à ação uma dimensão visual distinta. Nesse sentido, a projeção inseriu na encenação uma “outra história”, construída pela sucessão fotográfica e pela aproximação com procedimentos cinematográficos. Ao caracterizar a experiência como pioneira, Murilo Santos ressalta ainda que a utilização sequencial dos slides correspondia a uma tentativa inicial de produzir um efeito “cinemático” no espaço teatral.

A projeção funcionava como introdução de uma realidade externa no espaço teatral e como recurso de criação de uma narrativa visual complementar à ação ao vivo. Além de fotografar e preparar slides, ele fotografou os ensaios para divulgação nos jornais, bem como participou da elaboração da luz cênica. Curiosamente em seu artigo *A década de 1970 e a cenografia no Maranhão, uma descrição dos principais espetáculos*, Tácito Borralho (2022, p. 9) comenta sobre o cenário e a iluminação, mas não faz referência à projeção de slide:

A primeira parte do espetáculo utilizava a construção como fundo, fazendo parecer uma obra de construção civil interrompida ou uma ponte, ou mesmo as ruínas de um viaduto. A iluminação privilegiava as figuras dos atores e o cenário era uma grande silhueta, bem apropriada à ação e a evocação de submundo.

Na segunda parte, torres e passarelas eram utilizadas como pontes de palafitas, ambientes de casebres etc., com iluminação suficiente para mostrar a ação em seus quadros. Quando irrompe o incêndio, o palco, da metade para o proscênio fica escuro. A estrutura do cenário, envolvendo atores e objetos, enfim, toda ação fica iluminada de um vermelho intenso, obtido (naquela época) com o reforço de refletores de fachada de prédios (iluminação de rua), proporcionando uma luz chapada e insuportável, contrastando com a dinâmica do corpo dos atores em movimento frenético. Transmitem a sensação de que as figuras (atores e objetos) se transformavam em imagens de película fotográfica em negativo, vistas sob a luz neutra do laboratório de revelação.

A descrição de Borralho evidencia o papel determinante da cenografia e da iluminação na elaboração plástica da cena do incêndio. A luz vermelha intensa, incidindo sobre a estrutura, os corpos e os objetos cênicos, produzia uma visualidade de forte contraste, aproximada pelo autor da aparência de imagens fotográficas em negativo. Entretanto, o artigo registra os efeitos cenográficos e luminosos da sequência, mas não há menção à projeção de slides realizada por Murilo Santos, referente ao incêndio.

Essa ausência torna particularmente relevante o depoimento do fotógrafo e cineasta, pois permite reconstituir outra dimensão da composição visual do espetáculo: a inserção de imagens fotográficas projetadas como recurso complementar à ação ao vivo. Enquanto Borralho (2022) enfatiza a transformação do espaço teatral por meio da luz e da arquitetura cênica, Murilo evidencia o emprego da sequência de slides como procedimento de aproximação com uma lógica “cinemática”, capaz de introduzir uma narrativa visual paralela à representação do incêndio. Desse modo, a comparação entre as fontes sugere que a cena articulava diferentes regimes de visualidade: iluminação, cenografia, fotografia e projeção. Essa integração contribuía para ampliar a potência expressiva da encenação.

A omissão da projeção no texto de Borralho (2022) evidencia a natureza fragmentária da documentação sobre o espetáculo. A reconstrução de uma obra efêmera como *Uma meia para um par de homens* exige, portanto, o cruzamento entre fontes escritas, visuais e orais, pois cada uma delas preserva aspectos específicos da experiência cênica.

Verifica-se que a experiência antecedente evidencia que a integração entre imagem projetada e teatro já vinha sendo explorada no TEFEMA que posteriormente continuou a ser explorada no Laborarte, constituindo um importante precedente para as projeções em Super-8 incorporadas à Maré *Memória* em 1974, cujo cartaz na figura 3, denota a temática desse espetáculo.



Figura 3: cartaz do espetáculo

Fonte: O Imparcial (abril de 1974)

Conforme mostra o cartaz, a apresentação inicial de *Maré Memória* foi no dia do trabalhador, com duas sessões, 17:00 e 20:00 e ficou em cartaz no Teatro Arthur Azevedo por 8 dias. A montagem insere-se no contexto de criação e consolidação do Laborarte, constituído no início da década de 1970 como espaço de encontro entre jovens artistas, estudantes, profissionais liberais e integrantes da comunidade interessados no desenvolvimento de experiências de arte integrada. Dantas (2023) assinala que o grupo reunia práticas vinculadas à literatura, à música, ao teatro, à fotografia, às artes plásticas e ao cinema, configurando um ambiente favorável à aproximação entre diferentes linguagens.

Murilo Santos (2025) compreende o Laborarte como um núcleo de produção e irradiação da arte engajada no Maranhão. O documentarista destacou a iniciativa de Tácito Borralho na constituição do Laborarte e a participação de setores da Igreja Católica vinculados ao Catolicismo da Libertação⁷ na mediação de apoios que contribuíram para a implantação e a estruturação das atividades do Laborarte. Segundo Murilo (2025) o Laborarte, além de propor a integração de artistas vinculados a diferentes expressões, tomou a cultura popular como

⁷ O autor destaca a atuação da Congregação das Irmãs de Notre Dame de Namur e de Irmã Barbara English.

campo de estudo e fonte para a elaboração de novas formas estéticas, sem reduzir as linguagens mobilizadas a uma função estritamente político-partidária.

Os depoimentos de Tácito Borralho (2026) e Murilo Santos (2026) permitem aprofundar essa compreensão ao situarem a criação do Laborarte como resultado das tentativas de convergência de experiências artísticas anteriores, como em *Uma meia para um par de homens* (1971), bem como da necessidade de constituir um espaço coletivo de formação, pesquisa e experimentação.

Borralho (2026) destacou a organização do grupo a partir de diferentes departamentos ou laboratórios, voltados às artes cênicas, à fotografia e ao cinema, ao som e à música, às artes plásticas, à literatura e à imprensa, estrutura que favorecia a colaboração entre artistas e a elaboração compartilhada dos trabalhos, resultando na montagem de *Maré Memória*, realizado em 1974, no Teatro Arthur Azevedo, adaptação cênica do poema homônimo⁸ de José Chagas, centrado nas condições de vida dos habitantes das palafitas e dos mangues de São Luís, como mostra a figura 2.



Figura 2: foto para jornal do ensaio do espetáculo Maré Memória

Fonte: Jornal O Imparcial (1974)

⁸ A primeira edição de *Maré/Memória*, de José Chagas, foi publicada em 1973. A obra teve reedições posteriores, entre elas uma edição da Academia Maranhense de Letras em 2021.

A figura 2 revela uma parte do cenário descrito por Tácito Borralho (2026 p.13):

O que é interessante é que a gente fez uma experiência de criar a cenografia em cena. Então a gente só tinha a base da palafita, que era a estrutura daquela ponte grande e as estacas e a gente ia montando, instalando as palhas e cobrindo fazendo uma das palafitas de palha era montada feita construída no palco. E o que a gente tinha, as estacas das palafitas elas serviam para estender roupas, tudo acontecia ali no dia a dia daquele bairro e as pessoas, as saias eram lençóis cinza e tal e tinham outras partes de lençóis brancos, então se estendia fazia todo um planejamento muito maluco,né, de grandes bandeiras assim pareciam rotundas meio cinza pra dar uma camuflada e tinha um lençol mais claro, branco bem no meio. E ali se projetava um “filmezinho” Super- 8. A cena de quando se estava falando do acasalamento, fizeram uma casa porque casou uma pessoa, então foi um casamento e tal, a noite de núpcias deles era numa rede. Então não dava pra gente mostrar o oco da casa e ia ficar muito óbvio, então era muito mais legal era fazer isso.

Conforme o depoimento do diretor, a montagem não apresentava um cenário acabado desde o início, pois a palafita era progressivamente constituída em cena, aproximando a ação teatral das práticas cotidianas dos moradores daquele espaço.

Os lençóis, além de remeterem às atividades diárias do bairro, desempenhavam uma função estética e técnica relevante. Organizados em diferentes tonalidades, eles contribuíram para a composição visual da cena e, no caso do lençol branco central, converteram-se em superfície de projeção para o filme em Super-8. Assim, a fotografia evidencia a integração entre cenografia, ação dos atores e práticas cotidianas, esse mesmo arranjo espacial também sustentava a inserção da projeção fílmica na dramaturgia do espetáculo.

Sobre as imagens em movimento para projeção, Borralho (2026, p. 13) descreve o momento da projeção:

Tinha os lençóis pendurados assim que já tinham lavado a roupa e aquele casal de personagens, a casa já tava feita eles tinham casado, eles iam pra noite de núpcias deles. Entravam, no que eles entravam, entravam naquela casinha e tinha uma janelinha na casinha. Só que aí apagava tudo e essa imagem da janelinha da casinha e tal passava pro lençol em projeção de cinema como se fosse uma lamparina, eles entravam com a lamparina a gente vê a lamparina entrando e tal, aí ela apagava e passava pra ali. Então, tudo que aconteceria dentro da casa

era como se o público tivesse vendo o punho de rede dele pela janela, entendeu? A luz da lamparina, lá no cinema, no filme. Aí tremia, tremia, tremia balançava como se eles estivessem transando. Aí quando chegava o orgasmo, aí vinha essa maré.

Murilo Santos (2026, p.5) contou sobre o filme projetado na cena:

Maré Memória, era um documentário, quer dizer eram imagens acompanhadas de gravação feita em gravador cassete que era novidade que a gente tinha naquela época né fita cassete, e o outro já é ficcional mas não aparece ninguém que é o que chama Maré memória dois.[...] Mas no espetáculo foi feito esse em uma cena em que o casal, tem um casal né palafitado recém casado, que eles vão pra casa vão pro quarto [...] pouco antes dessa cena estendem um lençol no varal com outras roupas e é nesse lençol que o filme é projetado, a ideia era ter uma coisa orgânica criar uma interação com o cenário e não baixar o telão aquele negócio ciclorama projetar no ciclorama essa coisa toda não, ele era pequeno assim como as tela, essa tela aqui, a questão de acessibilidade eu vou descrever a tela aqui é uma tela de data a show de sala de aula, enfim, e o projetor colocado ali, não lá de cima não sei acho que no meio do público porque ele não é muito num projetor super-8 o projetor é muito grande , e se for muito distante fica escuro, e aí rolavam essas imagens.

Os depoimentos indicam que a projeção fílmica prolongava a ação cênica para além do espaço visível da palafita. Quando o casal entrava na casa, o lençol do varal se convertia em tela, exibindo a lamparina, o movimento da rede e a chegada da maré como formas metafóricas de sugerir a intimidade dos personagens. Assim, a projeção articulava cenografia e dramaturgia, permitindo mostrar indiretamente aquilo que permanecia oculto no interior da casa.

Ainda que o conceito de efeito intermedial não integrasse o vocabulário teórico disponível no contexto de criação de *Maré Memória*, a articulação entre teatro e projeção fílmica pode ser analisada, retrospectivamente, a partir dessa perspectiva. A relação entre teatro e filme produz efeitos estéticos decorrentes do encontro entre mídias distintas (ISAACSSON, 2012; OLIVEIRA, 016). No caso de *Maré Memória*, a imagem em movimento não substituiu a presença dos atores, mas transformava o lençol, inicialmente integrado ao cotidiano da palafita, em dispositivo de expansão espacial e narrativa da cena.

Quanto ao possível caráter pioneiro da articulação entre projeção fílmica e teatro em *Maré Memória*, Murilo Santos (2026, p. 6) afirmou que:

[...] então esse momento, o cinema nem foi visto como uma coisa que pudesse sair dali e ir pra cinema, entendeu? É uma linguagem de cinema, né? A linguagem de cinema ou expressão, estava ali dentro e foi a primeira vez que pode afirmar isso né que o filme Super-8 foi exibido por um público assim pagante inclusive e foi essa primeira exibição [...].

O depoimento evidencia que o filme em Super-8 não foi concebido como uma obra autônoma, destinada à circulação em salas de cinema, mas como uma linguagem integrada e incorporada à composição de *Maré Memória*. A projeção participava, portanto, da mesma lógica coletiva que articulava cenografia, música, iluminação e atuação no interior do espetáculo.

Ao mesmo tempo, Murilo relativizou o possível pioneirismo da montagem de *Maré Memória* ao relacioná-la à experiência anterior de projeção de slides em *Uma meia para um par de homens*, “[...] o fato é que aconteceu e tem esse pioneirismo, mas eu sempre relaciono aquele anterior dos slides, era projeção” (SANTOS. 2026, p. 9).

Mesmo reconhecendo que a exibição do Super-8 diante de um público pagante constituiu uma experiência inédita em sua trajetória e possivelmente no contexto maranhense, o cineasta identifica na montagem anterior um antecedente técnico e poético importante. Desse modo, a projeção fílmica em *Maré Memória* pode ser compreendida como continuidade e ampliação de experimentos iniciados com a projeção sequencial de imagens fotográficas, já integrada à cena teatral em *Uma meia para um par de homens*.

4 Considerações finais

A análise permite concluir que a projeção fílmica em *Maré Memória* constituiu um procedimento dramatúrgico relevante na organização da encenação. Mais do que um recurso técnico ou ilustrativo, o filme integrou-se à cena como linguagem capaz de prolongar ações, sugerir acontecimentos não visíveis e produzir novos sentidos a partir da relação entre presença ao vivo e imagem em movimento. Considerando que o conceito de intermedialidade não integrasse o vocabulário teórico mobilizado pelo Laborarte naquele período, a experiência evidencia uma articulação entre teatro e filme que pode ter contribuído para renovar as possibilidades expressivas da cena maranhense nos anos 1970. No que diz respeito, às continuidades e transformações entre o uso de slides fotográficos e a

projeção fílmica em Super-8, infiro que, nos dois espetáculos analisados, a projeção articulou-se à cenografia, à iluminação e à ação dos atores, produzindo novas camadas de sentido para a encenação, porém minha inferência foi com base nos depoimentos, carecendo de mais elementos para uma afirmação mais consolidadas.

Entretanto, a passagem dos slides fotográficos ao filme em Super-8 também revela importantes transformações. Enquanto a projeção de slides se organizava pela sucessão de imagens fixas, cuja dimensão “cinemática” decorria da montagem e da variação sequencial dos enquadramentos, o Super-8 incorporava o movimento, a duração e a continuidade temporal próprios da imagem fílmica. Essa transformação ampliou as possibilidades expressivas da projeção em *Maré Memória*, permitindo que elementos como a lamparina, o balanço da rede e a chegada da maré atuassem de forma dinâmica na construção poética da cena. Assim, a experiência com os slides pode ser compreendida como antecedente técnico e estético da projeção fílmica posterior, ao passo que o uso do Super-8 representou o aprofundamento dessa pesquisa, com maior integração entre imagem em movimento, espaço cênico e dramaturgia.

Os resultados desta investigação indicam que, após *Maré Memória*, Murilo Santos consolidou sua atuação no campo do cinema Super-8. Nesse percurso, sua relação com o teatro parece ter assumido um movimento inverso ao experimentado na montagem de 1974, pois se, naquele espetáculo, a linguagem fílmica foi incorporada à composição cênica, em realizações posteriores o universo teatral passou a fornecer matéria para a criação cinematográfica. O filme *Um boêmio no céu* (1974), desenvolvido em diálogo com Tácito Borralho, exemplifica essa inflexão ao transpor para o audiovisual elementos oriundos da experiência teatral, uma vez que a peça, texto de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946). Tal desdobramento evidencia que a aproximação entre teatro e cinema não se encerrou em *Maré Memória*, mas constituiu parte de um percurso mais amplo de experimentações entre linguagens no Maranhão. Em estudos futuros, a serem desenvolvidos no âmbito da pós-graduação, pretendo ampliar a investigação para o mapeamento de outras obras que utilizaram projeção fílmica integrada à cena teatral em São Luís do Maranhão.

Referências

ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BALME, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4. durchgesehene Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008.

BORRALHO, Tácito Freire. A década de 1970 e a cenografia no Maranhão: uma descrição dos principais espetáculos. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 1-40, jul. 2022. DOI: 10.5965/27644669010320220401.

COSTA, Marcelo Lima. Das chamas nasce um Anjo: a formação do bairro Anjo da Guarda, em São Luís do Maranhão no contexto do milagre econômico (1968-1980). In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 6., 2018, Jataí, GO. *História e os desafios do século XXI: política, feminismos e performances de gênero: anais do VI Congresso Internacional de História*. Jataí, GO: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 215-216. Disponível em: https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1536343577_ARQUIVO_DaschamasnasceumAnjo.pdf. Acesso em: 01 jun. 2026.

DANTAS, Joseane. Maré de imagens: a cidade de São Luís (MA) captadas pelas lentes do Super-8. *Paralaxe*, São Paulo, v. 9, n. 1, 2023.

ISAACSSON, Marta. Cena multimídia, poéticas tecnológicas e efeitos intermediais. In: PEREIRA, Antonia; ISAACSSON, Marta; TORRES NETO, Walter Lima (org.). *Cena, corpo e dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012. p. 85–99.

OLIVEIRA, Fernanda Areias de. *Pedagogia do teatro contemporâneo: apropriações da cena intermedial na formação de docentes de teatro*. 2016. Tese (Doutorado em Informática na Educação) – Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/151263>. Acesso em: 17 jun. 2026.

PORTELLI, Alessandro. O momento da minha vida: funções do tempo na história oral. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (org.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'Água, 2004. p. 296-313.

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

São

Luís,

2025.

Fontes orais

BORRALHO, Tácito Freire. Entrevista concedida à Wenderson Abreu. São Luís, 30 de março de 2026. Transcrição.

SANTOS, Murilo. Entrevista concedida a Wenderson Abreu. São Luís, 20 de abril de 2026. Transcrição.

Jornais:

Jornal O Imparcial (1974)