



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**PAISAGEM CINEMATOGRAFICA: O NUDOC E A  
PRODUÇÃO CULTURAL NAS DÉCADAS DE 1980-1990**

Adeilma Carneiro Bastos

João Pessoa, agosto de 2009

# **PAISAGEM CINEMATOGRAFICA: O NUDOC E A PRODUÇÃO CULTURAL NAS DÉCADAS DE 1980-1990**

Adeilma Carneiro Bastos

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Maria Rodrigues Behar

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração em História e Cultura Histórica.

João Pessoa, , agosto de 2009

B327p

Bastos, Adeilma Carneiro.

Paisagem cinematográfica: o NUDOC e a produção cultural nas décadas de 1980-1990/ Adeilma Carneiro Bastos.- - João Pessoa : [s.n.], 2009.

116f.

Orientadora: Regina Maria Rodrigues Behar.

Dissertação(Mestrado) – UFPB/CCHLA.

1.Historiografia. 2.Cinema paraibano. 3.Documentário.  
4.Cultura Histórica. 5.História.

UFPB/BC

CDU: 930.2(043)

Adeilma Carneiro Bastos

**PAISAGEM CINEMATOGRAFICA: O NUDOC E A PRODUÇÃO  
CULTURAL NAS DÉCADAS DE 1980-1990**

Aprovada em \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / 2009

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Maria Rodrigues Behar  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. Iranilson Burity de Oliveira  
(Membro externo)

---

Prof.. Dr.. Élio Chaves Flores  
(Membro Interno)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Coelli Gomes Nascimento  
(Suplente)

---

Prof. Dr. Luís Antonio Mousinho Magalhães  
(Suplente)

Dedico este trabalho ao meu  
grande amor: D. Elza, minha mãe.

A história não se deve preocupar apenas com a produção histórica profissional, mas com todo um conjunto de fenômenos que constituem a cultura histórica, ou melhor, a mentalidade histórica de uma época.

(JACQUES LE GOFF)

## AGRADECIMENTOS

Ao término de um trabalho dessa natureza, muitas são as pessoas a quem devemos agradecer pela forma como contribuíram do processo de elaboração ao resultado final.

Nesse sentido, começo agradecendo à minha família. D. Elza, Seu Tota e Leco: serei sempre agradecida por respeitarem as minhas escolhas. Pelo apoio, cada um à sua maneira, nessa caminhada de muitas adversidades, porém de muita importância para mim;

Aos colegas de mestrado, em especial Edyene, Eloy, Ana Elizabeth, Héric, Maria Célia e Genes pelo companheirismo, solidariedade e compartilhamento das angústias e alegrias conjuntas;

A todos os professores do PPGH que foram sempre muito solícitos e atenciosos às nossas necessidades acadêmicas;

Às professoras Rosa Godoy e Carla Mary, pela compreensão e apoio dados sempre que precisei ampliar o meu conhecimento no campo da história;

À minha querida orientadora Regina Maria Rodrigues Behar pela paciência, leitura sempre atenciosa e amizade. A cada passo desse trabalho descobria que nada acontece por acaso, e tê-la como orientadora foi mais que essencial para que eu chegasse ao fim dessa etapa. Obrigada por tudo.

À professora Regina Célia Gonçalves por ser um grande exemplo profissional, que se encontra para além do conhecimento acadêmico, pois também é competência, paciência e sensibilidade;

Ao professor Élio Chaves Flores, por acompanhar este trabalho desde as disciplinas do mestrado e sempre emitir opiniões bastante enriquecedoras e pertinentes;

À secretária do PPGH Virgínia Kiotoko pela educação, solicitude e pontualidade no trato com os alunos do programa;

A todos os meus entrevistados por gentilmente terem disponibilizado parte das suas agendas para me atender durante a pesquisa;

Ao Zé Maria da livraria pela gentileza e confiança de sempre vender os livros a crédito nos meses de mais dificuldade;

Aos meus queridos amigos Giovanni (Gio), Diniz e Duílio pelos momentos lúdicos;

Ao meu grande amigo Diógenes (Didi) pelo coração sempre aberto e por sempre torcer pelo meu sucesso, além de sempre ouvir o velho “disco furado” aqui. Amo-te!

Às minhas queridas amigas Valéria Andrade (Val) pela leitura e sugestões, além da gentileza de nunca se negar em receber minha visita, mesmo em horas inoportunas, e às vezes ouvir minhas palavras impetuosas (do tipo: “serviu prá nada!”), e a Analice por sempre me receber tão carinhosamente na sua casa e ter me ajudado num momento de dificuldade financeira, que poderia ter se prolongado, se ela tão gentilmente não tivesse confiado em mim e me indicado para o emprego que me deu a possibilidade de prosseguir com esse trabalho. Serei sempre agradecida.

À minha amiga Abisague (Abi) pelas palavras carinhosas, pela acolhida na minha chegada em Campina Grande e pela certeza de que sempre vale a pena se abrir às novas amizades;

À Sara por sempre nos tratar tão bem e nos acolher, além de ouvir, sem criticar as nossas loucuras;

Aos amigos e amigas – “heleninha”: Mana, Eduarda, Denise e Allan: sem vocês as estrelas jamais mudariam de lugar.

Enfim, agradeço até as pessoas que me atrapalharam. Por elas existirem é que consegui forças onde não mais existia para reinventar-me e ser cada vez mais forte.

## RESUMO

A presente dissertação vincula-se à história do cinema paraibano, tendo como objeto específico o Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba (NUDOC-UFPB), criado em 1979, importante locus de reflexão e produção cinematográfica nos anos 1980. Nesse sentido, buscamos discutir a sua fundação inserida no contexto de “modernização”, decorrente da ampliação das políticas de expansão da Universidade Federal da Paraíba no período, quando fomentou a ampliação de locus de pesquisa e produção, vinculados à perspectiva de reflexão e intervenção na realidade regional. O NUDOC impulsionou a produção cinematográfica, e se constituiu em importante locus de formação intelectual e técnica para muitos dos cineastas que até o presente se mantêm na atividade. Em nossa análise buscamos, ainda, indicar os caminhos dessa produção cinematográfica, observando também as críticas que ensejaram em relação às opções ideológicas e estéticas adotadas. Buscamos, também, analisar alguns dos filmes produzidos pelo Núcleo, relacionando essa produção com o conceito de cultura histórica e a partir da compreensão de que a instituição cinematográfica participa da constituição das culturas históricas, reafirmando ou rejeitando perspectivas hegemônicas.

Palavras-chave:

Cinema paraibano, Documentário, Cineastas, História e Cultura Histórica.

## Abstract

This dissertation is related to the history of the cinema from Paraíba, having as a specific object the Film Documentation Center of the Federal University of Paraíba (NUDOC-UFPB), established in 1979, which is a major locus of reflection and film production in the 1980s. Thus, we aimed to discuss its foundation, placed in the context of "modernization", as a result of the development of expansion policies of the Federal University of Paraíba in that time, when it stimulated the growth of the place of research and production, connected to the perspective of reflection and interference in local reality. NUDOC boosted film production and became an important place of intellectual and technical preparation for several filmmakers that still remain in this activity. In addition, we intended, in our analysis, to specify the paths of this film production, observing also the critics made for the ideological and aesthetic options adopted. Besides, we examined some of the films produced by the Center, linking this production with the concept of historical culture, understanding that the film institutions participate of the structure of historical cultures, either confirming or rejecting hegemonic perspectives.

### Key words:

Cinema from Paraíba, Documentary, Filmmakers, History e Historical Culture.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	
INCURSÃO À HISTÓRIA DA HISTÓRIA DO CINEMA PARAIBANO.....	18
1.1 Os cineclubes e a presença da Igreja .....	26
1.2. As primeiras produções .....	30
1.3. O cinema nacional nos anos de 1950-1960: embates e perspectivas .....	33
1.4. Aruanda: um caso exemplar .....	40
1.5. O Cinema em Campina Grande.....	45
1.6. A gestão Lynaldo Cavalcanti: a expansão da UFPB e a criação dos Núcleos de Pesquisa .....	48
CAPÍTULO 2	
A ATUAÇÃO DO NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	54
2.1. Considerações sobre o super 8 .....	65
2.2. O cinema super 8 na Paraíba: os primórdios .....	68
2.3. Técnica, método e estética: O complexo conceito de Cinema Direto/Cinema Verdade.....	70
CAPÍTULO 3	
NUDOC: INTELECTUAIS/CINEASTAS, PRODUÇÃO CINEMÁTOGRAFICA E CULTURA HISTÓRICA .....	75
3.1. Os intelectuais/cineastas, o debate em torno do super 8 e a importância do Núcleo para a produção da Paraíba.....	75
3.2. A Produção do NUDOC ou o cinema como “espião da cultura histórica” .....	87
3.3. Analisando a produção .....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	107
REFERÊNCIAS .....	110
ANEXOS .....	116

## INTRODUÇÃO

Lucien Febvre em seu *Combates pela História* (1985) nos conclama: “historiadores, sejam geógrafos. Sejam juristas, também, e sociólogos, e psicólogos” (p.32). Esse chamamento causou estranhamento de toda sorte, sobretudo, entre os historiadores ligados à tradição rankiana e à tradição historicista. Contudo, nos tempos atuais essa posição de radicalização das fronteiras da história profissional é regra, há pelo menos oito décadas, pois é exatamente no final da década de 1920, que tivemos a grande virada no campo da pesquisa histórica, virada que Peter Burke sabiamente chamou de a “Revolução Francesa da Historiografia” (1997).

A pesquisa histórica, a partir dos *Annales*, passa a ser vazada por uma gama de novos métodos, teorias e objetos. Ela deixa de limitar-se às singularidades e aos grandes eventos políticos e individuais e passa a assumir um caráter multidisciplinar, aproximando-se dos outros espaços e campos das humanidades. Todavia, é importante destacar que esse desejo de alargamento das fontes e da produção historiográfica não foi levantada apenas pelo grupo de 1929; este se destacou por ter tido estofamento intelectual para levar à frente o projeto de ampliação do campo da história.

Ainda nos referindo a Febvre e àquele chamado aos historiadores, ele dizia que estes deveriam incluir na sua seara de trabalho toda a produção material e espiritual: “em suma, com tudo o que sendo homem, dele depende lhe serve, o exprime, torna significativa a sua presença, atividade, gosto e maneira de ser (FEBVRE, 1985, p.249)”.

É nessa perspectiva de realização e de abordagem da história, sobretudo no que se refere às fontes, que o cinema aparece como documento privilegiado e significativamente rico na leitura e interpretação do passado. Em relação à noção de ampliação dos documentos, Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad nos afirmam :

A noção de documento quanto a do texto continuaram a ampliar-se. Agora, todos os vestígios do passado são considerados matéria para o historiador. Dessa forma, novos textos, tais como a pintura, o cinema, a fotografia, etc. foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador (FLAMARION, 1997, p.42).

Seguindo esse raciocínio, percebe-se que o cinema, enquanto fonte, já está incorporado ao campo de análise da história há algumas décadas. O estudioso da área que obteve notoriedade foi o historiador Marc Ferro por meio do seu texto (re)publicado na coletânea - manifesto da Nova História - organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora *Feire de l' historie* (1974). Nesse texto, Ferro media sua concepção. Para ele o filme é fonte e ao mesmo tempo objeto.

Partir da imagem, das imagens. Não procurar somente, nelas, ilustrações, confirmações ou desmentidos de um outro saber, o da tradição escrita. Considerar as imagens tais quais são mesmo se for preciso apelar para outros saberes para melhor abordá-las. (FERRO, 1992, p.82).

Ainda de acordo com o historiador francês, o postulado era compreender tanto a realidade figurada quanto a própria obra. Sua preocupação central era o uso da fonte cinematográfica para revelar e decodificar a ideologia subjacente à obra, isto é, uma realidade figurada exterior, da qual o filme seria uma imagem. Ferro afasta-se da perspectiva semiológica como metodologia para a análise do cinema. Nesse sentido, ele propõe:

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale apenas por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio - histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar séries, compor conjuntos. E crítica também não se limita ao filme ela se integra ao mundo que rodeia e com o qual se comunica, necessariamente. (FERRO, 1992, p.87)

Não obstante, a operação histórica nem sempre se apoia na totalidade das obras, pode-se usar seqüências, ou imagens destacadas, compor séries, conjuntos, para análise, sobretudo, do ponto de vista da análise qualitativa. Sobre isto Ferro (1992) aponta que é preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não-sonorizadas), às relações desses componentes, desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme, o autor, o público, a produção, a crítica, o regime de governo. Só assim pode se chegar à compreensão, não apenas da obra, mas também que ela representa.

Nessa perspectiva, pode-se dizer que as crenças, as intenções e o imaginário do homem é tão história quanto a história; além disso, o cinema deve ser considerado como um texto e que sua análise deve levar em conta, também, o seu caráter narrativo; posto que as narrativas cinematográficas empreendem no grande público, até com mais impacto do que a história escrita, versões da história que serão aceitas ou repudiadas, mas que revelar-se-ão no campo da cultura historiográfica<sup>1</sup> daquela sociedade. Marc Ferro (1992, p.72) analisa, de forma muito lúcida, acerca das imbricadas relações entre o cinema e a história:

Aquilo que nem sempre é muito evidente quando se escreve um livro aparece imediatamente durante a realização de um filme. Por exemplo: a oposição flagrante entre a história dos historiadores e a história considerada como conservadora e como patrimônio de uma sociedade. Não penso que uma seja mais legítima que a outra, cada uma tem sua função. Quero dizer apenas que a realização de um filme coloca de maneira imperativa o problema do gênero a ser adotado e do ponto a ser escolhido para tratar tal e tal problema (FERRO, 1992, p.72).

Portanto, cinema e história entrecruzam-se no momento de virada da produção historiográfica e, nos últimos tempos, tem sido sinônimo de inovação no campo de estudo das ciências sociais e humanas. Nesse sentido, o filme passou a receber prestígio e ser reconhecido como as demais fontes outrora consolidadas na área da história profissional. Mônica Almeida Kornis (1992) afirma:

Nesse contexto de abertura da história para novos campos, o filme adquiriu, de fato, o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. Os vários tipos de registro fílmico - ficção, documentário, cinejornal e atualidades, vistos como meio de representação da história, refletem, contudo de forma particular sobre esses temas. Isto significa que o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica (KORNIS, 1992, p. 239).

Kornis afirma ainda, ao contrário do que se pensa, que a relação entre história e cinema não é tão recente. Para a autora, elas nasceram juntas com o próprio cinema em fins do século XIX:

Nessa época, pessoas ligadas à produção de filmes reconheciam não só o fato de a história estar sendo registrada por esse meio, mas também o caráter

---

<sup>1</sup> Entendemos por cultura historiográfica a proposição da historiadora Rosa Maria Godoy Silveira opt. cit, 2008.

educativo nele contido, o que as levou a pensar a importância da preservação desses materiais (KORNIS, 2008, p.08).

A idéia de preservação dos materiais implica na concepção norteadora do pensamento sobre documento e o patrimônio em fins do século XIX e início do século XX, isto é, a idéia do documento falar por si, oriunda do fazer historiográfico metódico. Contudo, as novas epistemologias da história contribuíram para uma crítica aos documentos/monumentos. Dumolin indica que as críticas devem ser feitas:

Mediante a crítica externa [...] os historiadores conseguiram expor as falsificações, datar os documentos verídicos. Pela crítica interna o exame da coerência interna e a comparação com documentos contemporâneos, o documento adquire um sentido para o historiador [...]. Esta concepção é muito restrita porque privilegia os documentos escritos de caráter narrativo tomado em sua singularidade. Com a história serial e com a incorporação de outras linguagens documentais (imagem, filme, fotografia, estatísticas, etc.) este tipo de concepção documental foi questionada. Por outro lado, com o tempo o historiador tomou consciência que o documento é um monumento, dotado de seu próprio sentido, a que não pode recorrer sem precaução. Cumpre então restituí-lo ao contexto, aprender o propósito, consciente ou inconsciente mediante o qual foi produzido diante de outros textos e localizar seus modos de transmissão, seu destino, suas sucessivas interpretações (DUMOLIN *apud* PINSKY, 2006, p.239).

Nesse sentido, a escrita da história e suas possíveis interpretações encontram no reconhecimento da relação cinema-história um campo legítimo e profícuo que caminha a cada dia para um arrojado arsenal teórico e metodológico. Eduardo Moretin enfatiza também a mudança no estatuto do historiador, na medida em que engloba outras fontes quando as de costume perdem sua força.

A aceitação do cinema como fonte histórica indica uma mudança no estatuto do historiador, na sociedade, assim como mostra a nova utilidade que certas fontes passam a ter em função de sua nova missão. Para Ferro: ‘segundo a época, o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método; mudou como um combatente muda de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perderam sua eficácia.’ (MORETIN In CAPELATO, 2007, p.47).

De acordo com essas considerações, e sabendo que não são as únicas, pelo amplo crescimento do debate em torno do cinema e sua relação com o campo da pesquisa histórica e, principalmente, a partir da abertura epistemológica nessa área do saber, exporemos o nosso objeto de estudo deste trabalho que, na verdade, ultrapassa o

binômio cinema/história, mas que em vários momentos está inserido nessa perspectiva, tanto do ponto de vista teórico como metodológico.

A proposta deste trabalho tem como centro a discussão em torno do cinema paraibano a partir da década de 1980, focada, sobretudo em um espaço privilegiado para a produção de cinematográfica no estado: o Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba (NUDOC/UFPB). Não que não houvesse outros espaços de produção naqueles anos de 1980 até o final da década de 1990, mas, sem dúvida, o NUDOC foi um dos mais importantes e mais atuantes na promoção de produções e animação cultural na área de cinema, pois havia condições de se criar e realizar os projetos, dado o caráter estatal do órgão, estando este, como mencionado anteriormente, vinculado a UFPB.

A escolha do nosso objeto de discussão se deveu a reiteradas afirmações de que todos cineastas da Paraíba, que se ingressaram no ofício no início dos anos de 1980, endossam a afirmação de maneira pública sobre a importância do órgão para as suas formações. Nesse sentido nos questionamos: o que esse Núcleo teve de especificidade para ser sempre lembrado como o lugar de formação da “gente de cinema” da Paraíba? Qual a importância desse Núcleo para o cinema da Paraíba posterior à “geração Aruanda”? Quem são esses cineastas/produtores que se formaram no NUDOC? Essas foram as questões básicas que nos impeliram a buscar respostas, mesmo que parciais, buscar reflexões novas sobre esse órgão de suma importância para a cinematografia local pós-ditadura militar.

Diante disso, percebemos, ao longo dessa pesquisa, a relevância que o NUDOC desempenhou na formação de novos quadros profissionais ligados à área de cinema, tanto do ponto de vista de capacitação de técnicos, aptos a lidar com o fazer cinematográfico, como, do ponto de vista da organização da memória audiovisual da Universidade Federal da Paraíba, e do próprio estado, uma vez que o seu projeto inaugural previa a documentação dos problemas regionais, sobretudo do Nordeste e do estado da Paraíba. Esta perspectiva esteve vinculada ao projeto de modernização e expansão dos *Campi* da UFPB, a partir de meados dos anos de 1970, durante a gestão do reitor Lynaldo Cavalcanti, situação que possibilitou a criação de núcleos de pesquisa voltados para a compreensão detalhada dos problemas regionais e comprometidos com a busca de resolução destes.

Dividimos o trabalho em três capítulos. No primeiro buscamos discutir o cinema na Paraíba de modo contextual. Desde a sua chegada ao estado, passando pelas primeiras produções, além de discutirmos a importância de um filme paradigmático para a cinematografia nacional, sendo apontado, inclusive como o fundador do Cinema Novo: *Aruanda*. Neste capítulo, reconstituímos determinados momentos do cinema paraibano até a fundação do NUDOC em 1979.

Utilizamos como fontes principais a literatura sobre o cinema paraibano e sobre o cinema nacional que discutisse as origens do cinema, o período controverso dos anos de 1950-1960, fase em que se inserem as primeiras produções profissionais na Paraíba, depois do longo hiato, nos anos de 1920, após a produção de Walfredo Rodrigues. Entre essas produções destaque-se o inovador *Aruanda* (1960) e todo o “ciclo” que se origina com ele e termina em 1982 com *O Homem de Areia*, de Vladimir Carvalho. A base bibliográfica da historiografia do cinema paraibano foi dada por: Wills Leal, Fernando Trevas Falcone, Alex Santos, Fátima Araújo, José Marinho, João de Lima Gomes e Pedro Nunes Filho, Karla Holanda de Araújo e, de modo mais geral, buscamos referência em Fernão Ramos para a discussão que refere-se ao cenário nacional e à cinematografia nos anos de 1950-1960 e às polêmicas em torno do pensamento sobre o cinema brasileiro na busca de um projeto de identidade nacional.

No que se refere à criação do Núcleo, numa perspectiva administrativa, recorreremos a textos de autores paraibanos sobre a reforma educacional dos anos de 1970, e sobretudo, a reformulação do ensino superior no início da reabertura política nos anos ditatoriais desembocando na gestão de Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque como reitor da Universidade Federal da Paraíba, de 1974 até 1979. Auxiliou-nos na compreensão desse processo o livro de Cláudio José Lopes Rodrigues *Sociedade e Universidade* e a entrevista com a professora Rosa Maria Godoy Silveira, esta por ter sido contratada para a UFPB durante a gestão de Lynaldo Cavalcanti e, portanto portadora de uma memória histórica do período, principalmente por ter experienciado aquele período da Universidade, além de ter participado da fundação do Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional (NDIHR).

No segundo capítulo, abordamos a criação do Núcleo e sua relação com o contexto de expansão da Universidade Federal da Paraíba durante a gestão de Lynaldo Cavalcanti, as principais atividades do NUDOC, entre elas o convênio com a Associação Varan, as experiências dos futuros cineastas, quando estiveram na França e

as práticas de cinema ensinadas por Jean Rouch, importante etnógrafo e cineasta que revolucionou o gênero do cinema documentário com o advento do Cinema Direto. Neste capítulo, trabalhamos também, a produção do Núcleo vinculada à concepção dos franceses da utilização da técnica do Cinema Direto/ Cinema Verdade. Para tanto, tivemos de discutir teoricamente o conceito de Direto e Verdade para o cinema e, após isso, perceber em que vertente a produção do NUDOC se encaixou. Vinculado a isso discutimos também a ampla produção na bitola super 8, isso sobretudo pela associação com os franceses. Exploramos ainda, nesse capítulo, a disputa ideológica e de entendimento do que seria cinema em relação ao grupo originário da “geração Aruanda” e ao grupo vinculado ao NUDOC. A forma de pensar o cinema, a estética e a técnica eram divergentes entre esses dois grupos. Este capítulo abordou ainda, por meio da metodologia da história oral, as experiências dos indivíduos que estiveram vinculados ao órgão, sobretudo no que se refere ao relato das suas experiências enquanto alunos de Jean Rouch, além dos depoimentos em torno da polêmica com a geração do Cinema Novo.

A nossa base de pesquisa para esse capítulo foram os documentos do Núcleo, desde atas de fundação, passando por projetos de extensão até os planos diretores e relatórios que vislumbram as atividades futuras e relatavam as que foram desenvolvidas. Utilizamos massivamente, as entrevistas com os cineastas, e os técnicos que trabalharam no NUDOC. Nestas entrevistas buscamos captar as experiências individuais de cada um e, as experiências coletivas, no sentido de perceber como esses indivíduos se vêem como produtores de cultura e qual a importância do NUDOC para as suas trajetórias pessoais.

No que se refere ao campo teórico, sobretudo no entendimento do significado de Cinema Direto/Verdade e o que é a bitola super 8, utilizamos as concepções de Fernão Ramos, Elinaldo Teixeira e Alexandre Figueirôa.

No terceiro capítulo analisamos a produção cinematográfica do NUDOC relacionando-a com o conceito de Cultura Histórica. Seguimos o raciocínio de Pierre Sorlin que julga que todo filme é espião da cultura histórica. E para ampliarmos o escopo proposto por Sorlin, fomos em busca da conceituação do que seria Cultura Histórica. Para tanto, nos debruçamos sobre os autores Jacques Le Goff, Élio Chaves Flores, Rosa Maria Godoy Silveira que desenham um modelo possível ao qual concordamos em torno da noção de Cultura Histórica ou Historiográfica, como prefere

Godoy. No que se refere à teoria do cinema e do documentário, especificamente, nos valem das posições de Jacques Aumont, Bill Nichols, Marc Ferro e Sílvia Da-Rin para compreendermos os modelos de abordagem dos filmes do Núcleo, pois, mesmo estes sendo todos documentários eles variam em classificação por haver subdivisões na categoria geral do gênero.

No âmbito mais geral serviram de base para o nosso trabalho os textos de Eduardo Moretin, Maria Helena Capelato, Mônica Almeida Kornis, por discutir de forma mais específica além da busca por uma metodologia mais consistente entre a relação história-cinema. Além dos textos de Antonio Gramsci por compreender que os intelectuais não são só os acadêmicos, mas na nossa análise entendemos, concordando com o filósofo italiano que os cineastas são intelectuais por empreenderem uma visão de mundo não conformista nos seus filmes e por desempenharem uma função específica na sociedade no sentido de pertencerem a uma instituição pública que tinha um projeto de modificação social. Os filmes do Núcleo podem ser compreendidos dentro de uma marca crítico-reflexiva de questionamento e de modificação do *status quo* da sociedade capitalista industrial e, sobretudo, trazem a marca da denúncia em relação aos grupos dominados desta mesma sociedade.

Nosso trabalho insere-se no âmbito da História Cultural, não porque julgamos que seja mais um momento de modismo acadêmico, mas, sobretudo, porque está situado nesse campo teórico metodológico devido à abordagem que utilizamos e, principalmente, pela ampla utilização de autores que se situam nesse campo epistemológico da história. Tal campo, para além do dito modismo é uma realidade entre nós, historiadores, desde pelo menos a fragmentação total do campo das mentalidades, portanto, sendo adequado, de acordo com Ronaldo Vainfas (1997), referimo-nos à História Cultural.

Dentro do amplo espectro do universo da História Cultural esperamos que o nosso trabalho venha contribuir para o reforço metodológico da área de estudos que tem como interseção a história e o cinema e também para ampliação do conceito de Cultura Histórica, demonstrando, sobretudo que esta idéia extrapola os limites do ofício do historiador e se espalha por outras veredas do conhecimento humano, muitas vezes, esses outros campos sendo muito mais eficazes na consolidação de visões do passado/presente do que as interpretações acadêmicas da história e da sociedade.

## CAPÍTULO 1

### INCURSÃO À HISTÓRIA DA HISTÓRIA DO CINEMA PARAIBANO

Diante das diversas modificações que vêm ocorrendo no campo da história, podemos enfatizar a ampliação dos temas estudados, das fontes e das abordagens dos objetos de estudo. Essa modificação nas formas de se escrever e (re)interpretar a história conduziu esta a um alargamento de suas fronteiras, chegando-se, inclusive, a uma estreita aproximação com outras áreas do conhecimento, a exemplo da sociologia, da literatura, da antropologia, das artes e da comunicação. Tal reformulação de métodos e abordagens remonta aos anos de 1920 na França, com a chamada *Escola dos Annales*, que propôs uma revisão radical nos modelos de escrita da história outrora experimentados, a exemplo da história militar, restrita a tematizar as grandes batalhas, e a história política, que versava apenas sobre os “grandes homens” e os seus grandes feitos. Para Burke (1997), a revisão da historiografia clássica estava pautada em algumas perspectivas, quais sejam:

Em primeiro lugar a substituição da tradicional narrativa dos acontecimentos por uma história-problema. Em segundo lugar a história de todas as atividades humanas e não apenas história política. Em terceiro lugar, visando completar os dois primeiros objetivos, a colaboração com outras disciplinas, tais como a geografia, a sociologia, a psicologia, a economia, a lingüística, a antropologia social e tantas outras. Como dizia Febvre no seu característico uso do imperativo: ‘Historiadores sejam geógrafos. Sejam juristas também, e sociólogos e psicólogos (...). Ele estava sempre pronto ‘para por abaixo os compartimentos’ e lutar contra a especialização estreita’. (BURKE, 1997, pp 11-12)

De lá para cá, essas experiências de ampliação dos horizontes da história, enquanto disciplina, não pararam de acontecer, confluindo para o que outrora se chamou de história das mentalidades,<sup>2</sup> chegando-se ao atual estágio da produção historiográfica, em que temos como área específica da história escrita o grande “guarda-chuva” denominado história cultural, ou, nas palavras de Peter Burke (2004), a Nova História Cultural.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Para o entendimento do conceito de história das mentalidades e como este se modificou ao longo do tempo ver CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

<sup>3</sup> Para maiores detalhes desta discussão conceitual, ver BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

Nessa perspectiva de ampliação de fontes e de interesses é que se inscreve nossa análise sobre a escrita da história do cinema na Paraíba. Obviamente, mesmo sendo reduzida a quantidade de publicações que versam sobre o cinema paraibano, certamente não a percorremos toda pela própria dificuldade de acesso àqueles artefatos literários, devido, principalmente, ao fato destes se encontrarem esgotados para venda e na maioria das vezes não passaram da primeira edição, estando essa hipótese relacionada à falta de interesse do mercado editorial local em publicar obras cuja temática seja o cinema. Sobre a falta de interesse do mercado editorial para as publicações que abordem o cinema na Paraíba, Alex Santos diz:

A literatura de cinema na Paraíba, se ainda hoje se apresenta de forma acanhada, reconhecidamente limitada, embora de quando em vez tenha os seus laivos bastante incisivos, vindo de certa forma contribuir para uma informação básica, necessariamente influente, isso se deve ao reflexo que outras publicações do mesmo porte conseguirem deixar através dos anos. Especialmente, a partir de escritos não tão bem divulgados e difundidos como deviam, mais ainda, no sentido das especificidades que a matéria sempre está a exigir. Daí porque, a nosso ver, torna-se urgente e quase vital uma reflexão em cima da importância da informação cinematográfica, mormente nas escolas de ensino básico, vez que, nas Universidades já se tem notícia sobre o assunto, embora de maneira bastante limitada (SANTOS, 1982, p. 49).

Diante dessa perspectiva, em nossa análise percebemos que há duas vertentes de fontes bibliográficas que versam sobre a história do cinema na Paraíba. Uma primeira vertente é a dos trabalhos de cunho panorâmico, isto é, obras que visam sintetizar de forma generalizada a história da cinematografia paraibana. Nesse eixo, destacamos as obras de Wills Leal e Alex Santos.

Do primeiro autor, selecionamos o livro *Cinema na Paraíba/Cinema da Paraíba* (LEAL, 2007), coletânea de textos que percorre toda a trajetória do autor enquanto crítico e historiador do cinema produzido na Paraíba. Leal reconstitui, em seu livro, o percurso da cinematografia da e na Paraíba, desde seus primórdios, trazendo registros das primeiras exibições e realizações no estado, nomes dos principais exibidores, críticas de filmes e movimentos de cinema que ocorreram na Paraíba. A obra também contém importantes transcrições de documentos relacionados ao cinema local, com destaque, por exemplo, para a reprodução do texto que descreve as oito partes que compõem o filme *Sob o Céu Nordestino* (1924-1928), de Walfredo Rodrigues, considerado a produção inaugural da nossa cinematografia e seu autor, o fundador do cinema paraibano. A obra traz referências também sobre as casas de exibição, destaca a importância dos cineclubes para o cinema paraibano e

para a cultura paraibana de forma geral, além de trazer um texto em que o autor deposita, de forma entusiástica, as esperanças, a partir do seu ponto de vista, sobre os novos rumos do cinema no estado com a inauguração do que denomina de *Roliúde Nordestina*.<sup>4</sup>

Nesse sentido, o texto tem importância fundamental como obra de referência para os estudos de cinema, por fazer um quadro panorâmico da trajetória da cinematografia paraibana e também das produções que foram aqui realizadas. Contudo, é justamente nesta perspectiva de panorama em que estão as dificuldades de obtenção de informações mais específicas acerca da temática no livro em questão, inclusive pela carência das citações de fontes, o que, neste sentido, dificulta o trabalho do historiador de ofício, pois a referência às fontes é parte constituinte da operação histórica, isto é, do trabalho do historiador.

Do outro autor ao qual nos referimos, Alex Santos, selecionamos o livro *Cinema e Revisionismo* (SANTOS, 1982). Passando por diversos assuntos dentro da temática do cinema paraibano, o livro divide-se em quatro partes. A primeira tem por objetivo situar historicamente a chegada e as produções do cinema na Paraíba. Na segunda parte, o autor discorre acerca do estado em que se encontrava a literatura de cinema na Paraíba no início dos anos de 1980 (ano de publicação do livro), como também aborda a condição dos críticos de cinema nos jornais locais, enfatizando, sobretudo, a falta de espaço nas colunas de periódicos. O terceiro capítulo aborda a questão da mulher na cinematografia local. Esse capítulo traz ainda a transcrição, na íntegra, de um documento assinado por José Joffily Filho e Tizuka Yamazaki sobre o projeto de realização cinematográfica sobre uma personagem, segundo os autores, sufocada pela historiografia clássica, Anayde Beiriz, namorada de João Dantas, o acusado de ser o responsável pelo homicídio do então governador da Paraíba nos anos de 1920, João Pessoa.<sup>5</sup> No seu último capítulo, o livro discute o aniversário do Cinema Educativo da Paraíba, como também a importância do Festival de Areia para a divulgação do cinema paraibano.

Na mesma perspectiva de obra-síntese, o texto de Alex Santos, tal como o de Wills Leal, torna-se importante, na medida em que elenca uma série de possibilidades no sentido de revisitar e reler o cinema na Paraíba, apontando, inclusive, uma perspectiva crítica em relação aos seus rumos e possibilidades de desenvolvimento. Contudo, por conter uma visão sintética,

---

<sup>4</sup> A Roliúde Nordestina localiza-se na cidade de Cabaceiras, na Paraíba, e recebeu este codinome devido à ampla utilização de seu cenário natural para as filmagens de mais de 18 produções cinematográficas brasileiras. Para maiores detalhes, ver GALDINO, Vivian. Roliúde Nordestina: um cenário de formação dos sujeitos. *Revista Fênix*. V. 5, Ano 5, n.º. 1, janeiro/fevereiro/março de 2008, [www.revistafenix.com.br](http://www.revistafenix.com.br), Acesso em 09.08.2008

<sup>5</sup> Deste projeto resultou o filme de Tizuka Yamazaki, *Parahyba Mulher Macho* (1983), estrelado por Sônia Braga no papel de Anayde, Cláudio Marzo no de João Dantas e Walmor Chagas como João Pessoa.

o capítulo em que discorre acerca da história do cinema incorre na problemática da citação de fontes, visto que, muitas delas não são citadas de forma incompleta. Vale ressaltar ainda que a sua fonte primordial é o livro de Walfredo Rodrigues, *História do Teatro na Paraíba* (RODRIGUES, 1960).

Já a segunda vertente de fontes bibliográficas sobre a história do cinema paraibano que mencionamos acima, constitui-se a partir de obras de caráter temático, isto é, que buscam analisar de forma mais verticalizada um determinado recorte da cinematografia paraibana. Entre essas obras, destacamos o trabalho de Pedro Nunes Filho, *Violentação do Ritual Cinematográfico: aspectos do cinema independente da Paraíba 1979-1983* (NUNES FILHO, 1988) e o de João de Lima Gomes, intitulado *Cinema Paraibano: um Núcleo em vias de renovação e retomada* (GOMES, 1991). Ambos, dissertações de mestrado, sendo fruto das reflexões em torno das próprias experiências dos autores, os dois cineastas e professores do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba. O primeiro trabalho tem como enfoque o cinema independente na Paraíba no final da década de 1970 e início da de 1980, enquanto o segundo trata da fundação e produção do Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba (NUDOC/UFPB) no início dos anos de 1980, estendendo-se sua análise até o início da década de 1990.

Estes trabalhos são especialmente esclarecedores para a análise que ora empreendemos em torno da trajetória do NUDOC e seu papel na formação de novos quadros para a cinematografia paraibana a partir dos anos de 1980, pois a nossa produção bibliográfica ainda é escassa nesse âmbito, tendo essas obras o caráter pioneiro de elaboração de uma história do cinema na Paraíba.

Ainda nessa vertente temática, merece ser destacado também o livro *Dos homens e das pedras: o ciclo de cinema documentário paraibano (1959-1979)* (1998), de José Marinho, este livro foi resultado de uma dissertação de mestrado, e que teve como tema central a discussão do cinema paraibano a partir de *Aruanda*, no qual foi responsável pela fundação de uma tradição documentária na Paraíba que, segundo Marinho se estendeu até o filme *O Homem de Areia*, de Vladimir Carvalho. Esse livro é bastante representativo, pois discute de forma sistemática e detalhada toda essa produção do cinema paraibano, cuja relevância se deu devido ao reconhecimento do pioneirismo em relação aos rumos do cinema no Brasil, o qual a expressão máxima desses rumos é o Cinema Novo.

Para a reconstituição da história do cinema na Paraíba é preciso destacar alguns elementos que fundamentam a historiografia, aqui discutida enquanto escrita dos

acontecimentos composta por um quadro das versões em torno da sua constituição, no que diz respeito às narrativas que contribuem para a cultura histórica local.

A partir disto, explicita-se a necessidade de trazer à luz o conceito de Hobsbawm relacionado à idéia de “tradição inventada”, com a clareza de que o termo é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Para o autor, este conceito engloba tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que emergiram de forma mais sutil, num período limitado e determinado de tempo, às vezes em poucos anos, e estabeleceram-se com enorme rapidez (HOBSBAWN, 1997, p. 9).

Segundo argumenta o historiador britânico,

Por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (...) Na medida em que há referência a um passado histórico, as “tradições inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele um passado bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. (HOBSBAWN, 1997, p. 9)

Nesse sentido, toda história que se narra precisa se justificar a partir de um ato inaugural, de uma origem, isto é, a construção de um mito fundador. Onde encontrar essa memória fundante do cinema paraibano? E, afinal, o que é um mito fundador? Sidney Ferreira Leite nos dirá que o mito pode ser definido como uma forma de compreender e justificar os fenômenos, uma narrativa que apresenta uma solução, na maioria das vezes, imaginária, para conflitos, tensões e contradições que não estão equacionadas de forma clara e satisfatória no plano realmente vivido. Vejamos:

O mito fundador visa algo tido como perene e, simultaneamente, oferece um repertório inicial de representação da realidade. Em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados, tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna, como da perspectiva de ampliação de seu sentido. O mito pode repetir-se indefinidamente, pois oferece um repertório na maioria das vezes inacessível à pesquisa empírica. (LEITE, 2005, p. 15)

A questão colocada por Sidney Leite em relação à pesquisa empírica é bastante pertinente, pois, na medida em que se constrói um discurso acerca de algum acontecimento histórico, e esse discurso se ordena a propósito de uma autoridade instituída, ou, como nos ensina Pierre Bourdieu (BORDIEU, 1997), por meio da eficácia dos discursos performáticos,

torna-se ainda mais complexa a desconstrução das falas que organizam uma dada narrativa histórica, tendo isto uma relação estabelecida a partir da posição de intelectual conferida a determinados indivíduos, dado o lugar de autoridade dos discursos desses sujeitos nas tessituras sociais. Para o sociólogo francês,

O porta-voz autorizado consegue agir com palavras em relação a outros agentes, e por meio de seu trabalho, agir sobre as próprias coisas, na medida em que sua fala concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo que lhe conferiu o mandato e do qual ele é, por assim dizer, procurador. (BOURDIEU, 1997, p. 89)

Bourdieu nos chama a atenção ainda para o fato de que as “condições a serem preenchidas para que um enunciado performativo tenha êxito se reduzem à adequação do locutor (ou melhor, de sua função social) e do discurso que ele pronuncia” (BORDIEU, 1997, p. 89). Verifica-se, assim, a dificuldade de romper com estas versões, visto que quando tal discurso se coloca como a fonte primordial, normalmente assume-se aquele como sendo a ordem geradora de outras discursividades, elaborando-se, desta forma, a repetição dessas falas originais.

Nesse sentido, o primeiro a escrever sobre a história de que tratamos neste estudo foi Walfredo Rodrigues, que dedicou um trecho do seu livro *História do Teatro na Paraíba* (1960) ao cinema na província. A partir dessa reflexão é que analisamos certa produção que tem como objetivo registrar a história do cinema local: *Cinema e Revisionismo e Cinema na Paraíba/Cinema da Paraíba*, como já nos referimos anteriormente.

A análise destas obras da historiografia do cinema paraibano, que, apesar dos problemas apontados, são as que dispomos para discutir até o presente, aponta para a chegada das atividades de cinema na Paraíba no século XIX, mais precisamente no ano de 1897. Tais experiências localizam-se no campo da exibição de filmes. O primeiro aparelho de exibição do qual se tem notícias no estado, veio da França.<sup>6</sup> O cinematógrafo foi instalado na Rua Nova, nº 2 e funcionava como um complemento às atrações da festa da padroeira da cidade, Nossa Senhora das Neves, ou, como é popularmente conhecida, Festa das Neves. Naquele contexto, o teatro era única atração que complementava as festividades de julho-agosto na capital (SANTOS, 1982, p. 23).

---

<sup>6</sup> A França está associada às origens do cinema, pois os irmãos Lumière, naturais daquele país, foram os primeiros a patentear o aparelho, conhecido tradicionalmente como cinematógrafo, que tinha a função de exibir as primeiras imagens em movimento.

O cinematógrafo foi trazido à Paraíba por Nicola Maria Parente, homem de constante dedicação às artes e de notável interesse pelas tecnologias da época. A partir das fontes consultadas, no que tange à história do cinema na Paraíba, os autores são unânimes em afirmar que Parente foi o pioneiro em exibições de filmes na capital, a exemplo do que afirma Alex Santos:

Foi ele quem trouxe de Paris o cinematógrafo, além de alguns filmes mudos, entre outros, Chegada de um trem à Gare de Lion, Um macaco pulando um arco e Crianças jogando bola de neve em Biarritz, filmes que se constituíram em grandes atrações naqueles tempos na capital. (SANTOS, 1985, p. 30)

Wills Leal, em seu *Cinema na Paraíba/Cinema da Paraíba*, também atribui a Parente o pioneirismo pelas exibições cinematográficas no Estado: “Nicola Maria Parente fez, pela primeira vez, na Paraíba, exibições cinematográficas” (LEAL, 2007, p.28). Leal cita ainda:

Essa histórica exibição foi feita em frente à casa nº 2 da Rua Nova (...), onde foi colocado um grande cartaz, com frases em francês, anunciando o espetáculo. Nos jornais da cidade, Parente divulgou o seguinte material promocional. “Nicola Maria Parente, para facilitar e proporcionar às famílias paraibanas admirar o maravilhoso evento denominado – Cinematographo (...). Assim, ainda mais uma vez, espera a proteção do ilustrado povo paraibano, prometendo que todos sairão completamente satisfeitos de terem passado tão deleitáveis instantes por tão pouco dinheiro.” (LEAL, 2007, p. 28).<sup>7</sup>

De acordo com esses elementos, a chegada do cinema na Paraíba, como comenta esta historiografia clássica, está associada à presença estrangeira, no caso a italiana<sup>8</sup>. O que é interessante perceber é que a chegada do cinema nas mais variadas partes do país – tanto do ponto de vista da exibição, como das primeiras filmagens – esteve vinculada em sua fase inicial aos quadros técnicos, artísticos e comerciais compostos pelos imigrantes, notadamente os de origem italiana, conforme se vê abaixo:

<sup>7</sup> Wills Leal é historiador do cinema paraibano, no entanto, seus textos, escritos em tom ensaístico, carecem de referências documentais mais consistentes. Exemplo disso é a menção, no tópico intitulado *Tudo começou na Festa das Neves ou a Primeira emoção do cinema*, no livro citado (p. 28-31), a jornais da cidade que escreveram sobre a referida passagem, sem, contudo, citar quais são estes jornais, apenas traz como referência a data que é 2 de agosto, provavelmente do ano de 1897. O autor cita, ainda, como ponto de ancoragem a sua afirmação, o livro *Roteiro Sentimental de uma Cidade*, de Walfredo Rodriguez. Leal afirma: “o importante é que há depoimento desses momentos históricos, como o de Walfredo Rodriguez, expresso no já clássico ‘Roteiro Sentimental de uma Cidade’: ‘o autor destas desativadas evocações, recorda-se, ainda, envolta em nevas das imagens remotas, das fitas ali exibidas, numa festa das Neves de 1897 – Chegada de um trem à Gare de Lion, Um macaco pulando um arco e Crianças jogando bola de neve em Biarritz’.” (LEAL, 2007, p. 28).

<sup>8</sup> Segundo os livros, os quais tivemos acesso, o primeiro exibidor de filmes na Paraíba foi Nicola Maria Parente, que tem nacionalidade italiana.

Assim pelo menos no início, a introdução do cinema no país coube, segundo os historiadores, aos imigrantes italianos, que trouxeram certa experiência da Europa para realização de tarefas tão avançadas para os habitantes de um país que recentemente abolira o trabalho escravo. Porém, alguns anos mais tarde, os brasileiros, principalmente os oriundos da profissão recente de fotógrafo, aprenderam manejar a sofisticada e revolucionária câmera cinematográfica e enveredaram para o instigante e criativo mundo do cinema (LEITE, 2005, p. 21).

Já nos primeiros anos do século XX, ainda no âmbito da exibição, Alex Santos, por exemplo, cita Einar Svensen um dinarmaquês, que se radicou na Paraíba como responsável por algumas salas de projeção comercial. Isso no contexto anterior aos anos de 1930 e, posteriormente, em 1932, vindo do Rio Grande do Norte, chega à capital da Paraíba, Alberto Leal, para abrir uma sala de exibição no Teatro Santa Roza. (SANTOS, 1982, p.30)

Conquanto, Fátima Araújo (1989) recua na periodização e afirma que, desde 1911, já havia o funcionamento do Santa Roza como cine-teatro, o qual, para além da significativa popularidade alcançada pelas exibições que ocorriam nessa sala, funcionava também como pólo aglutinador das sociabilidades da elite local, ditando as tendências da moda, geralmente vindas da Europa e da então capital do país, Rio de Janeiro. Era um lugar em que as pessoas iam para ver e serem vistas por outrem (ARAÚJO, 1989, p. 57).

O cine-teatro Santa Roza funcionou de forma sistemática de 1911 até 1913, entretanto, a partir de 1913, foi obscurecido, voltando a exhibir filmes só em 1914. Segundo registra Fátima Araújo,

(...) a propósito da reabertura do Santa Roza, como cinema em meados do ano seguinte (1914), o jornal A União registra em sua edição do dia 7 de julho de 1914: “cinema-theatro Santa Roza – reabrir-se-á este cinema com a brilhante exibição do ruidoso e imponentíssimo filme da soberba e importante fábrica Pasqualli, Os dois Sargentos, tendo como principais protagonistas Alberto Capozzi, uma das maiores celebridades teatrais, no papel do sargento Guilherme e Hugo Pardi, também um grande valor artístico, no papel do sargento Roberto. Este filme tem causado enormíssima sensação por toda a parte onde tem sido exibido, trazendo os espectadores no maior interesse e entusiasmo. Todos ao cinema Santa Roza!” (ARAÚJO, 1989, p. 57)

Essa sala de exibição permaneceu funcionando até 1917, quando o teatro foi fechado para a primeira reforma do edifício, desde sua inauguração em 1889. Contudo, o retorno da sala de exibição do cine-teatro Santa Roza, em setembro do mesmo ano, já não causou tanto impacto, no sentido de continuar a arrebanhar freqüentadores, pois, além dele, havia outros cinco cines-teatro espalhados na capital e adjacências.<sup>9</sup> Estas outras salas dispunham de

<sup>9</sup> Os cines-teatros eram os seguintes: o de Cabedelo, o Rio Branco, o Pathé, o Morse e o Popular. (ARAÚJO, 1989, p. 60)

programações bastante variadas em relação às propostas pelo Santa Roza (ARAÚJO, 1989, p. 60). Essa perda de prestígio aprofundou-se ainda mais e, durante a década de 1920, a programação deste cine-teatro foi preenchida apenas com concertos e recitais. Porém, a partir de 1931, o teatro ressurgiu como cinema, inclusive, sendo responsável pela primeira exibição do cinema falado na Paraíba, com o filme *O tenente sedutor* (Ernst Lubithsh, 1931). Mesmo assim, parece que já havia se passado o período do cine-teatro Santa Roza. Sua última exibição oficial, datada de 21 de dezembro de 1941, foi o filme *O Conde de Monte Cristo*, adaptado da obra de Alexandre Dumas (ARAÚJO, 1989, p. 60).

Mesmo com o fechamento da sala de exibição do Santa Roza, a Paraíba continuará a embrenhar-se pelas experiências cinematográficas, pois, como exposto acima, haviam outras salas de exibição, a exemplo do cine Rex, que desfrutava do seu apogeu nos anos de 1940 e seguintes (ARAÚJO, 1989, p.73).<sup>10</sup>

### 1.1 Os cineclubes e a presença da Igreja

A partir dos anos de 1950, expandem-se, sobremaneira, os movimentos cineclubistas no Brasil.<sup>11</sup> Os cineclubes ganham destaque e força quando a Igreja Católica, a partir de uma encíclica papal, denominada *Vigilanti Cura*, recomenda a criação de cineclubes nas paróquias e nas associações católicas.<sup>12</sup> O documento papal referia-se aos cineclubes nos seguintes termos:

Para isto será necessário que, em cada país os bispos criem um órgão permanente nacional de revisão que possa promover os bons filmes, classificar os outros e fazer chegar este juízo aos sacerdotes e aos fiéis. Isto será confiado muito oportunamente aos organismos centrais da Ação Católica, que depende dos Exmos. Bispos. Em todo caso, importa que fique bem estabelecido que o trabalho de indicação para resultar eficaz e orgânico deve ser nacional e feito por um único centro responsável. No caso em que gravíssimas razões o exigissem verdadeiramente, os Exmos, Bispos, na própria diocese, por meio das suas comissões diocesanas de vigilância, poderão sobre a mesma lista nacional-que deve aplicar normas adotáveis a toda a

<sup>10</sup> Existem livros, na historiografia do cinema paraibano, que discutem especificamente a atuação das casas de exibição da capital paraibana, a exemplo do já referido livro de Wills Leal.

<sup>11</sup> Os cineclubes deveriam formar os futuros críticos que teriam a tarefa de orientar o público. Tal pensamento partiu da Igreja no documento denominado *Vigilanti Cura*. Foi nesse período que a Igreja criou uma série de cineclubes em todo o Brasil, a exemplo do Pro-Deo de Porto Alegre. Nele atuou o Padre Humberto Didonet, difundindo as idéias do Vaticano em relação ao cinema, como mostrou em sua obra *A promoção do Bom Filme* (1959). Cf. FALCONE, Fernando Trevas. A Crítica cinematográfica dos anos 50. *Cadernos de Textos do CCHLA*, n. 23, abril de 1990. João Pessoa, UFPB.

<sup>12</sup> Esta encíclica foi assinada pelo Papa Pio XI, em 29 de junho de 1936.

nação - fazer uso de critérios mais severos, como os que pode reclamar a índole da região, censurando até películas admitidas na lista geral. O mencionado secretariado cuidará, além disso, da organização das salas cinematográficas existentes junto das paróquias e das associações católicas, de modo a assegurar a estas salas películas bem examinadas. Mediante a organização de tais salas, que para a indústria representa por vezes bons clientes, pode-se reivindicar um novo direito, ou seja, o de que a mesma indústria produza filmes plenamente correspondentes aos nossos princípios, os quais serão depois facilmente projetados, não só nas salas católicas, mas também nas outras. (IGREJA APOSTÓLICA ROMANA, 1965, p. 19-20)

Mesmo com a orientação confessional, muitos cineclubes no Brasil foram criados e liderados por pessoas com formação ideológica à esquerda, a exemplo do Clube de Cinema de Salvador, no qual surgiu o famoso cineasta brasileiro Glauber Rocha.

De acordo com José Marinho (1998), neste mesmo período surge na Paraíba um grupo de jovens interessados pelas discussões em torno do cinema, organizado por José Rafael de Menezes e pelos padres Antonio Frago e Luis Fernandes. Assim, cria-se entre os anos de 1952-1953 o Cineclube de João Pessoa (MARINHO, 1998, p. 28). Segundo este autor, “este cineclube se tornou o pólo animador das discussões cinematográficas na Paraíba. Juntaram-se em seguida a este grupo Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho, João Ramiro Mello, Wills Leal, Wilton Veloso, Geraldo Carvalho e outros.” (MARINHO, 1998, p. 29). Podemos concluir que, a partir das experiências compartilhadas neste cineclube, houve, na Paraíba, a junção de nomes que, dali em diante, foram fundamentais para a produção cinematográfica na Paraíba, sobretudo na década seguinte, com a produção de um filme-marco, *Aruanda*.<sup>13</sup>

Foi, portanto, a partir deste cineclube, que, em 1955, nasceu a Associação de Críticos Cinematográficos da Paraíba (ACCP). Segundo Marinho, este movimento

De certa forma representou uma dissidência do movimento cineclubista local. Esta dissidência deu-se em razão de parte dos membros do cineclube recusar a orientação estritamente católica que vinha sendo dada ao cineclube pelos padres líderes do movimento, incluindo-se José Rafael de Menezes, que mesmo não sendo clérigo, é um homem essencialmente católico. (MARINHO, 1998, p.29)

A orientação confessional foi o que, efetivamente, marcou o cineclubismo, não só na Paraíba, mas no Brasil inteiro àquela altura<sup>14</sup> Nota-se, portanto, que a partir das orientações sugeridas pela bula papal, as atividades cineclubistas deveriam enfatizar a exibição de um cinema considerado humanista, isto é, a partir do qual fosse possível extrair uma mensagem

<sup>13</sup> Aruanda, filme de Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho e Rucker Vieira. Lançado em 1960, é considerado um dos registros seminais do Cinema Novo brasileiro; cf. BERNARDET (1978). Adiante, trataremos mais detalhadamente desta experiência.

<sup>14</sup> Destaque-se que a exibição dos filmes passava por uma criteriosa avaliação dos responsáveis pelas paróquias.

humana dentro dos moldes da Igreja Católica, corroborando a busca por valores morais positivos à sociedade, os valores de respeito às pessoas, entre outros. (LEAL, 2007. p. 123-124)

O contexto de surgimento do Cineclube de João Pessoa foi o mesmo em que José Américo de Almeida, governador do Estado naquele momento, fundou a Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e o Cinema Educativo da Paraíba (CEP), ambos em 1955 (NUNES, 1988, p. 35). A UFPB tornou-se um lugar extremamente favorável à aglutinação de pessoas interessadas nas discussões teóricas acerca do cinema. Nesse sentido, o lócus de confluência destas pessoas foi a Faculdade de Filosofia, como bem destaca Marinho: “Não só os padres fundadores do cineclube se tornam professores desta faculdade, como também muitos membros deste movimento passam a ser alunos de filosofia” (MARINHO, 1998, p. 30).

Diante disso, o movimento cineclubista foi se ampliando dentro da Faculdade de Filosofia. No entanto, as pessoas que freqüentavam o cineclube admitiam certa resistência a este espaço por conta do catolicismo arraigado que ainda circunscrevia as discussões cinematográficas. Contudo, os freqüentadores permaneceram em tal grupo porque era inegável a capacidade intelectual dos organizadores, além de ser, de fato, àquela altura, o lugar possível, na cidade, para se pensar o cinema de forma sistemática. De acordo com Marinho:

(...) o movimento cineclubista se desenvolve em dois pólos básicos: a Associação de Críticos Cinematográficos da Paraíba, que mantém uma linha de independência da Igreja, e por outro lado o cineclube de João Pessoa, que desenvolve suas atividades; inclusive expandindo-se mais tarde através de dois movimentos de ações católicas que são a Juventude Universitária Católica (JUC) e a Juventude Operária Católica (JOC). (MARINHO, 1998, p. 31)

Já, segundo Wills Leal (2007) destaca-se que:

A partir de 1954, a Igreja paraibana, de forma coesa e com maior divulgação, tentou influenciar a ida dos espectadores ao cinema. Num documento intitulado *Qual é o filme da semana*, que teve divulgação nos rádios e jornais e foi lido nas missas, diz: “Com este título a Juventude católica, divulgará, todos os domingos, a cotação moral dos filmes da semana de acordo com a censura oficial do serviço de Cinema da Ação Católica: orientação para as famílias cristãs da capital. A Ação Católica Brasileira – diz o documento – possui e mantém um serviço de cinema nacional, na escolha de filmes que mereçam ser vistos pelo seu conteúdo, sua densidade humana e pelo seu valor moral, através da divulgação da censura oficial do serviço, que organiza e estabelece de maneira uniforme a conotação moral das películas exibidas nas diversas casas projeção. Cabe, em nossa cidade, a iniciativa do empreendimento (que já é de âmbito nacional), a Juventude católica, movimento organizado de jovens universitários, constituindo um dos setores de ação do apostolado leigo da Igreja, do qual, entre outras iniciativas, já em desenvolvimento nesta capital, tem

sobre sua responsabilidade a administração do clube de cinema, agremiação de caráter cultural e educativo, que vem exercendo papel destacado na elevação da mentalidade artística de nosso povo.” (LEAL, 2007, p. 123).

A força confessional do cineclube era tamanha que influenciou inclusive na escolha do nome das salas de exibição: o *Cine São José* e o *Cinema Santo Antonio*. Ou seja, até pelos próprios nomes das salas de cinema podemos perceber quão grande era a influência religiosa na atividade cinematográfica da Paraíba, atividade esta pautada apenas nas exibições e discussões em torno dos filmes exibidos. Por outro lado, é também neste momento que surge a crítica cinematográfica, impulsionada pelos frequentadores do cineclube. Entretanto, a crítica não atingia níveis de refinamento inerentes a esse tipo de atividade, mas, ao mesmo tempo, os indivíduos que se aventuraram na atividade de crítica cinematográfica dispunham de acesso a leituras de periódicos especializados nesta seara, quais sejam, a revista *Telecinema*, *Cahiers du Cinema* e outras leituras que eram trazidas, sobretudo pelos padres, diretamente da Escola Gregoriana de Roma, estabelecendo, portanto, possibilidades de leitura qualificada na área de cinema (MARINHO, 1998).

Os cinemas orientados ideologicamente pela igreja romana funcionaram durante muitos anos na capital paraibana, fechando suas portas no ano de 1984. Geralmente, os filmes eram exibidos e debatidos minuciosamente pelos cineclubistas e a platéia, caso esta tivesse interesse por tais discussões. A análise era estendida a todos os elementos que compõem a criação de um filme, tais como direção, fotografia, produção, montagem, música. Segundo Marinho, buscavam-se todas essas tessituras, pois só assim era possível desvelar a articulação narrativa do filme e sua proposta ideológica. Como essas análises eram balizadas por uma bibliografia especializada na área cinematográfica, não era difícil obter êxito em tal intento (MARINHO, 1998, p. 32).

A partir de nossas reflexões, percebemos que as discussões se estabeleciam em dois espaços distintos, porém, coerentes com a proposta de estudar cinema. Marinho (1998, p. 32) afirma que tais exibições ocorriam no Cineclube de João Pessoa e no Serviço do Cinema Educativo, que por muito tempo foi coordenado por João Córdula, importante cinegrafista da cidade àquela época. Estes cineclubes estabeleceram uma relação muito importante para a criação de pontes estratégicas no tocante às exibições do chamado “cinema de arte” em João Pessoa. O mesmo autor afirma ainda que, além desses, foram fundados, posteriormente, outros cineclubes nos colégios locais, a exemplo do Cineclube do Liceu Paraibano, de onde surgiram nomes importantes para a cinematografia paraibana, entre eles, Manfredo Caldas (MARINHO, 1998, p. 32).

O cinema na Paraíba, durante muitos anos, centrou-se nas atividades de exibição e de exercício da crítica. Porém, aqueles rapazes que freqüentavam os cineclubes queriam mesmo era fazer cinema, isto é, queriam o cinema enquanto fazer técnico e artístico. Sobre este período Vladimir Carvalho<sup>15</sup> afirma:

Está certo a gente teve o nosso período de teorizações, aquela coisa bizantina, a estética do cinema, o sexo dos anjos. A gente teve isso. Mas a gente queria queimar etapas, a gente ouvia falar em fazer cinema e resolvemos ir também por esse caminho (MARINHO, 1998, p. 32-33).

Os cineclubes paraibanos não ficavam isolados, buscando manter contato com os outros cineclubes país afora. Nesse sentido, desenvolveu-se uma forte ligação com as atividades cineclubistas de Recife e de Belo Horizonte. Estas atividades desenvolvidas na Paraíba estimularam a produção cinematográfica de pessoas cujos nomes são bastante expressivos para nossa cinematografia, como assinalam as seguintes palavras de Marinho:

Do movimento cineclubista paraibano surgiram, mais tarde, resultados importantes para o cinema brasileiro, que hoje conta com uma filmografia no campo do documentário que se eleva a mais de 30 filmes produzidos e realizados por membros deste grupo, destacando-se entre eles Vladimir Carvalho, João Ramiro Mello, Linduarte Noronha, Rucker Vieira, e Ipojuca Pontes. (MARINHO, 1998, p. 34)

## 1.2. As primeiras produções

A história do cinema no Brasil tem revelado que as primeiras experiências cinematográficas no país, de maneira geral, caracterizaram-se por exaltar cidades, registrar aspectos pitorescos, ou documentar autoridades. No livro *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2000), Fernão Ramos, no verbete sobre o documentário mudo brasileiro, faz a seguinte observação:

A respeito do tema “ritual de poder”, os registros prediletos são os das visitas, viagens e chegadas de autoridades, cobrindo deslocamentos físicos e respectivas celebrações. No campo das cerimônias oficiais temos, principalmente, posses de eleitos, paradas e manobras militares, inaugurações, funerais, feiras e exposições. Os grandes eventos políticos das três primeiras décadas do século são bem retratados

---

<sup>15</sup> Vladimir Carvalho é cineasta, nasceu na Paraíba, em 1935, e contribuiu no âmbito cinematográfico nacional com diversos filmes bastante representativos no cenário brasileiro, entre eles: *O País de São Saruê* (1967-1971), *O Homem de Areia* (1981), *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990), *Barra 68, sem perder a ternura* (2000). A temática dos nordestinos em situação de penúria é sempre uma tônica, presente em quase toda a sua obra.

por documentários, sempre a partir do ponto de vista do vencedor da revolta ou revolução refletindo o gosto da época pela representação documentária extraordinária. (RAMOS, 2000, p. 177)

A historiografia do cinema paraibano considera que a primeira realização cinematográfica no estado foi o registro da posse de Castro Pinto (1912). Contudo, de acordo com Nunes Filho (1988, p. 31), não há qualquer referência à sua ficha técnica. Considerando a afirmação acima, sobre a origem do cinema na Paraíba, Ramos (2000) acosta-se a ela, pois traz como temática a posse de um governante. Ainda de acordo com tal afirmação, na qual se evidencia os principais temas retratados nos primórdios dos filmes (documentários) no Estado, o Jornal *A União*, do dia 11 de maio de 1913, registra:

O cinema Pathé ofereceu ontem ao senhor presidente do Estado e várias famílias, especialmente mamanguapenses, uma sessão especial de filmes representando a chegada do Sr. Castro Pinto a Cabedelo quando veio tomar posse do governo. Outros aspectos do cortejo que acompanhou sua excelência no trajeto para esta cidade e bem assim muitas vistas da recepção do Sr. Coronel Antonio Pessoa, primeiro vice-presidente, por ocasião de sua visita à Paraíba. A segunda parte do belo e gentil espetáculo contou de fitas apanhadas na cidade de Mamanguape que é a terra natal de nosso atual presidente (*apud* NUNES FILHO, 1988, p. 31)

Contudo, só no final da primeira década do século XX é que Walfredo Rodrigues inicia suas atividades na área de cinema. Considerado o fundador do cinema paraibano, destaca-se neste contexto por ter sido um homem dedicado às artes paraibanas, desenvolvendo atividades como fotógrafo, cinegrafista, cineasta, além de ter mantido ligação com o teatro, sobre o qual escreveu o já citado *História do teatro na Paraíba* (1831-1908). As experiências de Walfredo Rodrigues também estão de acordo com a afirmação de Ramos (2000), pois retratam o “ritual de poder” no filme *Reminiscências de 30* (1931) e fazem uso da imagem para enaltecer as tradições e as paisagens da região: *Sob o céu nordestino* (1928) e *Carnaval de 1923, no Recife*. Este último foi vendido à Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura de Recife pelo próprio autor.<sup>16</sup>

Durante os anos de 1924 a 1928, Rodrigues fez o filme *Sob o céu nordestino*. A idéia de filmar, de acordo com Leal (2007), partiu de insultos à sua terra natal, a Paraíba, ou, nas palavras do crítico paraibano:

<sup>16</sup>

Sobre a iniciativa de fazer filmes sob encomenda e vendê-los, muitas vezes, para financiar outros projetos, ver ARAÚJO, Karla Holanda de. *Documentário Nordestino: história, mapeamento e análise*. Dissertação (Mestrado em Multimeios; Instituto de Artes), Campinas, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2005.

Walfredo Rodrigues não tirava da cabeça a idéia de realizar um filme de longa-metragem, retratando seu Estado. A obra obteve apoio material do governador João Suassuna, em cuja fazenda de Taperoá, algumas cenas foram rodadas. O filme foi feito em quatro anos: de 24 a 28, sendo que foram rodados 2080 metros de película. Ele pretendia com o filme, [...] mostrar ao sul que o nordeste não era só miséria. Queria rebater as críticas dos seus amigos da “Federal Filme”, do Rio, de que na Paraíba não existia nada civilizado, de que por aqui nem se comia direito, que os índios atacavam as pessoas nas cidades. A idéia inicial de WR era de filmar todo o Nordeste: o filme resultou, porém, numa captação só na Paraíba, em quase todas as suas áreas. Praticamente realizada com recursos de Walfredo, daí a demora de sua efetivação. Os informes geográficos, históricos, biológicos, geológicos, dos seus letrados, atestam o cuidado de ser fiel não só à realidade física como também aos seus fundamentos culturais. (LEAL, 2007, p.15)

Dali em diante, paulatinamente, ele foi produzindo o filme, o qual, à época do lançamento, foi recebido com assombro, haja vista as condições precárias da Paraíba tanto do ponto de vista técnico-financeiro como no aspecto cultural, visto, àquela altura, o Estado ser tido por muitos como um reduto de atraso na seara cultural.

A película feita por Walfredo Rodrigues desapareceu quando foi levada à França para ser sonorizada. Entretanto, houve um caso fortuito, que resultou na morte da pessoa que levou o filme à Europa. Sobre este episódio, Marinho informa:

a informação que Walfredo dá de que Barradas levou seu filme, e não indicara onde, é complementada por Wills Leal que afirma ter sido o filme levado pelo cinegrafista carioca para a França; Barradas morreu de repente, e nunca mais se teve notícias do paradeiro do filme.”( MARINHO, 1998, p. 37).

O filme, segundo Leal (2007), era composto de oito partes:

As oito partes que compõem o filme (sete de caráter documentário e um prólogo – ficção) representam todo um conjunto de imagens da terra e da gente paraibanas, colhidas dentro do melhor espírito otimista, por vezes com elevada grandeza social e psicológica. (LEAL, 2007, p. 17)

Todavia, a existência da obra só veio ao conhecimento do público menos versado em cinema, durante os anos de 1960, por ocasião do lançamento de *Aruanda* (1960), dirigido por Linduarte Noronha. Acerca disso, Waldemar Duarte, em um artigo de 1962, para o jornal *A União*, descreve:

O cinema paraibano já existe, de nosso conhecimento, há mais ou menos 30 anos. Até o aparecimento de *Aruanda*, de Linduarte Noronha, não se sabia da existência do documentário cinematográfico sobre a Paraíba. Virginius da Gama e Melo, em oportuna reportagem, revelou a existência de Sob o céu nordestino, de Walfredo Rodrigues. Depois conseguimos apurar a existência de outra reportagem cinematográfica de Walfredo Rodrigues. “Reminiscências de 30”. Os incrédulos e os derrotistas glossaram nossa revelação verbalmente, é claro, não tiveram a

hombridade de contestar por escrito, face à documentação existente a respeito. Agora fomos surpreendidos com novas notícias sobre cinema paraibano. Walfredo Rodrigues produziu também documentário sobre o carnaval de 1923, no Recife e “Chegada, ao Rio de Janeiro do rei da Bélgica” (DUARTE, apud MARINHO, 1998, p. 40).

O filme *Reminiscências de 30* (1931) documentou momentos efervescentes da Revolução de 30, tema, ainda hoje, muito caro a uma parcela da elite paraibana. Trechos deste filme foram utilizados por Vladimir Carvalho no seu *O homem de Areia* (1982), para representar a discussão em torno da participação política de José Américo de Almeida nos eventos de 1930. É assim que os pesquisadores do cinema paraibano concordam que Walfredo Rodrigues é o primeiro na produção cinematográfica da Paraíba, sendo, basicamente, seus filmes do gênero documentário. É notório também que esse primeiro momento do fazer cinematográfico, isto é, dos primeiros filmes de fato produzidos no Estado, e que compõem a obra de Walfredo Rodrigues, foi um período de produções assistemáticas, durante o qual, contudo, a Paraíba esteve entre os Estados pioneiros na produção de documentários no Brasil.<sup>17</sup> Vale ressaltar que Rodrigues enfrentou sérias dificuldades financeiras para realizar seus filmes, problema que persiste até hoje no Brasil e, ainda mais, na Paraíba.

O período de ebulição dos cineclubes contribuiu imensamente para a tentativa de produção de filmes. Como resultado deste momento, filma-se *Ouro Branco*, filme que merece ser destacado, haja vista ter sido a primeira experiência, porém, não concluída, de se fazer cinema posterior à década de 1920. Este filme data de 1955, tendo na direção Linduarte Noronha e como seus assistentes, Wills Leal e João Ramiro.

### **1.3. O cinema nacional nos anos de 1950-1960: embates e perspectivas**

A produção cinematográfica designada de Cinema Novo surge como oposição ao esquema industrial da produção cinematográfica desenvolvido em São Paulo, notadamente nos primeiros anos da década de 1950.

---

<sup>17</sup> Destacam-se neste momento Guilherme Rogato, em Alagoas; Walfredo Rodrigues, na Paraíba; Edson Chagas, em Pernambuco; Adhemar Bezerra de Albuquerque e Benjamim Abraão, no Ceará; José dias Costa, Diomedes Gramacho e Alexandre Robato Filho, na Bahia; Rufino coelho, no Maranhão; João Alves, no Rio Grande do Norte, destacam-se como os principais pioneiros do documentário realizado no nordeste. ARAÚJO, op. cit., p. 108.

Diante dessa qualificação é importante que se explicita o quadro ideológico que se desenhava na São Paulo cinematográfica do início dos anos 50.

Segundo Fernão Ramos, a localização da forma embrionária de toda uma temática que seria aproveitada posteriormente pelo Cinema Novo esteve nos debates dos Congressos de Cinema realizados entre os anos de 1952-1953. Sob o ângulo da discussão e exposição de teses, os congressos tiveram relevância num momento de efervescência no que se refere ao campo cinematográfico (RAMOS, 1987, p. 302).

Esses congressos eram realizados à margem dos grandes estúdios, que imprimiam, na maioria das vezes, boicotes para que não houvesse a realização desses fóruns de debate. Pode-se perceber que as teses desses congressos estavam pautadas em

uma ideologia, que se não se opõe à opção industrial, aponta constantemente em direção a um discurso com fortes tonalidades de esquerda. Se a concepção de um cinema 'popular', cara ao Cinema Novo, não aparece ainda delineada (assim como a possibilidade de um esquema alternativo à produção industrial), são nítidas em determinadas teses preocupações que, adquirindo fortes tonalidades marxistas, se aproximam de concepções caras à geração que surgiria em 1959-1960 (RAMOS, 1987, p. 301-302).

É neste período que Nelson Pereira dos Santos exporá, no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, sua tese intitulada *O problema do conteúdo do cinema brasileiro*. Tal texto inicia-se propondo a análise dos empecilhos e dificuldades do cinema brasileiro que se verifica no plano econômico financeiro, no sentido de possibilitar a superação dessa situação de dependência, por meio de uma maior produção para o mercado interno (RAMOS, 1987, p. 303).

O debate proposto por Nelson Pereira apontava ainda para o “aproveitamento dos assuntos nacionais, na produção dos filmes, a capitalização para a indústria pátria de boa parte desse dinheiro que se evade ano após anos” (SANTOS, *apud* RAMOS, 1987, p. 303).

Para o cineasta, os filmes devem ser narrados com calor e força, dando os reflexos das experiências humanas. Santos aponta ainda em sua tese exemplos de filmes dentro dessa proposta de conteúdo nacional e proximidade com a vida do cotidiano e o universo popular, entre eles: *Simão, o caolho* (1952), *O Comprador de Fazendas* (1951), ambos de Alberto Cavalcanti, e *O Saci* (1953), de Rodolfo Nanni, entre outros.

O esquema de produção alternativo aos grandes estúdios seria uma bandeira do Cinema Novo desde suas origens e o que orientou Nelson Pereira dos Santos na elaboração do seu primeiro longa-metragem, *Rio, 40 Graus*. Sobre isto, Ramos aponta:

A defesa da indústria nacional [...] apresenta em germe uma singularidade que aponta para a forma de produção e o contexto temático de *Rio, 40 Graus*. Trata-se de um discurso com tonalidades humanistas muito em voga na época, em que a figura do Homem é valorizada enquanto plena realização de suas potencialidades humanas. O público esperaria dos filmes, neste sentido, a representação do homem em sua existência. O que mais o atrai é a *proximidade* desta existência: ‘um assunto que narrado com força e calor, lhe dê o reflexo das experiências humanas’, pois ‘ver e sentir coisa da própria vida é o anseio comum de todos os povos’. (RAMOS, 1987, p. 304)

É essa poética do humanismo da vida cotidiana voltada à representação das camadas mais pobres da população que caracterizará *Rio, 40 Graus*, e a citação seguinte demonstra os novos rumos pelos quais trilhavam o cinema nacional daquele período:

É em sua forma de produção e na disposição não linear da narrativa que o filme traz a contribuição mais original para o cinema da época. Produzido através do sistema de cotas, demonstra ser possível a realização de cinema fora dos grandes estúdios e das grandes produções. Este aspecto seria, aliás, constantemente relembrado já no início da década de 1960 pelo grupo do Cinema Novo. (RAMOS, 1987, p.304).

O esquema para a produção do ponto de vista técnico passou pela colaboração do INCE (Instituto de Cinema Educativo) no sentido de doar as câmeras para a realização das filmagens; as películas foram compradas a custos muito baixos, devido às conquistas dos Congressos de Cinema no que toca à importação sem taxas de películas virgens como forma de incentivar a indústria nacional (RAMOS, 1987, p. 305).

No que tange à temática abordada, o filme se articula em torno da história de meninos que vendem amendoim. Interessa perceber que este filme foge da narrativa clássica do cinema, no sentido de não abordar o enredo de forma linear, fazendo com que as histórias dos meninos não sejam evolutivas dentro da trama, e sim, motivadas por causalidades independentes. Sente-se que o filme exprime uma necessidade em mostrar a favela, a imagem do povo em oposição à burguesia abastada e mau-caráter, característica muito comum ao primeiro Cinema Novo.

Essa contraposição brusca povo-burguesia, cercada de elementos ficcionais armados para detonar a compaixão do espectador, vai se repetir de forma marcante em filmes de toda a primeira fase do Cinema Novo e constitui, a nosso ver, a forma característica com que a representação do popular se dispõe na narrativa em forma de ficção (RAMOS, 1987, p. 306).

*Rio, 40 Graus* é a exaltação e o deslumbramento de uma construção imagética ainda desconhecida, que exercerá fascínio intenso em mais de uma geração de cineastas brasileiros.

Acrescido a isso, a forma estética de disposição narrativa não linear levará este filme ao patamar de precursor e inspirador do que mais tarde se formularia como Cinema Novo.

Em 1957, Nelson Pereira dos Santos inicia o seu segundo longa-metragem, *Rio Zona Norte*, que seria, em princípio, o segundo de uma trilogia inacabada, cujo encerramento se daria com *Rio Zona Sul*. *Rio Zona Norte* foi filmado nos subúrbios cariocas e narra as desventuras de um compositor popular, vivido por Grande Othelo, que vende sambas para sobreviver. Nesse sentido, mais uma vez o filme de Nelson Pereira preocupa-se em contrapor o universo popular e o da burguesia, por meio de situações ficcionais que detonem o sentimento de piedade (RAMOS, 1987, p. 307).

Durante os anos de 1957-1958 começa a tomar corpo o grupo que dois anos mais tarde produziria os primeiros curtas-metragens, que, posteriormente, seriam designados de Cinema Novo. Esta produção nascente está inscrita nos paradigmas estéticos do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, mesmo que os contornos não estivessem bem delimitados em termos de uma proposta estética concreta. O exemplo da influência da cinematografia italiana em nosso ambiente seria a atividade do crítico e diretor Alex Viany, que dirige, em 1953, *Agulha no Palheiro*, seguido de *Rua sem Sol* (1954). Em 1959, Viany publica *Introdução ao Cinema Brasileiro*, obra seminal na reflexão sobre cinema no Brasil (RAMOS, 1987, p. 308).

Os esboços iniciais do grupo cinema-novista aparece no ano de 1957, quando Glauber Rocha começou a filmar seu primeiro curta-metragem, intitulado *O Pátio*. Neste mesmo ano, ele vai ao Rio de Janeiro após uma passagem por Minas Gerais, onde manteve contato com críticos da *Revista de Cinema*. Contudo, esse contato parece não ter sido bem sucedido, pois os críticos dessa revista, discordando de suas concepções acerca do cinema, consideram-no um visionário e ele acaba sendo expulso de Belo Horizonte (RAMOS, p. 309).

Na sua chegada ao Rio de Janeiro, Glauber desenvolveu contato com Nelson Pereira dos Santos pela primeira vez. Ainda durante o ano de 1957 e início de 1958, Glauber volta ao Rio de Janeiro para captar recursos para a produção de *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto (1961), e neste período trava contato com figuras importantes que comporão os quadros intelectuais do Cinema Novo. Glauber afirma o seguinte:

Em 1957-1958, eu, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro (...) nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. (...) Eu realizava O PÁTIO e Luís Paulino RAMPA. No Rio de Janeiro, Paulo Saraceni terminava CAMINHOS e Marcos Farias preparava as filmagens de O MAQUINISTA. Joaquim Pedro estava com os planos de Manuel Bandeira, Leon e Marcos faziam projetos e Miguel iniciara um filme (...) Sabíamos que na Paraíba havia um jovem chamado Linduarte Noronha e o nome de Roberto Pires era dúvida inédita: REDENÇÃO. (ROCHA *apud* RAMOS, 1987, p. 309).

Contudo, no seio do grupo em que se forma o Cinema Novo não há homogeneidade de concepções. Glauber explicita na sua fala o caráter não homogêneo do coletivo:

Eu era eiseinsteiniano, como todos os outros, menos Saraceni e Joaquim Pedro que defendiam Bergman, Fellini, Rossellini e me lembro do ódio que o resto da turma devotava a estes cineastas. Detestávamos Rubem Biáfora, achávamos Alex Viany sectário e Paulo Emilio Salles Gomes alienado. Xingávamos Jean Claude Bernardet e a crítica mineira era colocada na segunda categoria dos reacionários e traidores. (ROCHA *apud* RAMOS, p. 309)

As discussões desse primeiro Núcleo do Cinema Novo ocorriam em sessões promovidas pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O ano de 1958 marcará um período de esterilidade da prática cinematográfica do grupo. Essa falta de realizações esteve associada à precariedade de esquemas de produção e foi significativo da ruptura com as perspectivas industriais do cinema nacional, que setores ligados à esquerda alimentavam desde o início da década de 1950. O filme produzido nesse contexto de adversidades foi *O Grande Momento* (1957), de Roberto Santos. De acordo com Ramos:

A preocupação com a temática nacional se mantém, mas agora adquire tonalidades mais próximas do que mais tarde seria o 'popular' do Cinema Novo. A influência do neo-realismo está mais presente nesse filme [...]. Isto se expressa pela forma de abordagem da vida da pequena-burguesia sem recursos, pela proximidade com o cotidiano banal e, também pela presença de elementos temáticos paralelos (como, por exemplo, o sentimentalismo em torno da perda da bicicleta desenvolvido pelo personagem central). Igualmente, a direção de atores e o esquema de produção aparecem vinculados à tradição neo-realista. (RAMOS, 1987, p. 310)

*O Grande Momento* aborda a vida simples e dura da pequena burguesia composta pelas primeiras gerações de imigrantes italianos que se instalaram no bairro do Brás, em São Paulo. O título do filme faz alusão ao casamento de um rapaz de poucas posses e as aflições por que passa para realizar este grande acontecimento de sua vida.

Fernão Ramos afirma que não há nenhuma presença popular no filme; nem nas músicas nem as diversões da festa se relacionam com a cultura popular conforme seria representada pelo Cinema Novo da década de 1960 (RAMOS, 1987, p. 311).

Esse filme teve boa aceitação da crítica, sobretudo por parte dos opositores do Cinema Novo, entre eles, Rubem Biáfora, que elogia o filme e diz se tratar da primeira incursão do cinema brasileiro no terreno do realismo, em que discorre acerca do cotidiano, contudo, isentando-se dos compromissos políticos (RAMOS, 1987, p. 311).

Rubem Biáfora, crítico de cinema admirador do trabalho de William Wyller, cineasta norte-americano, cuja produção caracterizava-se, principalmente, pelas tomadas com longas

panorâmicas e movimentos de câmera. Em 1959, Biáfora realiza *Ravina*, filme em que o diretor busca explorar todo o seu arcabouço de crítico. Porém, o filme não teve boa aceitação de público nem de crítica. A obra esteve complementemente associada ao preciosismo clássico, quando o momento era de total impregnação das idéias neo-realistas sobre cinema, isto é, próximos da vida cotidiana e com baixos orçamentos (RAMOS, 1987, p. 312).

Neste mesmo contexto dos anos de 1950, temos os quatro primeiros longas-metragens de Walter Hugo Koury. Estes filmes também foram vazados pelo classicismo à Vera Cruz. Numa das falas do cineasta sobre a produção de seu filme, ele argumenta:

Diversas das deficiências técnicas de meu filme foram causadas pelas enormes dificuldades que encontrei. Nenhuma vez pude fazer *trevellings* por falta de material. Usava maquinário velho. Era preciso esperar os atores profissionais terminarem outras películas para poder continuar. A luz que varia conforme as estações também foi fator desfavorável. Os iluminadores foram substituídos diversas vezes. (KOURY *apud* RAMOS, 1987, p. 313)

Percebe-se neste discurso que não há em seu horizonte o aproveitamento criativo da precariedade, proposta central da *Eztétyca da Fome*, manifesto de 1965, assinado por Glauber Rocha. O horizonte de Koury passa ao largo da produção cinemanovista, estando notadamente em sintonia com a produção industrial dos grandes estúdios. Nesse sentido, já aparecem esboçadas nessa concepção as diferenças que irão isolá-lo do movimento do Cinema Novo nos anos seguintes. A partir disso, sua cinematografia se estabelece como singular na década de 1950.

Nesse sentido, os filmes de Koury nos remetem a um quadro ideológico que gira em torno da crítica de prestígio da época: Moniz Viana, Ely Azeredo, B. J. Duarte, entre outros. Esses especialistas incentivavam um “cinema sério”, em contraposição às chanchadas. Todos eram unânimes: condenava-se, de forma contumaz, esse gênero cinematográfico, enfatizando a necessidade de um cinema desvinculado das narrativas carnavalescas.

Koury é considerado o *enfant terrible* do cinema brasileiro “sério” onde se distinguem, entre outros, Jorge Ileri, os irmãos Santos Pereira, Osvaldo Sampaio, Galileu Garcia e Rubem Biáfora. Estes diretores aparecem no final da década como as novas esperanças do cinema brasileiro, após a malograda tentativa de implantar grandes estúdios no Brasil. Citam-se também como integrantes do cinema sério, sem maiores diferenciações, diretores como Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos e Alex Viany, mais tarde apontados como próximos ou como pertencentes ao grupo cinema-novista. (RAMOS, 1987, p. 315)

Em 1959, Koury inicia as filmagens de *Na Garganta do Diabo*. O filme concorre ao Festival de Mar del Plata, na Argentina, recebendo o prêmio de melhor roteiro.

Segundo Fernão Ramos (1987), o filme mostra as potencialidades de um diretor maduro na sua concepção fílmica. Ele afirma ainda que boa parte da película foi rodada nos estúdios da Vera Cruz, além de conter locações externas exteriores das Cataratas do Iguaçu, no entanto o filme é carregado de artificialismo e estilização da natureza. Apesar de ser contemporâneo, o autor está muito distante da forma de exploração da ambiência geográfica, que seria detonada no ano seguinte em filmes do Cinema Novo (RAMOS, 1987, p. 316).

Ainda em 1959, Paulo César Saraceni realiza *Arraial do Cabo*, considerado um dos precursores do Cinema Novo. Completamente filmada a partir de locações externas, a película retrata a vida social de pescadores e a dissolução dessas relações quando da instalação de uma indústria próximo à comunidade. Sobre isto, Ramos afirma:

O estabelecimento industrial (Fábrica Nacional de Álcalis) é apresentado inicialmente em uma série de planos com angulações rebuscadas. Em seguida, a narrativa contrapõe a indústria ao universo natural da pesca, onde os pescadores parecem em idílio com a natureza. O habitat é mostrado através de uma câmera quase em êxtase com a atividade detalhada dos pescadores, desde a ida ao mar, o ato de lançar e retirar a rede, e a salgação dos peixes. A totalidade aí está presente, assim como o sentido da vida que a atividade industrial fragmenta e nega. Os últimos planos mostram uma festa popular depois do trabalho da pesca. A alegria pura e verdadeira do povo enche os olhos da câmera e é transmitida com toda a intensidade do espectador. (RAMOS, 1987, p. 317).

Esta representação do popular e a exaltação a partir de uma ótica particular do universo, que não compõe o universo social dos cineastas, aparece pela primeira vez no cinema brasileiro (exceto algumas passagens dos filmes de Nelson Pereira dos Santos).

É nesse contexto de muitos impasses e visões do que seria o cinema e, sobretudo, do que seria cinema nacional, dada as circunstâncias do momento histórico, que será produzido, na Paraíba, no início dos anos de 1960, um outro documentário que irá sintetizar e desempenhar papel essencial nos primórdios do Cinema Novo, por trazer em sua narrativa todos os elementos que compõem os ideais dessa “escola” cinematográfica, quais sejam: a representação do popular (distante da proposta folclórica das produções dos grandes estúdios); a precariedade da produção, que se reverte em potencialidade criativa em nome de uma estética específica e a temática muito próxima à que, posteriormente, seria explorada pelo primeiro Cinema Novo, o homem nordestino, em especial, o homem sertanejo e suas dificuldades diante do esquecimento das autoridades governamentais na tentativa da resolução de problemas de ordem econômica e social. Referimos-nos a *Aruanda*, do diretor Linduarte Noronha.

#### 1.4. Aruanda: um caso exemplar

O filme *Aruanda* (1960), pode ser considerado um caso exemplar na cinematografia paraibana. Conquanto, faz-se necessário historicizar a trajetória dos realizadores e da própria película, ou seja, delinear em que contexto emergiu tal produção, haja vista a importância deste filme para a cinematografia da região e para além dela, pois *Aruanda* desenvolveu um pioneirismo em relação às propostas temáticas e de abordagem, notadamente no que se refere à representação das classes populares. Como exposto acima, havia, antes dos anos de 1960, uma predominância de temas relacionados aos “rituais de poder”, como, proficuamente, apontou Fernão Ramos na sua *Enciclopédia do cinema brasileiro* (2000, p. 177).

Durante a década de 1960, o cinema americano já havia assumido a posição hegemônica frente aos cinemas nacionais, todavia, existia em tais cinematografias posições e possibilidades de alternativas culturais a Hollywood: começava a despontar o cinema, não mais apenas na perspectiva da fábrica de sonhos, mas passavam a organizar-se de forma mais orgânica as reflexões e as críticas (GOMES, 2003, p. 85).

Contudo, é ainda nos anos de 1950 que o debate e a crítica brasileira já se posicionavam em torno da afirmação de um cinema nacional, ou, nas palavras de Falcone (1990, p. 13):

Na década de 1950 o debate da crítica brasileira foi marcado pela afirmação de um cinema nacional. A Vera Cruz foi o centro de intensas discussões que ocuparam o espaço de revistas e jornais. A influência no neo-realismo dominou parte dos críticos, que não admitiam o modelo hollywoodiano que a companhia paulista seguia. Para estes, a ausência de temas nacionais era uma falta grave, condenando muitos filmes brasileiros do período. Não era bastante o tema ser brasileiro. As chanchadas da Atlântida, ainda que recebessem elogios esparsos, não eram tidas como modelo de cinema. A insistência da produtora carioca em repetir a fórmula do filme de carnaval – mesmo que este apresentasse situações e personagens marcadamente brasileiros – não foi bem recebida pela crítica (FALCONE, 1990, p. 13).

É no início de 1960 que *Aruanda* vem a público, em um momento indubitavelmente de profundas transformações na política e na economia nacional, pois se findava o otimismo do modelo econômico conhecido como desenvolvimentismo, instaurado no governo Juscelino Kubitschek (1956-1960): entrava-se no conturbado e meteórico governo de Jânio Quadros

(1961), para, em seguida, instituir-se o governo, cercado de reivindicações, de João Goulart, que resultaria no golpe militar de 1964.<sup>18</sup>

A década de 1960, para o cinema nacional, configurou-se no período de abandono da perspectiva cinematográfica estabelecida pela Vera Cruz,<sup>19</sup> contudo, isto não implicava no abandono da produção cinematográfica: o que se queria era um cinema que se parecesse com o povo brasileiro, um cinema cuja preocupação fosse a representação da nossa gente, de suas tradições, seus conflitos e suas formas de sociabilidade. Havia, portanto, severas críticas ao falso industrialismo impresso no cinema nacional daquele período. De um lado, a oposição às chanchadas,<sup>20</sup> e, de outro, ao pretensioso cosmopolitismo da Vera Cruz, a qual buscava temáticas e qualidade técnica semelhantes às de Hollywood. Todavia, os cineastas brasileiros e de outros países, buscavam construir cinematografias independentes, fora, do esquema proposto pelos Estados Unidos. Segundo Fernando Trevas Falcone,

a valorização de um cinema despojado, realizado fora dos estúdios e comprometido com a nossa realidade, seria um dado marcante para a geração que projetou internacionalmente o nome do Brasil através do chamado Cinema Novo, nos anos sessenta. (FALCONE, 1990, p. 21)

O Brasil, neste sentido, esteve acostado à perspectiva do neo-realismo italiano, cujas diretrizes ganharam força e aceitação no mundo inteiro no período posterior à Segunda Guerra Mundial<sup>21</sup>. Datam deste período, como exposto anteriormente, filmes emblemáticos, a

<sup>18</sup> Ver FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília. (Orgs.) *O Brasil Republicano*. V. 3-4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

<sup>19</sup> Vera Cruz, companhia cinematográfica, surgida em 1949, na cidade de São Paulo. Seu objetivo era constituir-se como produtora de padrão internacional, capaz de fazer frente às produções estrangeiras, sobretudo as de Hollywood, competindo com elas dentro e fora do país. Sua fundação se deu um ano após a do famoso TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), ambos pertencentes a Franco Zampari, importante magnata paulista da época. O TBC acabou por se tornar uma interessante fonte de recursos humanos para a companhia de cinema paulista, visto que muitos dos atores do TBC foram, também, atores dos filmes da Vera Cruz. Ver BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi: o jeca do Brasil*. Campinas, Átomo, 2000, p. 41.

<sup>20</sup> Chanchada é o nome dado às comédias produzidas no Brasil entre 1900 e 1960, tendo seu apogeu nos anos de 1940-1950. Geralmente, estes filmes tinham interpolações musicais e forte apelo popular, em que apareciam astros de extrema popularidade, como Oscarito; cf. AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 18.

<sup>21</sup> O Neo-realismo italiano foi um movimento cultural surgido na Itália ao final da Segunda Guerra Mundial. As suas maiores expressões ocorreram no cinema e literatura. Os maiores expoentes do cinema neo-realista italiano foram Roberto Rossellini, Vittorio DeSica, Luchino Visconti e Giuseppe Amato. No cinema, o neo-realismo italiano se caracterizou pelo uso de elementos da realidade numa peça de ficção, aproximando-se até certo ponto, em algumas cenas, das características do filme documentário. Ao contrário do cinema tradicional de ficção, o neo-realismo buscou representar a realidade social e econômica de uma época, mostrando-a muitas vezes sem rodeios. Um dos principais elementos de sua estética é a não utilização de estúdios, sendo estes substituídos pela rua e ambientes naturais, que, devido a essa preocupação, acabou por registrar a memória audiovisual da Itália pós-guerra, além de voltar-se para temáticas em que os principais representados eram os proletários, os camponeses e a pequena classe média. Outra importante característica desse movimento foi a

exemplo do citado *Rio, 40 graus*, marcado por uma sensibilidade, no mínimo, singular. Aproveitando “atores naturais”, Nelson Pereira dos Santos desvenda a paisagem carioca. Vai do morro à praia, revelando o rosto e a alma do homem comum. O filme tornou-se uma peça antológica de nossa cinematografia, sendo apontado como uma obra inaugural no conjunto dos filmes do Cinema Novo.

O filme de Nelson Pereira dos Santos marca um momento de revisão e reavaliação do cinema nacional e de seus modelos impressos até àquela altura, pois o fracasso da experiência paulista com a Vera Cruz e a linhagem carioca das chanchadas foram tomados como objeto de reflexão. A partir da primeira metade dos anos de 1950, os congressos de cinema abriram espaço para tais discussões. Além de favorecimento aos produtos nacionais através de uma defesa do protecionismo, os congressos adotavam o nacionalismo também como fator relevante no aprimoramento de um novo modelo para o cinema brasileiro. Essas discussões influenciaram o cinema brasileiro por mais de duas décadas (RAMOS, 1987).

Diante dessa perspectiva, os estudiosos do cinema nacional vêm em *Arraial do Cabo* e em *Aruanda* a ênfase quanto às temáticas nacionais e, para além disso, desenvolvida de forma radicalmente nova, o que, de certa forma, marcará a trajetória e contribuição do Cinema Novo com relação ao nacionalismo da década de 1950.

Ramos, em análise a um texto de Glauber Rocha<sup>22</sup> sobre os referidos documentários, afirma que naquele momento já não bastava uma temática nacional, mas que haveria a necessidade também de uma forma brasileira. Naquele contexto, seria a superação do nacionalismo que remontava ao indianismo de Gonçalves Dias. A expressão do nacional deveria passar pela nacionalização da arte brasileira por meio de sua linguagem, de sua forma e de sua expressão (RAMOS, 1987, p. 321). Ressalta, ainda, o autor:

Ao propor a nacionalização da linguagem, Glauber avança um dos principais pontos que norteariam a estética cinema-novista no início da década de 1960: os ditames da linguagem clássica cinematográfica (desenvolvida principalmente a partir do cinema norte americano e que teve seu apogeu nas décadas de 1940 e 1950) são radicalmente abandonados. (RAMOS, 1987, p. 321)

---

utilização de atores naturais, isto é, indivíduos que nunca haviam atuado de forma profissional. Entre os filmes mais representativos do Neo - Realismo, estão *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, por ter sido filmado logo após a desocupação da Itália na Segunda Guerra. Ver BERNADET, Jean Claude, *O que é cinema*. São Paulo, Brasiliense, 2006. 16ª reimpressão. Coleção Primeiros Passos.

<sup>22</sup> O referido texto é ROCHA, Glauber. *Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda*. Jornal do Brasil. Suplemento dominical, Rio de Janeiro, 06.08.1960 apud RAMOS, Fernão (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Arteditora, 1987.

Neste contexto, começam a se consolidar as atividades culturais cinematográficas nos espaços dos cineclubes e, de outro lado, a constituição de uma crítica cinematográfica ocupando espaços na imprensa nacional. Como já foi explicitado, a Paraíba mantinha uma posição de relevo, pois havia dois importantes espaços de debate e crítica relacionados ao cinema: o Cine-Clube de João Pessoa e a Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba (ACCP). Diante dessa constelação de eventos, em vários pontos do país, começou-se a produzir filmes, notadamente, por intermédio de seus jovens realizadores, que acreditaram na possibilidade de pensar, fazer e falar a partir do cinema. É neste meio que surge *Aruanda*.

O filme dirigido por Linduarte Noronha, foi extremamente profícuo àquele contexto, por que influenciou, inclusive, as discussões e os rumos estéticos do cinema nacional, que, posteriormente, viria a ficar conhecido como Cinema Novo. A este respeito, Wills Leal enfatiza:

*Aruanda* abriu sem dúvida, caminho para o nosso cinema. Recolocou o sentimento técnico de produção e linguagem e conteúdo do filme brasileiro, fixando os caminhos para o que já, naqueles dias de sua realização se chamou cinema novo porque, ao lado de outros modestos filmes criou o próprio cinema novo em sua dimensão prática. Distante dos centros tradicionais de produção cinematográfica do Brasil, sem formação técnico-cultural em centros adiantados, Linduarte Noronha, ao realizar seu primeiro filme, forneceu ao Brasil a chave para um grande problema nacional: como fazer com que nosso filme fosse brasileiro. Este trabalho, hoje conhecido em diversos países quebrou uma tradição comercial, industrial, demagógicas dominantes no país. (...) *Aruanda* é revolucionário como conteúdo e como forma, exatamente porque a proposta de ideologia crítica paraibana era uma reforma cultural, mas envolvida também no seu aspecto formal e conteudístico. *Aruanda*, exatamente, traduz muito isso. É uma ficção documental, é um documento-ficção. *Aruanda* é esses dois passos, esse trânsito entre uma coisa que está sendo escolhida e uma busca do que foi feito, desde a música, tão folclórica, até a sofisticação de uma iluminação natural. Parece que este somatório de natural com o artificial e com o artesanal é que formulou um tipo de produção, que depois iria dar naquela escala magnífica, que foi o Cinema Novo. (LEAL, 2007, p. 41-42)

O enredo de *Aruanda* gira em torno da história de um homem que se libertou da escravidão e sua luta para sobreviver no semi-árido paraibano. Este homem é Zé Bento, “cidadão” que dispõe de poucos recursos: analfabeto, faminto e sem destino. O filme versa também acerca da vida de uma comunidade desprovida de toda sorte de recursos materiais e de assistência por parte das autoridades governamentais, na qual a mulher é quem desenvolve o papel de força motriz na economia local. *Aruanda* é a síntese desses dois momentos, isto é, a reconstituição da vida de Zé Bento junto à formação da comunidade quilombola; e um outro, em que se discorre sobre a comunidade na atualidade, ou seja, na época contemporânea à gravação do filme. Sobre o filme, Fernão Ramos afirma:

*Aruanda* aborda a vida rural numa comunidade de antigos negros escravos perdida no interior da Paraíba. O filme é estruturado em *flashback*, e começa de forma ficcional, narrando a chegada do primeiro casal e o estabelecimento do clã que se desenvolveria no decorrer dos anos. Após esta introdução, é apresentada a vida da comunidade e o artesanato garante sua sobrevivência: a fabricação do tacho de barro pelas mulheres, a ida à feira para a venda do produto, a dura luta contra a natureza, os ambientes áridos com o sol inclemente. As imagens nuas e cruas do Nordeste, captadas por uma câmera sem filtros que revelam toda a intensidade solar do sertão, talvez sejam os principais aspectos do filme responsáveis pela grande repercussão que obteve na época do lançamento. (RAMOS, 1987, p. 319)

O argumento do documentário surgiu de uma foto-reportagem feita por Linduarte Noronha para o jornal *A União*, intitulada “As oleiras de Olho d’água da Serra do Talhado”. A partir disso, Noronha adaptou o roteiro que desembocaria no famoso documentário, cujas origens demarcam o surgimento do Cinema Novo brasileiro. A autoria do referido roteiro também é atribuída a Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello.<sup>23</sup>

Durante a fase de organização para se iniciarem as filmagens, Linduarte dirigiu-se ao Rio de Janeiro. Chegando lá, conseguiu o empréstimo de equipamentos do INCE – trazidos até a Paraíba – das mãos de Humberto Mauro. A iniciativa de fotografar o filme ficou com Rucker Vieira. Noronha obteve um financiamento do Instituto Joaquim Nabuco, de Pernambuco, o que, sem dúvida, consolidou o projeto que, até aquela altura, não passava de desejo e de roteiro. Finalmente, o filme configurou-se em um grande sucesso, nos meios em que a gramática cinematográfica já não era tão desconhecida, ao ponto de receber a efígie de precursor do Cinema Novo, na análise de Glauber Rocha, homem de fundamental importância para o movimento cinemanovista. Rocha afirmou, em um artigo publicado no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, em 6 de agosto de 1960:

Na Paraíba, ao que sabemos, nunca houve cinema. Mas há cineclubes críticos e círculos de estudos cinematográficos. (...) Linduarte Noronha e Rucker Vieira não parecem rapazes de cinemateca. Desconhecem as leis gramaticais da montagem e devem ter assistido a alguns documentários, mas talvez nenhum de grande importância. São dois primitivos, dois selvagens, diríamos, uma câmera na mão. Mas, *Aruanda* é um documento de grandes qualidades, é um filme de criação, é um filme. (...) Os rapazes estão próximos àquele fantástico Rossellini de *Paisá e Roma, cidade aberta*, o neo-realismo trágico, da miséria material como ela mesma, em seu

<sup>23</sup> Alguns anos depois, Linduarte Noronha passou a defender que escreveu o roteiro sozinho, o que veio a gerar certa celeuma entre os outros autores, pois os créditos não foram inseridos, segundo Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello, corretamente. O que se sabe é que todos têm seus motivos e verdades. Embora, haja mais evidências que apontem uma autoria coletiva, inclusive, o próprio depoimento do diretor de fotografia, Rucker Vieira: “*Aruanda* foi um filme feito em cima do roteiro. Tinha um roteiro base, mas você sabe que no documentário, normalmente, quando a gente chega ao local, a realidade é outra. Então alguma coisa fugiu um pouco do roteiro. Aquela seqüência da fabricação das panelas, quer dizer a condição do ambiente a ser filmado, com os recursos de que dispúnhamos somente uma câmera e um tripé, então se modificou, fugiu um pouco do que estava no roteiro bolado por Vladimir, Linduarte e João Ramiro.” (MARINHO, op. cit., p.127).

caráter poluído de superfícies na terra e na cara dos homens. De uma coisa, porém, ficamos certos: *Aruanda* não quis ser academia, e a narrativa está em último plano, como em *Arraial do Cabo*. (...) *Aruanda*, assim, inaugura também o documentário brasileiro nesta fase de renascimento que atravessamos, apesar de todas as lutas, de todas as politicagens de produção (...) (apud MARINHO, 1998, p. 63)

Portanto, *Aruanda* iniciou o que se convencionou chamar de *Ciclo do Cinema Documentário Paraibano*, encerrado com *O homem de Areia* (1982), de Vladimir Carvalho. José Marinho estudou o ciclo de documentário paraibano e elencou outros nomes que compõem essa fase, que se inicia em 1959 e estende-se até o final da década de 1970. Destacaram-se, nesse período, outros filmes e nomes, a saber: *O cajueiro nordestino* – Linduarte Noronha (1962); *Romeiros da Guia* – Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello (1962); *A cabra na região semi-árida* – Rucker Vieira (1968); *Os homens do caranguejo* – Ipojuca Pontes (1969); e *A poética popular* (1970) *A bolandeira* – (1967); *Sertão do Rio do Peixe* (1968); *O país de São Saruê* (1971); *Incelência para um trem de ferro* (1972/73); *A pedra da riqueza* (1975); *O homem de Areia* (1979/81) – todos estes de Vladimir Carvalho.

### 1.5. O Cinema em Campina Grande

Destacou-se também, durante esse período, o grupo oriundo da cidade de Campina Grande, em que estiveram inseridos Machado Bittencourt, Romero Azevedo e José Umbelino. Motivados, inicialmente, pelas atividades cineclubistas naquela cidade a partir de 1964, contribuiu deveras para o estabelecimento de tais possibilidades, a criação do Curso de Comunicação Social na antiga Universidade Regional do Nordeste, em 1974.

Foi a partir das manifestações de animação cinematográfica da ACCP (Associação dos Críticos de Cinema da Paraíba), durante os anos de 1950-60, que se tornou possível a discussão sobre o cinema na Serra da Borborema. Em 1964, os críticos de cinema de João Pessoa uniram-se aos seus pares de Campina Grande e fundaram uma secção da ACCP, naquela cidade. Em seguida à fundação do cineclubes, os críticos locais criaram um movimento denominado *Cinema de Arte*, junto ao cineclubes campinense. No ano de 1966, o cineclubes suspendeu suas atividades temporariamente. Em 1967, Dorivan Marinho deu um curso de cinema, em parceria com o Centro Estudantil Campinense. Neste curso houve o reencontro de diversos cineclubistas, impulsionando-os a reabrir o cineclubes de Campina Grande. Estiveram presentes nas atividades os irmãos Azevedo (Romero e Rômulo), José Umbelino Brasil e Bráulio Tavares. Estes nomes foram, dali para frente, as principais

lideranças da atividade cinematográfica naquela cidade. A partir dessa data, o cineclube passou a funcionar ininterruptamente até 1968, contudo, por uma série de questões relacionadas a problemas administrativos e políticos, o cineclube suspendeu suas atividades. Este ano marcarão decreto do Ato Institucional nº 5, acirrando a censura em torno dos mais diversos campos da atividade humana no país, entre elas as atividades culturais e artísticas (MARINHO, 1998, p. 261).

O grupo ficou sem uma atuação concreta até o ano de 1970, quando a direção do Museu de Arte daquela cidade os convidou a participar da criação do Departamento de Cinema daquela instituição. Todavia, aquele grupo originário se dispersara neste intervalo de tempo.<sup>24</sup> Na cidade permaneceu apenas José Umbelino, que assumiu a direção do Departamento do Museu de Arte local, em que tentou reativar a atividade cineclubista, inserindo novos membros ao movimento.

É importante destacar a relevância de outros cineclubes que funcionavam simultaneamente, tais como: o cineclube dos diretórios de engenharia e medicina. Outro importante cineclube foi o batizado como Glauber Rocha, que teve como diretores José Nêumane Pinto e Iremar Maciel. Foram os sócios desse cineclube que realizaram, em 1968, para o festival JB, o filme *WKW*, com duração de um minuto, inspirado no poema processo – movimento poético de vanguarda – como um projeto de direção coletiva (MARINHO, 1998, p. 262).

No ano de 1973, voltam a Campina Grande aqueles que haviam saído da cidade a fim de estudar cinema de forma mais sistemática: Bráulio Tavares, formado em cinema pela PUC de Minas Gerais, e os irmãos Azevedo, cuja formação se deu em cursos de extensão promovidos pelo Museu de Arte Moderna, na cidade do Rio de Janeiro. Estes, portanto, uniram-se a José Umbelino e conduziram as atividades de cinema no Museu de Arte da cidade até o ano de 1978 (MARINHO, 1998, p. 262).

O Curso de Comunicação Social, criado no ano de 1974, também foi um espaço de significância no tocante aos estudos de cinema na cidade campinense. Boa parte dos cineclubistas vai compor os quadros da graduação recém-lançada. Entre os discentes, esteve Machado Bittencourt, que desenvolvia experiências no âmbito do jornalismo e como cinegrafista. A convivência no seio da universidade fez com que Bittencourt arregimentasse

---

<sup>24</sup> Os irmãos Azevedo migraram para o Rio de Janeiro a fim de fazerem os estudos de segundo grau. Bráulio Tavares foi para Belo Horizonte estudar cinema na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (MARINHO, 1998, p. 262).

seus colegas para trabalhar junto a ele em seus projetos. Surgiu neste contexto, por exemplo, o curta-metragem em 16 mm, *Campina Grande: da prensa de algodão, da prensa de Gutemberg*. Segue-se a este projeto o que desembocou na feitura de *Maria Coragem* (1978), longa-metragem de ficção, também em 16 mm e em preto e branco. Nos dois casos, Bittencourt teve como assistente de direção Romero Azevedo (MARINHO, 1998, p. 262).

Contudo, o primeiro projeto que consegue frutificar de forma efetiva sob a liderança dos cineclubistas, entre eles os irmãos Azevedo e José Umbelino, foi o documentário de curta-metragem *O que eu conto do sertão é isso* (1978/79), produção da UFPB, campus de Campina Grande, atual UFCG. Este filme recebeu apoio dos docentes de Economia e Administração daquela instituição, além da parceria com a TV Universitária da UFPE. Umbelino fez outro documentário de longa-metragem, intitulado *Lutas de vida e de morte* (1981), em que trata de questões relacionadas às Ligas Camponesas no agreste e zona da mata de Pernambuco (MARINHO, 1998, p. 263).

O cineasta que mais se destacou neste período, na cidade de Campina Grande, foi: Machado Bittencourt, com *O último coronel* (1975), *Campina Grande: da prensa de algodão, da prensa de Gutemberg* (1975), *Crônica de Campina Grande* (1975), *Um dia na vida do contador* (1978), *Teares de São Bento* (1978), *Fiação Primitiva do Nordeste* (1978) e *Memórias do velho Sóter* (1979). Outro importante cineasta deste “ciclo” é José Umbelino Brasil, com *Lutas de vida e morte* (1981) e Romero Azevedo, realizador de *O que eu conto do sertão é isso* (1979) (MARINHO, 1998, p. 263-264).

Encerrada a efervescência do chamado *ciclo paraibano*, alguns protagonistas do documentário permaneceram na Paraíba, a exemplo de Linduarte Noronha e Rucker Vieira; outros migraram para outros Estados: José Umbelino, foi para a Universidade Federal da Bahia, e Vladimir Carvalho, se fixou em Brasília como professor da Universidade de Brasília. Muitos abandonaram, parcialmente, suas carreiras, devido às dificuldades de se fazer cinema no Brasil, impostas por vários motivos, entre eles a falta de proteção ao mercado audiovisual, principalmente no que tange a exibição e distribuição. Foi o que aconteceu com Ipojuca Pontes.<sup>25</sup>

Referindo-se à trajetória de um destes cineastas, Araújo comenta:

Vladimir Carvalho, considerado o maior expoente dos cineastas paraibanos, inicialmente focou seu interesse no homem nordestino. Mesmo quando, em 1969,

<sup>25</sup> Ipojuca Pontes, depois de ter feito filmes, a exemplo de *Os homens do Caranguejo* (1968) com o apoio de instituições públicas, retornou ao jornalismo, sua profissão de origem. Ironicamente, em 1990, como Secretário Nacional de Cultura do governo Collor, assinou medida que desestabilizou o cinema brasileiro ao extinguir a EMBRAFILMES e não deixar nenhuma alternativa no lugar desta.

fixa residência em Brasília, como professor da UNB, retorna ao estado natal para fazer outros filmes, como *Incelência para um trem de ferro* e *A pedra da riqueza*. O alto custo de transportar equipe e equipamento para a Paraíba faz Vladimir voltar-se para o Centro-Oeste, onde igualmente percebe os mesmos problemas de terra e de uma região desconhecida. Até agora, constam em seu currículo 21 filmes, dentre eles cinco longa-metragem. (ARAÚJO, 2005, p. 162)

Destacou-se, ainda, Manuel Clemente, cuja atuação foi de fotógrafo na maioria dos filmes paraibanos. Sua carreira teve início como assistente de fotografia de *Romeiros da Guia* (1962) de João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho, dali em diante, assinou a fotografia de muitos filmes do Ciclo Paraibano. Foi diretor do Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC), da Universidade Federal da Paraíba. Outra personalidade importante para o nosso cinema é Manfredo Caldas, seu trabalho de destaque é como montador, iniciou sua carreira, neste ramo do cinema, no Rio de Janeiro em 1969, embora também atue como diretor, produzindo alguns documentários (ARAÚJO, 2005, p. 162).

Durante a fundação e institucionalização do NUDOC, nos anos de 1979-1980, Manfredo Caldas foi convidado a fazer parte da equipe de implantação. Nos três anos seguintes realizou o trabalho de desenvolver a política de documentários e cursos de formação de mão-de-obra voltada para elaboração de filmes no âmbito da UFPB, sendo estas atividades possíveis a partir do final dos anos de 1970, quando, por ocasião da gestão de Lynaldo Cavalcanti (1976-1980), como reitor da instituição, consolidou-se a criação de um Núcleo, cujo papel no revigoramento da produção cinematográfica na Paraíba tornou-se viável, além de ter sido fundamental para as novas gerações de cineastas paraibanos.

Outros importantes nomes da cinematografia local também tiveram passagens (rápidas) por este Núcleo, a exemplo de Umbelino Brasil e Romero Azevedo, este último chegando a inaugurar um programa radiofônico denominado *Cinema Falado* (LEAL, 2007, p. 267).

## **1.6. A gestão Lynaldo Cavalcanti: a expansão da UFPB e a criação dos Núcleos de Pesquisa**

O período que corresponde ao reitorado do professor Lynaldo Cavalcanti foi marcado por profundas modificações no âmbito da UFPB, em diversos setores da instituição. Para tanto, se faz necessário buscar as origens deste momento, isto é, em que contexto foram implementadas tais transformações, para assim, compreendermos a criação dos Núcleos de

Pesquisa e, dentre estes, o NUDOC-UFPB, pois estes espaços, aliados a outros, traduziam a concepção de educação e de universidade do reitorado ora analisado. Utilizamos, para a nossa análise, a entrevista concedida pela professora Rosa Maria Godoy Silveira, chegada à Paraíba por ocasião das transformações empreendidas pelo novo reitor que, entre outras realizações, investiu massivamente na contratação de profissionais das mais diversas áreas.

A gestão de Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque teve início em março de 1976 e estendeu-se até o mesmo mês de 1980. Nesse intervalo, a instituição passou por um processo de crescimento acelerado e projeção nacional. O citado reitor ocupou tal cargo vindo diretamente do Ministério de Educação e Cultura (MEC), onde gozava de certo prestígio profissional, visto que ocupava, na ocasião, o cargo de Diretor Adjunto do Departamento de Assuntos Universitários (DAU). Em sua entrevista, a professora Rosa Godoy afirma:

O Lynaldo veio como uma pessoa forte do ministro Ney Braga; veio ele e o reitor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, salvo engano, Diógenes Cunha Lima. Eles foram, assim, duas pessoas que tiveram muito apoio para realizar o processo de modernização de suas universidades, e foi feito isso.<sup>26</sup>

No entanto, o que se verificou na UFPB não advém exclusivamente de peculiaridades pessoais e administrativas, mas se insere num fenômeno mais abrangente da expansão do ensino superior no país. O fenômeno derivou-se das pressões relacionadas às demandas do país naquele momento, e não apenas das concessões de verbas ofertadas aos reitores que tivessem maior ou menor afinidade com o poder central. Para tanto, importa ter clareza, seja no que se refere ao tipo de modelo administrativo, aliado ao prestígio profissional do gestor nos quadros do Governo Federal, o que fez com que a UFPB se destacasse dentre suas congêneres, seja no sentido mais específico, quanto aos Núcleos de pesquisa e extensão emergirem dentro desse sistema administrativo.

O paralelo feito entre a UFPB e as outras universidades federais realça as dimensões alcançadas por essa instituição. Comparando as 65 universidades brasileiras, no ano de 1978, a UFPB encontrava-se em décimo lugar no tocante ao número de alunos e a quinta instituição em número de professores. Segundo Rodrigues (1986, p. 120), voltados à prestação de serviços ou à pesquisa, foram implantados, também nesta gestão, 36 Núcleos e laboratórios, que se juntaram aos dois até então existentes. Outra questão que merece ser destacada é a

---

<sup>26</sup> Entrevista com a professora Rosa Maria Godoy Silveira, concedida a Adeilma Bastos no dia 17 de julho de 2007. A entrevista teve o objetivo de discutir o processo de modernização da UFPB, a partir da gestão de Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque (1976-1980). Doravante, todas as citações se referirão a esta mesma entrevista. Entrevista, vide anexo.

concepção de educação impressa pelo reitor naquele momento. Em seu discurso de posse, Cavalcanti afirmou que iria “contribuir para o desenvolvimento, em nosso Estado, de um sistema de ensino superior moderno, dinâmico e capaz de enriquecer o nosso patrimônio cultural e nossa economia.” (1979, p. 101). Depreende-se disso uma crença por parte do reitor segundo a qual a universidade seria o agente do progresso, a mesma até hoje muito difundida, ou seja, a fé no poder “messiânico” da educação.

Lynaldo Cavalcanti desenvolveu seu projeto de modernização em diversas esferas, nas quais podemos destacar quatro pontos que caracterizam sua administração: a aquisição de quadros intelectual-técnicos, a criação de diversos cursos de pós-graduação, a incorporação de faculdades isoladas existentes no interior do Estado aos quadros da Universidade Federal da Paraíba e a criação de Núcleos de pesquisa, a exemplo do NUDOC. As palavras da professora Rosa Godoy endossam essa caracterização:

O professor Lynaldo trouxe cerca de 1500 pessoas de fora, procedentes de vários lugares do país e do exterior, mas também gente da própria Paraíba. Ele procurou trazer gente titulada, então ele mudou muito o quadro da universidade (...). Ele amplia cursos, ele cria cursos de pós-graduação, às vezes sem base, caso de Ciências Sociais, por exemplo. Criou o mestrado onde não havia sequer graduação. Ele também federaliza o campus de Cajazeiras, por exemplo, que era uma universidade religiosa, não é? Expande a universidade (...) entre os quais, acho que os principais, foram os Núcleos de pesquisa e alguns dos quais se mantém até hoje.

Essa posição é compartilhada por outros intelectuais, que presenciaram ou estudaram o período em questão. O professor Cláudio José Lopes Rodrigues (1986), que estudou o caso específico da federalização da Universidade da Paraíba afirma que, no período em análise, foram incorporados mais quatro *campi* (Bananeiras, Cajazeiras, Sousa e Patos) aos três já existentes na Instituição (João Pessoa, Campina Grande e Areia), além da faculdade particular de medicina, sediada em Campina Grande.

Compreendemos como elemento fundamental do projeto de expansão de Lynaldo Cavalcanti a concepção de educação que norteava tal projeto, isto é, acreditava-se que a educação deveria estar voltada para a transformação da realidade social e, relacionada a essa idéia, estava também a noção de transformação da Universidade num organismo inteiramente voltado para o processo desenvolvimentista do Estado e da região. Essa concepção estava refletida no próprio discurso do reitor (ALBUQUERQUE *apud* RODRIGUES, 1986, p. 190):

Implantar uma universidade de porte vale dizer, uma universidade grande, adequada, autônoma, reflexiva, crítica, dinâmica. Universidade capaz de gerar mudanças no quadro nordestino, utilizando para isto, de um conjunto de ações de trabalho e de esforços, direcionados seletivamente, com vistas à sua real destinação. Uma

universidade conseqüente, capaz de interagir com a problemática nordestina, identificando-se com ela e comprometendo-se com suas soluções.

Na opinião da professora Rosa Godoy, Lynaldo Cavalcanti teve uma visão pragmática de seus projetos, da educação e da Universidade. Ela considera que o referido reitor implantou a vertente tecnocrática na Universidade. “Ele pensava a Universidade numa visão muito pragmática (...) que deveria estar a serviço de grandes projetos modernizadores do Nordeste.” A UFPB se tornou uma das mais importantes universidades do Nordeste naquele período, especificamente, no quadriênio 1976-1980. Uma revista de grande circulação nacional deu destaque a esse surto de crescimento da Instituição e veiculou a seguinte afirmação:

Em pouco menos de dois anos, a Universidade Federal da Paraíba passou a ser citada, nos meios científicos brasileiros, como o mais importante centro de estudos e pesquisas do Nordeste. Hoje, em termos de perspectivas de crescimento, ela é colocada ao lado de instituições tão respeitáveis quanto a Universidade de Campinas, em São Paulo. E essa classificação é endossada até por autoridades do Ministério da Educação e Cultura. (...). Com 15.000 alunos divididos nos quatro campi (João Pessoa, Campina Grande, Areia e Bananeiras), a universidade conta com um expressivo corpo de 1.500 professores (...) Nos últimos doze meses, surgiram ali catorze Núcleos de pesquisa e sete cursos de pós-graduação. (REVISTA VEJA, nº 483, 07 de dez.1977, p. 112-114. )

A professora Rosa Godoy, no entanto, avalia tal passagem de acordo com sua vivência na condição de portadora de uma memória histórica como docente da Instituição:

A revista afirma algo procedente, porque a UFPB, praticamente se tornou a universidade mais importante daqui [do nordeste] pelo menos até o início dos anos 80. O que aconteceu ou não aconteceu, foi que não houve continuidade. Lynaldo não conseguiu, digamos, um sucesso; eu diria que a universidade não teve uma espécie de amadurecimento do que foi feito na gestão do Lynaldo.

Ela afirma, ainda, que durante os 31 anos em que atua nesta instituição, nunca houve um carreamento de verbas tão grande quanto o que houve durante o reitorado de Lynaldo Cavalcanti.<sup>27</sup> No tocante à criação dos Núcleos, esta gestão se preocupou significativamente com a criação e institucionalização dos mesmos, no sentido de serem espaços que viabilizassem a pesquisa e a extensão. De acordo com o exposto pela professora Godoy, considera-se a gestão de Lynaldo Cavalcanti pragmática, pontuando-se, especialmente, ao afirmar que esse pragmatismo se estendeu à configuração de constituição dos Núcleos, pois estes eram voltados para a pesquisa que focalizasse o desenvolvimento regional. Segundo Godoy:

<sup>27</sup> Para maiores detalhes, cf. Entrevista, em Anexo.

[Lynaldo] criou o Núcleo de Pesquisa de Recursos do Mar (NEPREMAR), o Núcleo de Produção de Alimentos (NUPPA) – acho que é o mais antigo deles – depois o NDIHR (Núcleo de Documentação e Informação Histórica e Regional). (...) Esses Núcleos reuniram pessoas dos mais diversos departamentos em torno de projetos. Projetos do Governo Federal, da SUDENE (Superintendência de Desenvolvimento Regional), do Banco do Nordeste. Eram projetos mesmo de desenvolvimento regional.

Contudo, de acordo com o relato da professora e no seu ensaio *A pesquisa histórica na UFPB – a implantação de um Núcleo de pesquisa* (1980), em que discute a institucionalização e a implantação do NDIHR, ela nos chama atenção para uma questão fundamental: as concepções e modelos sociais que conviviam no espaço da Universidade. No ensaio, a pesquisadora refere-se às concepções de história que atuavam na Paraíba, que eram, de certo modo, um reflexo das concepções (visões de mundo) que atuavam naquele período. Ela denomina essas concepções de *história oligárquica* e *história tecnocrática*, afirmando, que o consenso em torno da vertente tecnocrática tinha um limite e este limite passava pela busca de uma perspectiva que ela denomina de crítico-social.

Essa perspectiva crítico-social passava também pela aceitação do desenvolvimento regional, no entanto, era necessário que esses projetos fossem pensados concomitantemente com a questão das populações regionais, que segundo, Godoy, eram as destinatárias projetos, não cabendo, portanto, apenas aproveitá-las para o jogo mais amplo, que seria, essencialmente, sua vinculação a serviço do capital desenvolvimentista. Em seu relato, Godoy, referindo-se as atividades do NDIHR, afirma:

A gente concordava, até certo ponto, com a vertente modernizadora de história, no sentido de romper com aquelas práticas de uma universidade oligárquica, modernizar a universidade. Mas chegava num ponto que a gente discordava, porque não havia preocupação de muitos de nós, geógrafos, historiadores, pessoal de arquitetura, pessoal de biblioteconomia, que era a preocupação crítico-social, ou seja, pensava-se em projeto, mas pensando também na questão da população regional.

O que podemos concluir é que a gestão de Lynaldo Cavalcanti teve preocupações com os mais diversos setores, demandas e problemas da região naquele momento, isto é, houve incentivos a diversas áreas do conhecimento, desde as mais pragmáticas e de intervenção no âmbito material como, por exemplo, os Núcleos que se preocuparam com a pesquisa voltada para a alimentação, bem como outros projetos direcionados às práticas artísticas e intervenções vinculadas à perspectiva de registro da memória regional. É o caso do NUDOC

(Núcleo de Documentação Cinematográfica). Sobre este Núcleo, Rosa Godoy proferiu a seguinte assertiva:

No caso do NUDOC, Lynaldo tinha um sonho que é interessante. Ele atirava para tudo quanto é área. Foi alguém que implantou o Departamento de Música, que na ocasião, foi considerado um luxo. O NUDOC, ele tinha a intenção, mesmo, de converter isso aqui num pólo de produção de documentários. Ele fez convênio com a França, houve gente formada que foi à França desenvolver esse tipo de trabalho, foi o caso de Pedro Santos. Então ele tinha essa visão (...).

O projeto da UFPB, naquele momento, por todas as questões citadas, caracterizava-se pela criação de projetos que dessem visibilidade e problematizassem as questões concernentes ao desenvolvimento regional, e esse caráter configurou os objetivos dos Núcleos de pesquisa da Instituição. Nesse sentido, a criação do NUDOC confluiu com o pensamento vigente na Universidade em fins dos anos de 1970 e início dos anos 1980, isto é, a preocupação com a realidade regional e, sobretudo, com medidas voltadas para o estudo e melhoria das condições gerais da região.

O Núcleo de cinematografia da UFPB surge com o intuito de documentar a realidade social da Paraíba e da região nordestina para que, a partir dos registros, houvesse uma reflexão mais sistêmica das condições sociais e de vida dos indivíduos residentes no Nordeste, em especial, na Paraíba. A produção do NUDOC foi, em sua maioria, caracterizada pela linha documental, isto é, a preocupação com o registro do real na perspectiva do cinema-verdade, porém, isto não impediu a incursão dos seus produtores no universo do cinema de ficção.

## **CAPÍTULO 2**

### **A ATUAÇÃO DO NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA**

Para a análise da atuação do NUDOC nos remetemos a uma série de documentos institucionais tais como: planos diretores, balanços anuais e relatórios de atividades; paralelo a isso, utilizamos trechos das entrevistas dos cineastas, gestores e técnicos que trabalharam no Núcleo durante o período de nossa análise.

Inicialmente, fizemos a análise de planos diretores; nesse sentido recorreremos ao mais antigo, localizado no arquivo do órgão, que data de 1982; em seguida, analisamos o seu balanço que tem data de 1984.

Em leituras feitas ao texto do plano diretor extrai-se a percepção de que o NUDOC teve como finalidade preencher uma lacuna na Paraíba, que foi proporcionar aos cineastas locais condições que permitissem o desenvolvimento de iniciativas ligadas à produção cinematográfica voltadas, principalmente, para assuntos relacionados à temática do Nordeste brasileiro, quanto à sua problemática sócio – econômica, bem como a preservação de sua memória. O NUDOC, a partir das diretrizes propostas na sua fundação, visava se empenhar numa política global de realização cinematográfica, como um espaço de integração das reivindicações das vozes do cinema paraibano, e quiçá brasileiro, desde que viessem a contribuir para a elevação do cinema nacional dentro de um ângulo mais expressivo de divulgação cultural.

Everaldo Vasconcelos, professor da Universidade Federal da Paraíba, e que esteve presente aos primeiros estágios nos concedeu entrevista a qual colocou suas interpretações em torno daquele momento da retomada do cinema paraibano, congregado nas experiências e perspectivas do NUDOC<sup>28</sup>:

Juntou-se no NUDOC o pessoal de cinema, que começou a estudar a arte cinematográfica de um ponto de vista muito peculiar, que era um interesse muito grande pelo social e pela interferência no social. Um cinema que deveria refletir , digamos, uma determinada luta por uma sociedade mais justa e igualitária. Havia uma perspectiva social nessa visão cinematográfica, que se trabalhava em torno do NUDOC poderíamos até arriscar, era uma visão marxista, no sentido que nossos professores, a maioria deles era de orientação marxista e tinham uma cinematografia

---

<sup>28</sup>

Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 11 de fevereiro de 2009.

de referência de um cinema de luta. Um cinema que se empenhava em dar respostas ao mundo, em ler o mundo.

O documento alertava para o problema da ausência de ações interdisciplinares entre as áreas, no tocante à gênese das próprias áreas no que se refere à natureza da linguagem, a exemplo da Divisão de Teatro do Departamento de Artes da UFPB outros campos de saber mais técnicos, a exemplo das engenharias. “No entanto, o registro e a documentação são comuns e imprescindíveis”. (p.08).

Na perspectiva interdisciplinar, o NUDOC integrou-se aos centros da área humanística no âmbito mais direto, mas também se integrou a outras áreas como as de Saúde e Ciências Exatas no que tange à necessidade de registro da memória institucional, pois:

A imagem e o som proporcionam o registro e a divulgação das atividades artísticas, tecnológicas e científicas, aqui também voltando para o circuito acadêmico, especial, para os cursos de Comunicação Social e Educação Artística do Departamento de Artes e Comunicação, onde são mais comuns os exercícios de criação audiovisual, embora com isso não queira significar que outros cursos deixem de merecer as mesmas atenções. (1984, p.08)

Durante esse período, o Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB<sup>29</sup> preocupou-se com um amplo e coordenado projeto para a produção de documentários de natureza técnico-cultural, registros audiovisuais de fatos e acontecimentos de interesse da Universidade e da comunidade, além de apontar para uma proposta de preservação da memória cinematográfica do estado e da região com a formação de um arquivo visual/auditivo/gráfico.

Outra área de atuação do NUDOC esteve vinculada à difusão dos filmes produzidos, por meio de projeções nas comunidades em que foram realizados; no circuito universitário, nas escolas de ensino fundamental e médio e nos principais centros culturais do estado. O Núcleo apoiou também as atividades no âmbito institucional e de extensão, incentivando a formação de platéias; apoiou ainda a formação de quadros profissionais; ajudou, apoiando parcial ou totalmente propostas de produção exteriores ao Núcleo, inclusive assessorando a elaboração de projetos nas modalidades de incentivo e ajuda possíveis. Nestes casos, o Núcleo sempre colaborava no sentido de disponibilização de material técnico e humano especializado para operacionalização dos projetos externos.

---

<sup>29</sup> O Núcleo foi fundado em 1979 e funcionou até o ano de 2002, quando teve suas atividades encerradas temporariamente. O Núcleo reativou suas funções em 2004 tendo suas funções vinculadas ao Pólo Multimídia.

Em análise ao documento intitulado *NUDOC: históricos, situação e perspectivas* (1984), o órgão no âmbito da documentação institucional, registrou as realizações do então reitor Berilo Borba, isto é, as inaugurações nos sete campi<sup>30</sup> da UFPB. Em 1984, realizou a documentação em super 8 do Festival de Arte da Paraíba em conjunto com a Diretoria Geral de Cultura do Governo do Estado. No que toca a extensão “o NUDOC continuou sua proposta de divulgação do cinema nacional de curta e longa metragem com eventos especiais” (1984, p.02). Nesse sentido:

Apenas em 1983 promoveu o lançamento de uma dezena de filmes de produção local e nacional propiciando a atualização do público de cinema de João Pessoa (alguns casos também no interior do estado), na medida em que teve relacionamento com cineclubes e fundações culturais na promoção destes eventos. Numa perspectiva mais ampla, manteve o intercâmbio e estabeleceu um relacionamento bom com estes cineclubes e organismos da cultura a nível nacional. (1984, p.02)

Em relação à formação de recursos humanos para a área de cinema, o Núcleo desenvolveu-a por meio de estágios a partir do já mencionado convênio com a França. Nestes cursos e estágios, ao mesmo tempo em que realizavam as orientações teóricas, cumpria-se as atividades práticas na área de realização cinematográfica, quer de forma coletiva quer de forma individual; estas atividades eram consideradas parte fundamental do aprendizado dos indivíduos vinculados ao Núcleo.

Selecionamos trechos das entrevistas das pessoas que participaram dos estágios promovidos pelos franceses que revelam a partir das suas memórias, como se processavam essas experiências e como elas contribuíram para a nova geração de futuros cineastas da Paraíba. Torquato Joel<sup>31</sup>, um dos selecionados para os estágios e, que mantém um destaque na cinematografia paraibana contemporânea nos diz:

O primeiro impacto foi: sair da Paraíba, do nordeste e ir para Paris com todas as condições, com bolsa, hospedagem, com todas as condições. Era um curso que não tinha esse formato acadêmico rigoroso, a gente tinha aula, mas também tinha muita prática em realização de cinema. Essa experiência foi fantástica, mudança de visão de mundo, o impacto. Ali foi o primeiro ano do resto da minha vida, então foi isso. Embora o curso tivesse regras rígidas a serem seguidas que era o conceito em torno do que era o cinema direto (...) então foi isso, essa vivência, a gente teve contato com o cinema, com uma enxurrada de filmes, eu via, em média, por mês, uns vinte filmes. Paris, naquela época, tinha em tudo que era buraco um pequeno cinema. Eu vi coisas, jóias, que eu jamais pensei em ver (...) enfim foi importante também em

<sup>30</sup> Neste período a UFPB possuía sete campi: João Pessoa, Campina Grande, Areia, Bananeiras, Patos, Sousa e Cajazeiras.

<sup>31</sup> Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 18 de março de 2009.

Paris de ver filmes que eu pensei jamais ter acesso na minha vida. Eram coisas impraticáveis aqui na Paraíba e isso foi fantástico.

Marcus Vilar<sup>32</sup>, outro importante cineasta que começou como estagiário da Associação Varan e continua produzindo intensamente até os dias de hoje, reflete em torno das suas memórias, aquele período que julga fundamental para sua formação e para a formação de quadros técnicos para a consolidação do NUDOC e de quadros técnicos da UFPB, e, sobretudo da experiência com o super 8:

Foi fundamental fazer o curso em super 8. eu fiz o primeiro curso em super 8, eu só pude ir para a França porque eu tinha feito um de super 8 aqui no Brasil. Eu tinha os pré-requisitos: era funcionário da universidade, tinha feito o curso em super 8 e estava interessado em produção e fazer câmera, nada mais importante do que a universidade investir em um funcionário seu como quadro técnico, um apoio técnico para o funcionário. Nós fomos fazer o curso, então o NUDOC e isso foi fundamental para o cinema paraibano.

O NUDOC atuou também de forma indireta na formação de tais recursos humanos (embora não especializada), servindo para experiências com linguagens cinematográficas, nas disciplinas e afins, aos alunos do curso de Comunicação Social e Educação Artística. O documento afirma:

Neste momento, toda a infra-estrutura do Núcleo é colocada à disposição do departamento a que estão ligados estes cursos e dos seus professores, que realizam aqui (na sala de projeção e de montagem) seus experimentos. Embora ainda não realizada plenamente, esta integração acontece e, desde sua fundação o NUDOC tem se prestado a esta contribuição na melhoria do ensino no Departamento de Artes e Comunicação. (1984, p.03)

Diante da leitura do documento, percebemos que o NUDOC desempenhava atividades junto a outros departamentos da UFPB por meio da experiência em documentação ou por meio da utilização do acervo fílmico, que no ano de 1984 possuía 83 filmes de curta - metragem em 16 mm e quase 50 em super 8. (1984)

O mesmo documento chama à atenção das instâncias superiores da Universidade para a concretização de uma política mais agressiva em relação à documentação em 16 mm “que sem dúvida contribuiria para a democratização do conhecimento, não somente em nível acadêmico, mas, sobretudo, em nível de comunidade de um modo geral”. (1984, p.03)

Extraímos um excerto do documento em que aponta uma crítica às autoridades da Universidade quando afirma:

---

<sup>32</sup>

Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 28 de janeiro de 2009.

As solicitações encaminhadas à algumas autoridades administrativas da UFPB, nem sempre vêm obtendo respostas positivas para seus preitos , embora tudo que tem sido solicitado vise compatibilizar uma infra-estrutura ideal para a demanda dos serviços necessários , desde espaço físico às questões mais gerais de política de realização cinematográfica.(1984, p.03)

O NUDOC fez convênio com várias instituições nacionais e internacionais nos primeiros anos subseqüentes à sua fundação para efetivar sua política de trabalho: “desde a sua criação, foram estabelecidas bases de convênio com vários órgãos: CNPq, SUDENE, Governo francês (Associação de Cinema Direto) e Embrafilme, entre outros, e também ações conjuntas com órgãos locais (FUNAPE, etc.)”. (1984, p.04)

Doravante, descreveremos quais os tipos de vinculação o NUDOC desenvolvia com cada uma instituições acima referidas. O envolvimento com o CNPq deu-se por ocasião da documentação de experiências de transferência de tecnologia na criação de caprinos e produção de laticínios, em fins de 1981 e início de 1982, resultando numa película em super 8, o que, segundo o documento (1984), foi decisivo para impulso inicial do Núcleo.

Já a SUDENE, em fins de 1982 e princípio de 1983, contribuiu também, na medida em que, por meio de convênios, foram feitos registros fílmicos de aspectos econômicos e sociais da realidade paraibana; todos esses registros se deram na bitola super 8.

No que tange à cooperação internacional com o Governo francês, o documento diz:

Esta cooperação se mostrou efetiva dentre os anos de 1979 e 1982 e no momento está em vias de ser retomada com a disposição do reitor Berilo Borba que encaminhou à Nanterre proposta de renovação do convênio (1984, p. 04).

A Embrafilme também foi uma das parceiras do Núcleo, haja visto que seus representantes estiveram presentes à reunião de criação de um espaço para a “retomada” do cinema paraibano. A empresa esteve, inicialmente, envolvida na conjugação de esforços visando a divulgação do cinema nacional e o incremento na área de formação de mão de obra.

Igualmente em vias de ser renovado, o convênio com a Embrafilme implicou na cessão por sua parte de um acervo contendo 83 títulos de curta metragem para utilização do NUDOC e infra - estrutura para exibição (empréstimo de seis projetores de 16 mm uma mesa de revisão para filmes 16 mm e mais quatro telas). (1984, p.04).

O coordenador do período que analisamos era o professor Pedro Santos que ficou à frente do Núcleo de 1980-1984. Numa leitura mais atenta do documento, percebe-se que já

nos primeiros anos o NUDOC apresentava problemas técnicos e de financiamento. Em análise a um conjunto de documentos que compreende os anos de 1985-1989, observamos os mais diversos tipos de atividades que o Núcleo desenvolveu nestes quatro anos, quais sejam: projetos de aperfeiçoamento do corpo técnico do órgão; projetos de produção cinematográfica; apoio e execução de atividades extensionistas. Em cotejo de dados de um plano de atividades de 1985, percebemos que o documento refere-se a um curso para os quadros do NUDOC em bitola 16 mm na vertente do Cinema Direto. No texto aparece como justificativa a seguinte afirmação:

A implementação de um curso de Cinema Direto visa proporcionar aos estagiários do mesmo um atelier de produção cinematográficos em 16 mm, em sua base, documentários. Estes filmes ( num total de amplo interesse social. Este curso será ministrado pelos professores integrantes do NUDOC e, os da referida disciplina do Departamento de Artes e Comunicação (1985, p. 08)

O documento apronta ainda como objetivo “oportunizar aos estagiários de Cinema Direto um curso no atelier de produção de documentários visando uma melhor capacitação profissional” (1985, p.03).

Comparando - se esse texto, com o texto intitulado *Intercambio NUDOC – Varan*, no qual se faz um histórico de todos os convênios com o Atelier francês nota-se que houve a realização do curso do qual participaram Vânia Perazzo, Marcus Vilar e Torquato Joel. O mesmo documento também apontava na direção de captação de apoio para projetos de ensino, pesquisa e ação comunitária.

É de grande importância a realização de atividades cinematográficas no circuito universitário e que a partir dele se chegue a comunidades – escolas, associações de moradores, cineclubes e outras entidades de transformação social. Com essa visão, serão oferecidos aos docentes e discentes desta unidade de ensino superior os equipamentos e títulos para exibição, assim como todo o acervo do NUDOC. Para tanto, já foi firmado convênio entre a Embrafilme e UFPB/NUDOC e, dispondo-se de uma pequena filmoteca que se destina ao atendimento das ações aqui propostas (1985, p.04)

O documento previa ainda “oportunizar o exercício técnico do fazer cinematográfico na UFPB, levando a produção e os recursos humanos desta área a servirem ao processo social (1985, p.04)”. No entanto, o mesmo texto afirma que as atividades já firmavam-se no plano concreto , pois já estavam àquela altura, sendo executadas, mas que os equipamentos precisavam de manutenção, pois estes eram manuseados constantemente por alunos e professores.

Durante o processo de pesquisa não localizamos relatórios ou plano diretores referentes ao ano de 1986, contudo em análise do texto acerca do intercâmbio NUDOC-Varan, há menção à reativação do Atelier do NUDOC que efetivou a execução do 1º Estágio em realização de documentários no suporte vídeo. Vale salientar que todos os monitores do estágio eram ex - estagiários da Associação Varan e do próprio NUDOC: Newton Júnior, Torquato Joel, Vânia Perazzo e Marcus Vilar.

O relatório de atividades que compreende as que foram executadas entre setembro de 1987 a julho de 1988 aborda, sobretudo, “atividades ligadas ao cinema, como: produção, apoio à produção, mostra de cinema e cursos” (p.02). Nesse período houve diversos lançamentos de filmes importantes para a trajetória do Núcleo, entre os quais: *24 horas* de Marcus Vilar, produção do NUDOC; lançamento do filme de animação *Anjos do Mar* de Wilson Lazaretti e Alberto Jr.; lançamento do filme *Itacoatiara, uma pedra no caminho* de Torquato Joel. Ainda no ano de 1987, o órgão desenvolveu bastantes atividades de prestação de serviços externos da filmoteca, tendo uma ampla rede de contatos com entidades culturais, empresas, outros campi da Universidade Federal da Paraíba. Entre as parcerias desenvolvidas junto à comunidade destaca-se a Escola Piollin, o Grupo de Alcoólicos Anônimos, CNEC (Campanha Nacional das Escolas da Comunidade) Lojas Maçônicas, entre outros. O tipo de contato estabelecido se dava principalmente a partir do empréstimo e exibição dos filmes.

Houve outras atividades de apoio às práticas artísticas e cinematográficas, entre as quais podemos estabelecer o destaque para a parceria com o 9º Festival de Inverno de Campina Grande; participação no 20º Festival de Cinema Brasileiro de Brasília, com os filmes *Nau Catarineta* de Manoel de Oliveira e *24 Horas* de Marcus Vilar; e a promoção, conjuntamente com diversos parceiros, do Primeiro Encontro Brasileiro de Cineastas Nordestinos. Este evento foi tema de matéria no *Jornal O Norte*<sup>33</sup>. Tal matéria versa sobre a necessidade de fomentar a atividade cinematográfica na região, propondo a criação de um órgão denominado Fundação Nordestina de Cinema que teve na figura de Machado Bittencourt o principal vetor de articulação. Durante a realização do evento, o NUDOC esteve presente ao evento e, a partir da fala de seu coordenador, denota-se a preocupação do órgão com o cinema documentário, associado ao pensamento inicial que fundamentou a criação do Núcleo. O Jornal afirma:

Da Universidade Federal da Paraíba, participou o NUDOC - Núcleo de Documentação Cinematográfica. O seu coordenador o professor João de Lima disse

---

<sup>33</sup>

“Encontro decide criação de entidade para cinema”. *O Norte*, 15.11.1987.

que a grande vantagem para os que vêm produzindo filmes a partir da experiência do NUDOC é a indicação de 30 por cento dos recursos da fundação sejam destinados a produção de filmes documentários. Se a fundação é constituída a partir de dotações dos bancos estaduais [...] é necessário contemplar um segmento de produção fílmica, que não esteja, necessariamente, vinculada a questão do lucro. (O NORTE, p. 12).

Ainda no mês de novembro, realizou-se um Seminário *Cinema Direto: uma avaliação crítica*, além de uma exposição sobre a produção do Núcleo no ano de 1987.

O que é importante destacar é que durante o ano de 1987 – 1988, o Núcleo atuou em diversas áreas de produção e animação cultural relacionados ao cinema. Embora o ano de 1987 tenha sido um ano de poucas produções fílmicas, o Núcleo buscou envolver-se em diversos circuitos que promovessem e incentivassem o debate sobre o cinema na Paraíba<sup>34</sup>.

O ano de 1989 marca as efemérides de dez anos de fundação do Núcleo; na leitura comparativa entre os relatórios que compuseram e registraram as áreas de atuação de tal ano encontra-se relatos muitos sucintos, das práticas e áreas de atuação do órgão. As práticas estenderam-se nos três eixos fundamentais as quais as atividades da Universidade devem estar articuladas, quais sejam: extensão e pesquisa; nesse sentido, o NUDOC acostou-se a essas perspectivas sempre buscando se vincular à sua atividade fundamental, isto é, a produção de filmes e a pesquisa dentro da linha de cinema documental e as formas audiovisuais como forma de expressão.

Diante do exposto, evidencia-se, a partir da leitura e cotejo dos dados do relatório, as mais variadas formas de atividades, dentro dos limites nos quais se encerram as funções do Núcleo. Ainda, nesse ano houve o 2º estágio de realização de documentários cujo alvo principal seriam os iniciantes, sobretudo os alunos de comunicação. Desse estágio resultaram três filmes em vídeo: *Antonio Rasga Rua* (J. Carlos Aguiar Mendes, 1989); *Juaçaba* (Marcos Sousa, 1989) e *Os mortos mandam lembranças* (Kubtscheck Pinheiro, 1989). No mesmo ano houve também a realização do 3º estágio de realização de documentários, este foi estendido à comunidade extra-universitária<sup>35</sup>.

Em fins de 1989 e início de 1990 o NUDOC envolveu-se com a divulgação da produção do órgão participando de festivais, entre os quais, o Festival do Filme Etnográfico no Museu do Homem, em Paris, com o filme *Carnaval Sujo*, de Vânia Perazzo, o qual recebeu o prêmio de menção especial do júri. O Núcleo participou de exposições no Festival de

<sup>34</sup> Sobre a comemoração dos 10 anos do NUDOC, até o momento, não localizamos documentação referente a tal período. Contudo, buscaremos doravante, informações dessas comemorações nos depoimentos dos nossos entrevistados.

<sup>35</sup> O documento ao qual cotejamos tais dados não explica que comunidade extra-universitária seria esta.

Inverno de Campina Grande, cujos filmes exibidos foram *Carnaval Sujo*, *Itacoatiara*, *uma pedra no caminho* e *24 Horas*. Durante o mês de outubro de 1990, os funcionários do Núcleo organizaram uma mostra de curta-metragens na qual foram exibidos 22 filmes de várias localidades do país, esta programação constou como parte das festividades dos 10 anos de fundação do NUDOC.

Acerca do que se produziu em 1989, houve a realização dos filmes *O palácio do Riso*, cuja temática é sobre um circo mambembe de João Pessoa, e *O Reino de Deus* que versa sobre a invasão do neopentecostalismo a partir da Igreja Universal do reino de Deus, ambos da professora Vânia Perazzo. Os referidos filmes foram produzidos em parceria com a TV búlgara STF-EKRAN. A participação do NUDOC formalizou - se a partir da co-produção, pois, em leitura das fichas técnicas dos filmes, nota-se que todo o pessoal envolvidos no processo de realização do filme eram funcionários do órgão; os filmes foram executados na bitola de 16 mm.

No que se refere à extensão, também em 1989 o NUDOC produziu uma série de vídeos sobre comunidades de agricultores cujo título era *Projeto Comunidade*. Deste projeto resultaram três vídeos: *Sabauma*, *Área de Assentamento no Vale Mamanguape* e *Pesca de Estuário Vale do Mamanguape*. Durval Leal assina as três produções como realizador do projeto, sendo este executado pela equipe do Núcleo.

Localizamos, no mesmo relatório, informações sobre as atividades de 1990 ano em que o Núcleo repetiu basicamente, o formato das atividades do ano anterior, quais sejam, a realização do 3º estágio de realização de documentário em vídeo do qual resultaram mais três filmes: *Divina Decadência* (Ricardo Peixoto); *Humano Demasiado Humano* (Carlos Azevedo Filho) e *Rock, Suor e Skate* (Olga Costa).

O NUDOC também coordenou um projeto no ano de 1990 denominado Vídeo Rural, estágio em vídeo para extensionistas: deste estágio participaram alunos de diversas instituições públicas entre as quais: INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), EMATER, e UFPB como resultado desse curso, produziu-se cinco filmes com temáticas relacionadas ao campo, sobretudo ligadas ao desenvolvimento sustentável.

Foram desenvolvidos diversos tipos de atividades no decorrer de 1990, a exemplo de um projeto cujo título era *Popularização da Ciência: estágio de vídeo científico* (1990) que destinava-se a uma clientela especializada, contemplando as discussões produzidas nos diversos campos do saber: Sociologia; Fisioterapia, Engenharia Civil, Engenharia Mecânica, Biologia e Comunicação. O início das filmagens dos resultados do curso estavam previstas

para iniciar-se em janeiro com prazo de término previsto para o mês de junho de 1991, contudo, na leitura dos documentos não localizamos referência a tais resultados.

As produções do NUDOC chegaram a alcançar difusão no âmbito internacional, estando presentes no Festival Internacional do Filme de Festa, na França, o filme *Carnaval Sujo*, (1990) porém, o relatório não menciona premiações para a produção. O mesmo filme foi veiculado na França por meio do Canal Plus.

No âmbito institucional, o Núcleo realizou diversos vídeos ligados a projetos de extensão, entre os quais o projeto *Vídeo Mangue* cujo resultado foram dois filmes: *Paz no Mangue* e *Centro Peixe-Boi*, estes assinados por também por Durval Leal. Ainda, no decorrer de 1990, o NUDOC se posicionou, de forma mais consistente, na elaboração de um projeto ficcional e produziu o filme *Casa Tomada*, de Marcus Vilar, reconhecido como a primeira ficção depois das tentativas experimentais em super 8.

As atividades do órgão foram aquecidas durante o ano de 1991 com tentativas de inovações na sua grade de atividades e introduziu um concurso de roteiros em busca de novas ideias para aquecer a produção do Núcleo. Desse primeiro concurso, foi selecionado o roteiro *Tá sentindo cheiro de queimado?* de Torquato Joel e Everaldo Vasconcelos.

Cotejamos dados referentes às condições de produção e de atuação do Núcleo frente às suas propostas de atividades e que determinaram os limites de sua realização no período. O que fica evidente desde os primeiros anos de funcionamento do Núcleo é a precariedade; apesar do discurso incentivador a prática audiovisual no âmbito da UFPB, isto é, boa parte das produções eram feitas em condições adversas, apesar de dados positivos como a aquisição de alguns equipamentos. O relatório de 1989 afirma o seguinte,

O ano de 1989 foi bastante positivo para o NUDOC, sobretudo pela aquisição de equipamentos em vídeo [...] o que veio permitir ao Núcleo de se lançar, de forma sistemática, nos programas de extensão: estágios e produção de vídeos. No entanto, as condições do NUDOC devem ser melhoradas a fim de que ele possa cumprir seus objetivos e metas (1989, p.13).

O mesmo Relatório problematiza as condições de trabalho do Núcleo: “as condições de trabalho do NUDOC são também muito dificultadas pelo problema de refrigeração das suas dependências. Vale salientar que existem no Núcleo equipamentos que não podem, em absoluto, permanecer em ambiente sem refrigeração” (1989, p.13). O que podemos depreender a partir das conclusões do relatório é que, embora apontem os feitos positivos, também explicita as adversidades por que passava a equipe de realizadores e funcionários do Núcleo.

Em trecho extraído do documento, nota-se a preocupação por parte da coordenação, em alertar as instâncias superiores da Universidade, da necessidade de cumprimento do programa de trabalho do NUDOC e que este faz parte dos objetivos que se encontram no regulamento do órgão, que de certa forma, apontaria os rumos das atividades dos anos seguintes. Nesse sentido, podemos dizer que o discurso impresso neste trecho do relatório funciona como um apelo de cunho político em defesa da continuidade dos trabalhos do Núcleo:

Uma vez implantado o PROGRAMA DE ATIVIDADES DO NUDOC<sup>36</sup>, este deverá ser cumprido, independentemente do Coordenador e Pró – Reitor para Assuntos Comunitários. Caso contrário, tal programação corre o risco de não ser cumprida de forma sistemática, prejudicando a atuação do NUDOC e desestimulando aqueles que formam a equipe de trabalho do mesmo. Vale salientar que tal programação foi elaborada a partir dos objetivos e metas do NUDOC devendo ser adaptada, no decorrer dos anos, às necessidades da Universidade e da comunidade em geral. (1989, p.13)

Até o ano de 1991, temos um Núcleo com fôlego, produzindo em média três filmes anualmente, o que pode ser considerado um bom número, dadas às condições de trabalho e os problemas enfrentados por este. Apesar das dificuldades, os saldos até início dos anos de 1990, foram positivos, pois tínhamos um órgão bastante ativo. Além das produções, havia outras atividades que caracterizavam a dinâmica de trabalho do órgão: divulgação da produção em festivais, documentação institucional, atualização e formação de platéia, por meio da divulgação da produção de cinema nacional, sobretudo, no que se refere aos documentários, visto que estes não encontravam e não encontram até hoje, espaço no circuito comercial de exibição, realização de estágios com vistas à formação de novos quadros de produção, entre outras atividades.

O Relatório de Atividades de 1991, assinado pela professora Vânia Perazzo, demonstra a continuidade dos trabalhos do Núcleo seguindo a mesma linha dos anos anteriores, quais sejam: produção de filmes (documentários, educativos, ficção e institucionais). No entanto, o documento aponta como elementos novos a perspectiva de produção filmes/vídeos de animação e vídeos científicos. No que toca à extensão o Relatório visava dois eixos: ensino e divulgação seguindo a mesma dinâmica dos anos anteriores, isto é, a continuidade dos estágios de realização de documentários, projetos de vídeos rurais e de popularização da ciência, estágios em vídeo experimentais. Referente à divulgação e formação de espectadores citava o Circuito Universitário de Cinema; contudo mencionava

---

<sup>36</sup> Grifo do documento original.

que este encontrava-se suspenso por falta de recursos. Houve a continuidade na produção, mantendo a média dos anos anteriores, três produções: *O Capa Verde* e *Dulcissime*, ambos de Torquato Joel, feitos para o Festival do Minuto de São Paulo, e outro intitulado *A Casa é a Rua*, de Vânia Perazzo, um vídeo educativo que versa sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente na cidade de Areia, além do filme denominado *Renascer*, de Marcus Vilar.

No entanto, neste mesmo ano de 1991, o NUDOC começa a enfrentar crises mais sérias do ponto de vista estrutural e das condições de trabalho. No Relatório do mesmo ano, percebemos que o documento versa principalmente sobre a falta de recursos “pois prejudica o andamento normal das atividades - o NUDOC como centro de produção audiovisual necessita adquirir equipamentos profissionais para ter sua produção veiculada em emissoras de TV e concorrer no mercado de trabalho”. (1991, p.05).

A partir da análise empreendida na documentação que cobre o período de atividades que se estendem desde a fundação do Núcleo até o ano de 1991, observamos uma regularidade no tipo de trabalho realizado, isto resulta, em parte, da própria constituição do NUDOC, o qual deveria seguir as orientações institucionais originárias de seu regulamento, que propõe, entre outras práticas, a documentação da realidade regional, isto é, que as preocupações do Núcleo, deveriam voltar-se para os problemas do Nordeste e, principalmente, da Paraíba. Contudo, desde sua fundação em 1979 as concepções em torno da produção de cinema e do que seriam os problemas sociais não eram homogêneas, levando o NUDOC, desde os seus primórdios, a disputas ideológicas, por meio dos intelectuais a ele vinculados, em torno do que deveria se documentar/filmar e como se filmar (no sentido técnico, estético e temático). No que se refere a essa problemática, sobretudo ao material técnico, o NUDOC esteve envolto nos seus primórdios em torno da discussão sobre a produção em super 8, tema que abordaremos adiante.

## **2.1. Considerações sobre o super 8**

Para a compreensão da utilização massiva da bitola em 8 mm é preciso perceber o cenário político-social da década de 1970, sendo esse um dos motivos que confluíram para a prática corrente da utilização dessa bitola no Brasil na década de 70.

Até a segunda metade dessa década o país foi marcado pelo auge do autoritarismo decorrente da ditadura militar iniciado no país em 1964. Toda sorte de práticas repressivas, principalmente a censura aos meios de comunicação de massa eram decorrentes do amplo

controle exercido pelos militares em relação às informações que circulavam no país, ou seja, um arrojado mecanismo de controle da liberdade de expressão subsidiado pelo aparelho ditatorial, tendo esses mecanismos se ampliado demasiadamente, desde a instauração do Ato Institucional nº05 em 1968. Essa patrulha ideológica era rigidamente gerenciada pelos órgãos censores configurados na Lei de Segurança Nacional. Nesse sentido, até o ano de 1973, a sociedade civil teve os seus piores anos sob o jugo dos militares em que não havia possibilidade de diálogo, além de um amplo cerceamento das liberdades individuais. Só a partir de 1974, no Governo de Geisel, houve um deslocamento das forças militares para o projeto de “distensão lenta, gradual e segura” do regime ditatorial.

Durante esses agitados anos de 1970, no cenário social brasileiro, realizou-se na cidade de São Paulo o *I Festival Nacional de Primeiros Filmes*. Neste evento foram exibidos os primeiros filmes em 8mm e por meio da realização desse evento incentivou-se a realização de outros de mesma natureza cujo papel fundamental era a divulgação das produções na bitola super 8. A partir desses eventos aglutinou-se forças para a fundação de associações, cineclubes e cooperativas voltadas para a produção e discussão de filmes nessa bitola, posto que por meio dessas organizações, os cineastas adeptos desse recurso técnico, iniciaram uma acirrada luta no sentido de buscar aceitação e reconhecimento dessa produções como cinema. Tal disputa passava principalmente pela rejeição de outros realizadores que trabalhavam em películas mais avançadas tecnologicamente, a exemplo das de 16 mm e de 35 mm. (LIRA, 1986, p.07).

O contexto de euforia pela possibilidade de se fazer cinema, a partir da democratização ocasionada pela oferta de materiais de produção a preços acessíveis para os realizadores fez com que despontassem produções nas mais diversas regiões do país. Em Pernambuco, por exemplo, a produção foi bastante expressiva, criando-se inclusive associações e fóruns de debates em torno dessa produção. Sobre isto Alexandre Figueira (1994) afirma:

Esse cinema não causou nenhuma revolução no cinema brasileiro, mas realizou, através da câmera de super 8, o registro poético do nosso imaginário cotidiano. Em cerca de 200 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens os amantes da sétima luz percorreram as ruas do Recife e as regiões rurais do estado com seus olhos-câmera, cheios de ideias e de sonhos, não deixaram escapar nada: vaqueiros, caboclinhos, maracatus, as inefáveis pontes e rios, a Avenida Guararapes, o morro da Conceição, o velho cinema Glória, tropicalistas, anarquistas, Jota Soares, Alceu Valença, Gilberto Freyre, e Gregório Bezerra.

O super 8 deveria ser apenas cinema doméstico e ser usado pelas famílias abastadas nos registros de suas festas e passeios de fim de semana. Não foi. Logo os filhos intelectualizados da classe média viram nele a chance de fazer algo, na maioria das

vezes, quase impossível no Estado: cinema de verdades e mentiras [...] (FIGUÊROA, 1994, p. 19).

A bitola em super 8 chega ao Brasil em 1970, tendo Abrão Berman um de seus introdutores e principais entusiastas e divulgadores. Segundo Artur Autran (2004):

Abrão Berman que em conjunto com a publicitária Maria Luísa Alencar, criou na cidade de São Paulo em 1972, o Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE), inicialmente voltados para a produção de películas culturais, didáticas, recreativas e artísticas em super 8. Mais tarde as atividades do GRIFE desdobraram-se na organização de cursos para amadores desejosos de iniciar-se na técnica cinematográfica. (AUTRAN, in RAMOS & MIRANDA, 2004, p. 528)

A partir do ano de 1973, diversos festivais em várias partes do país foram realizados com vistas a divulgar as produções oriundas dessa bitola, porém, até meados dos anos de 1970, o Instituto Nacional de Cinema vetava exibição comercial de filmes realizados em super 8. Somente a partir de 1975 houve a liberação nesse sentido, entretantes, nunca se consolidou um circuito comercial de salas que exibissem tais realizações de forma sistêmica. (AUTRAN, In RAMOS & MIRANDA, 2004, p. 529).

De acordo com o autor, a produção em super 8 pode ser dividida em quatro tipos, segundo os objetivos dos seus realizadores, quais sejam: a) produção destinada a consumo familiar, isto é, registros de aniversários, casamentos, etc.; b) produção institucional cujo objetivo seria de divulgação de empresas e produtos; c) produção de ensaios para a realização de filmes em bitolas mais profissionais; d) produção experimental, tanto do ponto de vista estético, que por motivos políticos ou econômicos não poderia ser realizada de outra forma. (AUTRAN, In RAMOS & MIRANDA, 2004, p. 529).

Autran afirma, ainda, que devido à ampla gama de possibilidades de utilização, preços convidativos e a facilidade de manuseio a produção e difusão do equipamento de super 8 foi bastante massificada. Essas implicações refletiu-se, sobretudo na imensa quantidade de material produzido fora do eixo Rio - São Paulo. (2004, p.529).

Contudo, na virada de 1976 para 1977, a produção em super 8 sofreu uma alta nos preços decorrente da nova tarifa de importação de equipamentos e películas determinada pelo governo, pois este considerava tais equipamentos supérfluos.

Em dezembro de 1976, o comunicado nº 574 da CACEX incluiria o equipamento de super 8 na lista de produtos supérfluos, proibindo sua importação. Com o tempo, as prateleiras das casas especializadas acabaram seus estoques e não tinham como substituí-lo. Em agosto de 1977, um novo comunicado suspendia a proibição de importação, mas passava a exigir o depósito compulsório no valor de 100% da

mercadoria a importar, o que implicou na elevação dos preços. (FIGUÊROA, 1994, p. 122)

Além dessa problemática, no início dos anos de 1980, a difusão do vídeo cada vez mais ampla, passando inclusive pelos critérios técnicos, isto é, boa qualidade de imagem e preço mais acessível, decretou, conjuntamente com a dificuldade de encontrar película no mercado fornecedor, a marginalização do super 8. (AUTRAN, *in* RAMOS & MIRANDA, 2004, p. 529).

## 2.2. O cinema super 8 na Paraíba: os primórdios

A produção em super 8 na Paraíba pode ser dividida em duas fases, de acordo com Bertrand Lira (1986). A primeira compreende os anos de 1973 até 1979 e a segunda indo de 1979 até 1983.

Segundo Lira, a primeira fase se inicia com as primeiras realizações em 8 milímetros. As primeiras produções nessa bitola foram feitas por cineastas que já haviam experimentado o trabalho em outros suportes de capacidade técnica superior. Os filmes em 8 mm foram *A Última Chance* (1973), de Paulo Melo e *O estranho Caso de Leila* (1973), de Antonio Barreto Neto. Estes filmes foram realizados na bitola 8 mm, contudo vale ressaltar que o chamado super 8 que dispunha de banda magnética para registro de som simultâneo à imagem só surgiu alguns anos depois, ou seja, os filmes aos quais refere-se Lira, inauguraram a produção em oito milímetros, isto é, nesta bitola dotada de menos especificidades técnicas. (LIRA, 1986, p. 07)

Durante os anos de 1975-1976 surgem novas produções em super 8, ou como nos afirma Lira:

Entre 75 e 76 surgem novas produções de veteranos do cinema paraibano e também de novos cineastas. Do primeiro grupo temos “A Guerra Sagrada” de Antonio Barreto Neto em co-autoria de Sílvio Osias, “Yoham”, “Absurdamente” e “Lampião” de José Bezerra, “A Greve” de W.J. Solha, que também é co-autor de “Absurdamente”. “O Coqueiro” de Alex Santos que mais tarde realizaria mais sete filmes nessa bitola. Outro profissional de cinema que, em 70, dirigiria o curta-metragem em 16 mm “Padre Zé estende a mão”, realiza outro documentário em super 8; “Festa de Iemanjá” [...] (LIRA, 1986, p. 07)

Ele afirma ainda que essa produção quase não circulava visto que:

As informações (sobre esses filmes) foram obtidas através de jornais e outras publicações, como também através de alguns poucos realizadores que se dispuseram a colaborar. As barreiras criadas por muitos deles em exhibir suas antigas produções impossibilitaram o autor de vê-los. [...] essas realizações chegaram ao nosso conhecimento somente através de literatura especializada (LIRA, 1986, p. 07).

No que tange à produção da segunda fase, a partir de 1979, o contexto político daquela época foi bastante propício para emergência das inquietações, pois o país passava pela abertura política (revogação do Ato Institucional nº 05, anistia dos presos políticos e exilados, e o fim da censura), havendo assim a possibilidade de realizações com temáticas diversificadas e, na maioria das vezes, contundentes, para o referido contexto, já que alguns temas eram proibidos devido à censura moral estabelecida naqueles anos anteriores a 1979.

É desse ano a realização de *Gadanhô* (1979), de João de Lima e Pedro Nunes, cuja temática central era a denúncia das condições subumanas nas quais viviam os catadores de lixo do Baixo Roger, bairro localizado na cidade de João Pessoa. Esse filme obteve importância central naquele contexto de abertura política, pois trazia à tona uma perspectiva de denúncia diante de um tema que certamente não havia sido autorizado pelos militares durante os “anos de chumbo”. (LIRA, 1986, p.08).

O contexto favorável à contestação e à subversão da ordem vigente fizeram com que surgisse na cidade de João Pessoa, diversos grupos de ativismo social cujos focos de atuação eram a militância sexual, racial e partidária. Foi nesse período, que despontou na capital paraibana, o grupo de ativismo gay chamado *Nós também* que tinha como proposta a militância por meio da intervenção artística, fabricando artesanalmente envelopes de arte os quais continham fotos, poesias, arte-xerox; além disso promoviam pichações dos muros, que tematizavam a arte e o não preconceito pelas diferenças de orientação sexual, entre outras atitudes. Decorrente das atividades desse grupo em 1982, os seus membros se organizaram e produziram um filme chamado *Baltazar da Lomba*. Segundo Lira a realização foi baseada num texto extraído do livro *La Visitação- denúncias de Pernambuco* em que:

Narra fatos ocorridos na Paraíba, durante os dez primeiros anos da colonização portuguesa. Baltazar (o personagem), segundo os autos do Santo Ofício, era ‘um homem de aproximadamente cinqüenta anos, solteiro, de costumes femininos que mantinha relações sexuais com os índios paraibanos’. O filme documenta as denúncias feitas contra Baltazar à inquisição portuguesa e vai mais além, ao levantar a discussão da ingerência do Estado na liberdade individual e a questão da formação da moralidade brasileira. *Baltazar da Lomba* realizado no primeiro semestre de 82

foi fruto de longas discussões entre os componentes do grupo, responsável pela sua produção e realização, resultando num filme bem acabado. (LIRA, 1986, pp.08-09)

Essa segunda fase do cinema super 8 na Paraíba coincidiu com um evento de grande importância para o cinema paraibano, pois é no ano de 1979 que se realiza no estado a VIII Jornada de Brasileira de Curta – Metragem, evento tradicionalmente realizado na cidade de Salvador na Bahia, mas que, por questões políticas e financeiras, foi transferida para João Pessoa. Participaram dessa Jornada diversas entidades, entre as quais a Universidade Federal da Paraíba através da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários (PRAC), o Ministério da Educação e Cultura, Funarte, Embrafilme, o Itamaraty e o Governo do Estado da Paraíba. Diante do número de instituições envolvidas, pode-se perceber a importância que tal evento trazia em seu seio, enquanto fórum de debates para o cinema de curta-metragem no país.

De acordo com Bertand Lira:

Durante esse evento, um grupo de cineastas paraibanos reunidos promoveu um encontro entre o reitor da UFPB, Lynaldo Cavalcanti, o governador do Estado, Tarcísio Burity e o diretor geral da Embrafilme, a fim de reivindicarem um apoio ao movimento de cinematográfico da Paraíba que nos anos 60 deu expressiva contribuição para a afirmação cultural do cinema brasileiro. (LIRA, 1986, p.09)

Foi nesse contexto, que ocorreu a criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC) da UFPB e a aquisição de material para produção de audiovisual. Uma parte desse material foi doada pelo Centro de Formação do Cinema Direto de Paris, depois de firmado o acordo entre os cineastas franceses Jacques D'artuys e Jean Rouch durante a jornada no intuito de criar um atelier de Cinema Direto na UFPB, tema sobre o qual tratamos, anteriormente.

### **2.3. Técnica, método e estética: O complexo conceito de Cinema Direto/Cinema Verdade**

O cinema documentário dispõe em sua história de momentos de virada no seu estilo e método, os quais marcaram significativamente a própria história do cinema. De acordo com Ramos (2004) o primeiro momento de pensar-se o cinema não-ficcional está nos escritos de Dziga Vertov sobre o cine-olho, marcando uma postura crítica em relação ao cinema de ficção. Por outro lado, a partir dos anos de 1930, emerge no cenário cinematográfico o

pensamento de John Grierson que dominou de forma sistêmica todo o período que vai até a primeira metade do século.

Em seus escritos está contida uma proposta estilística e de produção para o cinema documentário, que iria permanecer só no horizonte até início dos anos de 1960. Utilização intensa da voz *over* expositiva, encenação e um namoro sem má-consciência com a propaganda marcam essa definição de documentário (RAMOS In TEXEIRA, 2004, p.81)

O Cinema Verdade/Direto marca a primeira ruptura com a forma de John Grierson considerado como o modelo documentarista clássico. O Cinema Verdade emerge nos anos de 1960 e se encontra reverberado até hoje no documentário como um todo. Isso se deve ao fato de estar arraigado aos mecanismos que deram origem a esse pensamento, isto é, a crítica ética à encenação e a busca por uma postura reflexiva. Esses são momentos decisivos dentro do universo que demarcará as fronteiras do Cinema Verdade.

De acordo com Ramos:

O Cinema Verdade/Direto revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo do seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos (RAMOS in TEXEIRA, 2004, p.82)

No que se refere a terminologia Cinema Verdade/Direto Ramos nos explicita o seguinte comentário:

O nome para o novo documentário varia entre direto e verdade, oscilando bastante. De modo geral, nos textos mais próximos do início da década, [1960] os cineastas anglo-saxões ainda marcam ponto na posição de recuo do novo documentário, exaltando o documentário observativo, contrapondo-o ao ranço autoritário da voz *over*, do documentário clássico, dentro do que poderíamos chamar uma crítica interna do realismo de 1930/1940. Como o conceito *direct cinema*, nesse momento era forte nos Estados Unidos (mesmo que, historicamente, acabe vingando a expressão *cinéma vérité*) alguns cineastas chamam cinema direto o novo documentário que afirma a posição em recuo na tomada. Do mesmo modo, como no início da década [1960] estão trabalhando mais à vontade a novidade estilística da entrevista e de um corpo-a-corpo mais interativo na tomada, com o nome de *cinéma vérité*, alguns críticos utilizam a expressão cinema verdade para designar a vertente mais *participativa* do novo documentário. No entanto o conceito que vingará de modo predominante na língua francesa será o de cinema direto. (RAMOS, 2008, p.272).

O mesmo autor nos afirma também que o primeiro cinema verdade acreditava ser uma contraposição à tradição de Grierson em que buscava atacar a encenação não revelada e mostrava “a vida como ela é”. No entanto a proposta ética desse novo modelo de cinema não ficcional só se firmou posteriormente quando se colocou em cheque a concepção de “não-intervenção” do documentarista. “O cinema direto queria ser a “mosca na parede” mostrando sem ser mostrado, construindo, assim uma ética da não-intervenção.” (RAMOS in TEXEIRA, 2004, p.82).

Essa ideia da não-intervenção surge como uma solução do Cinema Direto ao tipo de composição sugerida pela tradição griersoniana, todavia, essa tal solução, imediatamente passa a ser questionada no que tange a ideia de verdade/objetividade. O contraponto a essa forma de pensar o documentário vem exatamente da tradição canadense/francesa de Rouch/Brault/Perrault, pois encontra uma solução mais próxima ao que se tem hoje, no sentido que propõe um contorno a ética não-intervencionista do Cinema Direto americano.

Ramos nos indica que o Cinema Verdade inaugurou uma nova ética dentro do documentário, vazada pela ideia de reflexividade: “O contexto ideológico que cerca o surgimento do Cinema Direto/Verdade mostra, portanto, a confluência de um salto qualitativo tecnológico, acompanhado, imediatamente de uma revolução estilística, que desemboca no estabelecimento de uma nova ética para o documentarista.” ( RAMOS, in TEXEIRA, 2004, p.83).

Teoricamente, essas são algumas possibilidades que envolvem a noção controversa e complexa de Cinema Direto/Verdade. Contudo a partir de agora traçaremos essas dinâmicas para a realidade do documentário no Brasil. A primeira questão que se deve colocar é que o documentário no Brasil, pelo menos a partir da década de 1960, está intimamente relacionado com a perspectiva do cinema novo. Segundo Ramos (2004) o ano de 1962, demarca novas percepções em torno do documentário mundial e que isso imediatamente reverberou de forma agressiva no Brasil:

A abertura para ritmo e a pulsação do mundo, e, de preferência para o mundo dos excluídos da o tom dessa produção. Da geração cinemanovista, Paulo César Saraceni é o primeiro a se aventurar, ainda em 1959, nesta direção como pioneiro Arraial do Cabo, documentário sobre uma colônia de pescadores a 25 Km do Cabo Frio dirigido em conjunto com Mário Carneiro. Arraial do cabo deve ser considerado como um marco da filmografia cinemanovista. É o primeiro documentário no qual sente-se a intensidade, a atração pela imagem do povo, por sua fisionomia. Este é o filme em que já encontramos maduras as sementes dos dilemas e da estética cinemanovista, embora ainda distante das aventuras do Cinema Direto. Em Arraial do Cabo imagem e a temática são novas, mas o estilo narrativo ainda pertence ao classicismo documentário.

No ano seguinte, na Paraíba, entre janeiro e março de 1960, Linduarte Noronha dirige *Aruanda*, outro marco nessa virada do cinema brasileiro. Filme sobre a Festa do Rosário, em Santa Luzia do Sabugi, na Serra Talhada, no alto sertão da Paraíba, sua repercussão mostra a dimensão que teve o documentarismo na afirmação estética cinemanovista [...]. A imagem do povo e da natureza nordestina tão cara ao primeiro Cinema Novo, surge finalmente estampada na tela. *Aruanda* é uma pequena jóia da forma às potencialidades que estavam no ar. É intensa a repercussão do filme, de sua temática e de sua estética, no Brasil da época. (RAMOS in TEXEIRA, 2004, p.83-84)

No que se refere especificamente ao NUDOC, o que se chamava de Cinema Direto ou Verdade, eram as novas práticas em torno do documentário, conseguido, sobretudo por conta do avanço da técnica. A perspectiva e a maneira de se pensar o cinema, pelo menos do ponto de vista institucional, isto é, a partir das diretrizes do NUDOC estava pautada nas concepções do cineasta francês Jean Rouch que esteve a frente da organização e execução do intercâmbio entre a Universidade federal da Paraíba e a Associação Varan.

De acordo com Fernão Ramos: “Cinema Verdade para Rouch, significava a tecnologia do direto aplicada com liberdade na construção da trama e personagens, bem longe dos limites da postura observativa proposta pelos americanos [...]” (RAMOS, 2008, p.316).

É nesse contexto de transformações estilísticas que o NUDOC se funda. Várias opiniões, maneiras e propostas se chocavam durante os primeiros anos de consolidação do núcleo. Em entrevista que nos concedeu Everaldo Vasconcelos explicita o entendimento que se tinha à época acerca do Cinema Direto/Verdade. Vejamos sua opinião sobre aquele momento<sup>37</sup>:

Cinema Verdade porque tentava dar voz às pessoas. Como a ideia da nova história de dar voz aos personagens que ficam sempre escondidos dentro dessa grande teia dos eventos, fazer com que essas personagens que estão sempre ocultas tenham a voz (...) a ideia da não encenação. a busca de uma “dramaturgia natural”. Porque quando você fala de dramaturgia natural, você reconhece que de qualquer maneira você está interferindo. Mesmo quando a nova história busca dar voz aos excluídos, a perspectiva, essa voz vai ser dada através de um pesquisador e o pesquisador, obviamente, faz um recorte. É uma tentativa de não interferência, mas essa tentativa termina sendo visível modo como ele se posiciona (...).

Everaldo Vasconcelos nos afirma ainda que o cinema antropológico era o que os franceses ligados a Rouch executavam, trabalhavam em larga medida com essa perspectiva.<sup>38</sup>

Era o núcleo de pesquisa deles, eles trabalhavam com isso. Por exemplo, os nossos filmes estão no museu do homem em Paris. Porque o trabalho deles faz parte desse

<sup>37</sup> Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 11 de fevereiro de 2009.

<sup>38</sup> Ibidem.

museu, que é o museu de antropologia. Por isso que se diz que o cinema verdade é um cinema antropológico, num viés muito antropológico mesmo. Aquela ideia de capturar o costume da pessoa, o modo dela ser, o jeito que ela é. Uma das críticas que é feita ao cinema verdade é de que ela não deixa de ter o estrangeiro se encantando com o exótico. O cinema do Jean Rouch tem a preocupação de registrar a vida de pessoas em suas respectivas comunidades, no entanto, é muito mais um registro antropológico mesmo, não há nenhuma reflexão sobre isso. O cinema de Jean Rouch é o paradigma de cinema com o qual nos fizemos o convênio.

Todavia, o professor Vasconcelos observa, isto é, nos chama atenção para o fato de que o cinema que foi praticado pelo NUDOC em sua origem nunca foi seguido à risca esse projeto dos franceses, ou seja, de um registro, segundo ele, meramente catalográfico, sem uma reflexão. Na opinião dele, as técnicas que eles ensinaram foram aprendidas, porém foram incorporadas outras leituras e concepções em torno do fazer cinematográfico<sup>39</sup>:

Nós estudamos muitas coisas impulsionadas por essa visão, mas nós tínhamos uma outra visão, o cinema verdade aqui do NUDOC se tornou algo diferente por causa da influência dos professores marxistas que estavam juntos. Quando os franceses estavam era uma coisa, mas quem ficava eram os brasileiros eles tinham uma outra visão: que eram Pedro Santos, Manfredo Caldas, Manuel Clemente, que tinham aquela visão mais política, marxista. Eu estou dizendo marxista, mas nunca se discutiu isso abertamente. Mas havia toda uma preocupação com as leis da dialética. E havia uma própria crítica interna do próprio NUDOC desse exagero antropológico do cinema francês. Então usou-se a técnica e os equipamentos para refletir os nossos problemas. Os filmes feitos aqui procuravam interferir, havia a ideia de que você está pensando sobre a realidade. Você não está só registrando, mas você está pensando sobre ela. É tanto que nós não tínhamos a ideia de que nós fazíamos um cinema do real, nós fazíamos um cinema ao qual nós construíamos o real. Seguíamos o princípio da dialética. Nós construimos o real debruçando-se sobre ele (...) porque criou-se esse embate? Se compararmos a produção dos franceses com a nossa e depois com o cinema indireto? Porque ali havia um núcleo de esquerda tradicional, um pensamento de esquerda socialista, contra um outro pessoal que era chamado de os porras-loucas. Aquele povo que estava preocupado com a sexualidade, com os sonhos. Com os prazeres, então houve naturalmente esse embate essa questão política nunca foi levantada direito. A grande característica do cinema verdade praticado pelo NUDOC era a intervenção social e a ideia era que cabia ao cinema a sua parcela de responsabilidade e de transformação da sociedade era essa a ideia.

---

<sup>39</sup>

Ibidem.

### **CAPÍTULO 3**

## **NUDOC: INTELLECTUAIS/CINEASTAS, PRODUÇÃO CINEMÁTOGRAFICA E CULTURA HISTÓRICA**

### **3.1. Os intelectuais/cineastas, o debate em torno do super 8 e a importância do Núcleo para a produção da Paraíba**

Partimos da formulação gramsciana para caracterizar o debate que se projetou no cenário local em relação às práticas cinematográficas vinculadas ao super 8 na Paraíba nos anos de 1980, sobretudo a partir da massiva utilização dessa bitola pelos quadros de pessoal do NUDOC, impulsionados pelo convênio com os franceses, que os introduziu no método do Cinema Direto. A categoria intelectual desempenha um papel importante na teoria gramsciana, no entanto, deve-se compreender que não é apenas a categoria, em si, mas os próprios intelectuais, isto é, um tipo específico de intelectual formulado pelo autor. Esses intelectuais desempenham, sobretudo, uma função enquanto categoria social de conservação e transformação da ordem vigente. Para Gramsci, o intelectual é uma figura que tanto desempenha papel na transformação da sociedade quanto para a sua reprodução.

Quando da elaboração do seu pensamento, Gramsci, percebeu que os intelectuais vinham desempenhando um papel muito próximo ao de reprodução da ordem estabelecida. Nesse sentido, foi com base em um diagnóstico das funções e dos lugares ocupados pelos intelectuais no sentido de preservarem seu *status quo*, que o filósofo elaborou uma teoria de transformação social em que jogava a responsabilidade dessa transformação nas mãos do intelectual, isto é, esses deveriam desempenhar um papel central nesta modificação.

Gramsci se diferenciou da tradição marxista de sua época, pois trouxe para a ordem do dia a questão da “superestrutura” no processo histórico, tema hoje bastante revisitado na

historiografia contemporânea, travestida de outras nomenclaturas como bem nos demonstrou Vainfas<sup>40</sup>, isto é, as superestruturas ganharam os nomes de história das mentalidades e mais tardiamente, história cultural. Esta valorização por parte de Gramsci da superestrutura diferiu do marxismo em voga na primeira metade do século XX<sup>41</sup>, pois este autor era contrário às concepções economicistas que, consideravam a transição do capitalismo para o socialismo como um processo evolutivo e inevitável.

O referido autor conferiu uma parte significativa de sua obra<sup>42</sup> à cultura, à ideologia, à política, e à religião como dimensões fundamentais do processo histórico, e justamente por isso, dedicou-lhes a maior parte de sua obra.

Para Gramsci, intelectual é “todo aquele que desenvolve uma atividade criadora” (1989, p.6-7) seja em que âmbito for, isto é, a sua conceituação amplia a concepção não apenas para os que desenvolvem funções relacionadas à “superestrutura”, ou mais especificamente, atividades no campo acadêmico em que se institui o conhecimento formal.

A partir disso, Beired esclarece:

A postura gramsciana implicou a valorização dos agentes sociais que exerceram atividades de natureza intelectual: o professor, o líder religioso, o militante político, o jornalista, o artista e o cientista. Ele voltou sua atenção ainda para aquela que considerava uma nova camada de intelectuais, formada pelos técnicos da indústria moderna, que traduzia tecnicamente as necessidades da indústria ascendente. (1992, p.02)

Essa conceituação gramsciana e a ampliação decorrente do aspecto acima indicado nos são bastante úteis para qualificar os agentes sociais com os quais trabalhamos. Independente das funções que exercem ou de sua inserção no aspecto acadêmico, suas atividades cinematográficas os colocam na posição daqueles que exercem funções intelectuais, sejam eles professores ou funcionários, estudantes ou técnicos. Abrigam-se todos numa instituição cujo principal resultado dos esforços empreendidos é a construção do conhecimento. Podemos afirmar, ainda, de acordo com Marletti, que intelectuais são “todos os escritores ‘engajados’ o termo também se aplica a artistas, estudiosos cientistas e, em geral, a quem tenha adquirido

---

<sup>40</sup> VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História: ensaios sobre teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. (p.127-162)

<sup>41</sup> Referimo-nos ao marxismo difundido a partir da II internacional. Cf. ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

<sup>42</sup> Cf. Cadernos do Cárcere.

com o exercício da cultura, uma autoridade e uma influência nos debates públicos” (MARLETTI In BOBBIO, s/d).

Nesse sentido, os cineastas, além de ocupar um lugar de destaque nos debates públicos, voltaram-se, em um dado momento da trajetória do Núcleo, para o pensar criticamente a sua própria produção. Essa discussão estendeu-se até a imprensa local, como meio de fomentar o debate e buscar apoio da opinião pública em favor de tal ou qual posição. Acerca das dissensões ideológicas às quais se formularam em decorrência da fundação do NUDOC, Sousa (2004) nos diz que o movimento de cinema local se reanimou por ocasião da *VIII Jornada de Brasileira de Curta Metragem*, em 1979, cujo objetivo era a criação de um polo de cinema na Paraíba. Nessa Jornada, participariam como parceiros o Governo do Estado e a Embrafilme, embora o prometido financiamento desta empresa e do governo, para a criação de cinema não tenha vingado, o evento marcou a fundação do NUCOC:

O que de concreto a jornada produziu foi a criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC). Graças a um convênio de cooperação técnico-cultural feito entre a UFPB e o Centro de Formação de Cinema Direto de Paris (Associação Varan), que previa a implantação de um atelier de Cinema Direto em João Pessoa e os estágios dos alunos locais na capital francesa, o NUDOC conseguiu comprar equipamentos áudio-visuais tornando-se co-produtor de boa parte dos filmes realizados no estado nos anos 80. O projeto, que tinha a sua frente o diretor do Comitê do Filme Etnográfico da França, Jean Rouch, consistia na aquisição de um sistema completo de produção em bitola super 8. A proposta acabou por dividir os cineastas locais, que acreditavam que as metas estabelecidas por Rouch divergiam das propostas traçadas pela geração documentarista dos anos 60. Estes viam no NUDOC a possibilidade da retomada da produção em bitolas mais profissionais. Foi nesse clima de desencontros consensuais que a Paraíba inaugurou a fase superoitista. A bitola amadora dinamizou o processo de produção permitindo aos novos cineastas uma experimentação mais intensa da ficção. (SOUZA In RAMOS & MIRANDA, 2004, p.415).

A partir da categoria analítica proposta por Gramsci, e das reflexões de Bourdieu, entendemos os indivíduos que compuseram os quadros do NUDOC como intelectuais, na medida em que ocuparam espaço nos debates públicos acerca do entendimento de quais seriam os caminhos para o cinema paraibano a partir do lócus de produção, ou seja, o NUDOC, que teve a capacidade de aglutinar os cineastas vinculados ao projeto da “*geração Aruanda*”, além dos que participaram daquele momento de renovação de quadros e técnicas.

A produção em super 8, que emergiu principalmente dos estágios ocorridos na França, foi discutida de forma acalorada nas mostras de Cinema Independente realizadas em João Pessoa até meados dos anos de 1980, organizadas pela Oficina de Comunicação e com apoio

do NUDOC. Esse debate, apesar de anacrônico, se levarmos em consideração o contexto nacional<sup>43</sup>, constituía-se numa novidade na Paraíba. João de Lima nos informa que:

Na imprensa local, o debate foi concentrado em função de uma comparação com o ciclo de filmes iniciado na década de 1960, o que demonstra a ressonância que socialmente estavam tendo na província os superoitistas. (LIMA, 1991, p. 66)

Contudo, é importante perceber que a articulação do NUDOC com a Associação Varan, que executou diversos estágios na bitola super 8 não foi consenso entre esses indivíduos, sendo o Núcleo naqueles primeiros anos, palco de diversas disputas de concepção em torno do que seria o cinema e, sobretudo, de que rumos tomaria aquele órgão. Acrescido a essas disputas, também ocorreu que os próprios indivíduos que participaram dos estágios passaram a vivenciar as outras experiências possíveis de se fazer cinema na Paraíba àquela altura. Sobre isto, Torquato Joel nos afirmou que<sup>44</sup>:

Algumas pessoas que participavam dos estágios do atelier de cinema direto do NUDOC, elas também atuavam nessa produção independente da qual Jomard chamou de cinema indireto e da qual ele era um dos mentores. Então tinha muita gente produzindo nas duas esferas, eu inclusive, era um deles.

A seguir, transcreveremos dois trechos referentes a este debate público que ocupou as questões às quais tocavam a produção de cinema àquela altura. O primeiro é do cineasta Ipojuca Pontes, que critica a concepção dos estágios realizados pelos franceses, e o segundo é do professor Everaldo Vasconcelos, que questiona tanto a posição dos cineastas da “geração *Aruanda*” como também marca uma posição de crítica em relação à rigidez temática proposta pelo Cinema Direto:

Há cerca de sete anos, em João Pessoa, por exemplo, tentou-se lançar um polo. Com Vladimir Carvalho e membros da comunidade cinematográfica local, fui ao reitor da Universidade Federal (Lynaldo, o nome do dia) e Burity, então curiosamente, o governador. Houve promessas, a Universidade comprou uma câmera (amadora). CUMPRIU-SE O RITUAL DAS<sup>45</sup> entrevistas em jornal, com destaque para matéria no caderno B do Jornal do Brasil, feita por Neumãne Pinto. Pelo que sei, um ou dois nativos colonizados foram a Paris, num acordo idiota da UFPB com a Universidade de Nanterre, viram de perto os olhos de Jean Rouch

<sup>43</sup> Segundo Fernão Ramos na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2004), a chegada do super 8 ao Brasil se deu no início dos anos de 1970, tendo encontrado o auge de produção até 1975. Na virada de 1976/1977, a produção de super 8 sofreu um encarecimento brutal devido à nova tarifa para importação de equipamento. No início dos anos de 1980, a difusão do vídeo cada vez mais ampla, decretou, em conjunto com a dificuldade de encontrar película na praça, a marginalização da produção na película em super 8.

<sup>44</sup> Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 18 de março de 2009.

<sup>45</sup> *Grifo do autor.*

(misto de antropólogo e comerciante ordinário, colonizardozinho a serviço de vendas de equipamentos de som incrivelmente precários) e tudo terminou como dantes no velho quartel de Abranches. No nordeste – e na Paraíba o cinema voltou ao ostracismo. (PONTES In O NORTE, 22 de fevereiro de 1987).

A fala de Ipojuca Pontes demonstra indignação em relação ao projeto do polo de cinema, ou seja, nas próprias palavras dele cumpriu-se todo o ritual: entrevistas, extensas matérias de jornais, todavia, o projeto não foi executado na prática da forma que a geração Aruanda apostava. O projeto tomou outras dimensões com a vinda dos franceses, o que rendeu diversas críticas aos indivíduos que abraçaram a perspectiva da Associação Varan. Ipojuca fez essa crítica bastante irônica. Contudo, é sempre bom ressaltar que foi esse mesmo cineasta com esse discurso bastante aguerrido que fechou as portas da Embrafilme na época que assumiu O Ministério da Cultura no Governo de Fernando Collor, ou seja, sepultou a única alternativa estatal de apoio ao cinema brasileiro. Isso serve para demonstrar como os discursos servem às circunstâncias, sobretudo do ponto de vista pessoal.

Já no manifesto de Everaldo Vasconcelos intitulado “Nosso Desejo”, publicado na revista portenha *Cine Boletín*, ele afirma:

Acho que os nossos professores têm se instalado em nossas mentes impedindo que tentemos a ação experimental que desejamos, porque desejamos descobrir a nossa estética, queremos o nosso modo de pensar... Há a possibilidade de nosso modo de pensar estar completamente errado, que somos ingênuos, pobres crianças, e que já é muita ousadia admitir o contrário... Há um certo mal estar em nosso dia a dia de aprendizagem da realização cinematográfica. Queremos fazer filmes e não somente filmes de um determinado tipo. Estamos órfãos e não queremos estar sob a paternidade de ninguém. Não temos no nosso passado/presente as teorias de Eisenstein. O CINEMA NOVO<sup>46</sup> tem cheiro de coisa velha. A revolução glauberiana é a Idade da Terra, porque esse é o Glauber do nosso cotidiano. Humberto Mauro o mais remoto ancestral. Estamos de baixo do tropicalismo, do udigrudi, do manifesto pornô, do carnaval, da canabis e tudo bem! Queremos ter a liberdade de falar à nossa maneira do nosso povo e país. Queremos colocar nos nossos filmes as nossas angústias. Lá vem a barca pegando fogo para a liberdade que se anuncia. Jaguaribe Carne. Não é possível salvar nada nem mesmo a alegria. Jomard Muniz de Brito. Minha cabeça dói. Caetano canta, Rita Lee canta, Gil canta. Porra! Não quero ser segunda edição. (VASCONCELOS, 1982, p. 22)

Apesar da distância temporal dessas falas, elas demarcam o debate que se estendeu na Paraíba dos anos de 1980, no que se refere ao entendimento da atividade cinematográfica e suas perspectivas, ou seja, as discordâncias não eram apenas na metodologia, mas passava também pelas propostas temáticas. Quando Vasconcelos se refere ao Cinema Novo, podemos perceber que esta crítica se direcionava aos cineastas do período de 1960, pois a historiografia demarca o filme *Aruanda* como precursor, dentro da cinematografia documental, daquela

---

<sup>46</sup> .Grifo do autor.

estética que então se iniciava. Os jovens cineastas se insurgiam contra as amarras dos métodos do realismo, do documentário sociológico e de denúncia social, típicos do cinemanovismo, queriam, na realidade, uma estética mais próxima do onírico, que pudesse questionar a sociedade, no entanto fundadas em bases menos rígidas como as propostas pela conjuntura do início dos anos de 1960, que tinha no marxismo uma possibilidade de leitura do mundo e das artes.

Selecionamos um trecho da entrevista de Everaldo Vasconcelos que explicita o que estava em voga àquela altura em termos de temáticas e de propostas. Para além do objetivo preferencial de trabalho do NUDOC, isto é, uma filmografia que se preocupava com as temáticas coletivas da sociedade os cineastas indicavam novos caminhos, como afirma Vasconcelos<sup>47</sup>:

Formou-se ao redor desse Núcleo, um outro movimento de cinema que contestava essa visão, digamos. Diziam que o cinema deveria ser mais onírico, mais sonho, mais isso, mais aquilo outro. Mais os desejos individuais, mais as respostas da individualidade. [...] Toda aquela produção tinha uma preocupação coletivista, preocupada com o coletivo, e essa produção que se gerou em contraponto ao NUDOC, ela tinha uma perspectiva individual, individualista. Eram pessoas discutindo principalmente os problemas da sexualidade. Enquanto que o NUDOC tentava trabalhar em torno, mesmo quando era de sexualidade, tinha um aspecto macroeconômico e social nas pessoas envolvidas naquilo dali. Eram visões, eu acho políticas diferentes. O NUDOC tinha uma orientação na realidade de um cinema, que pudesse dar respostas. Na verdade investigar, não era nem dar respostas, mas levantar questões acerca do mundo que estamos vivendo e levantar de forma ampla, sem se perder, digamos, em elucubrações muito individualistas, muito perdidas no seu próprio ego. [...] Coisas desse tipo, mas de resolver problemas graves de pobreza, de fome, de abandono, de uma sociedade que vivia (vivia não, vive) uma luta de classes terrível, mas que tenta ser mascarada completamente em todos os setores.

Em todas as falas de Everaldo Vasconcelos percebe-se a clareza com a qual ele encara aquela produção do período da fundação do NUDOC. Ele sempre enfatiza que existem leituras ideológicas e políticas por trás das produções, mesmo que essas não se coloquem de maneira aberta, isto é, voltadas para um projeto social mais amplo. Vasconcelos afirma que a produção do NUDOC tinha um veio social, pois sempre estava a pensar as questões num sentido macro-histórico sem se perder em minúcias individualistas ou do indivíduo numa perspectiva meramente subjetiva. Até mesmo quando se pensava em questões mais subjetivas (prostituição, alcoolismo, loucura, etc.) era buscando fazer a crítica à sociedade capitalista que aprofunda e acelera o aparecimento dessas mazelas sociais.

---

<sup>47</sup>

Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 11 de fevereiro de 2009.

Outro personagem que vivenciou esse momento foi o professor João de Lima<sup>48</sup> que foi coordenador do Núcleo e afirma que as diferenças são heranças do ciclo documentário dos anos de 1960, e que essas diferenças prevaleceram pelo próprio lugar que o Núcleo ocupava naquele momento e, sobretudo, pela proposta de trabalho que fundamentava as experimentações audiovisuais:

Do ponto de vista das hegemonias em debate, nós poderíamos dizer que na esfera da criação artística interferiram na criação do NUDOC certa herança forte do cinema documentário e menos do cinema ficcional. Embora ambas as tendências coexistissem como espaço de criação artística muito forte. E a própria existência do Núcleo, os debates que se fizeram em torno da produção vai dar nisso, no NUDOC, como um lócus privilegiado de hegemonias de produções diferenciadas, em função de perspectivas estéticas diferentes sobre o cinema paraibano, inclusive. Naquela época tinha uma produção muito grande no plano do super 8, esta só se deu a partir de 1979.

Do ponto de vista das hegemonias, havia uma série de confluências e uma série de divergências que prevaleceu pela própria configuração do Núcleo numa produção mais ligada ao documentário, principalmente dessa herança cultural muito forte do primeiro ciclo de cinema paraibano, é um ciclo que vai de 1959 até 1973, vamos dizer assim, pensando aí como uma organização dos realizadores, de um passo primeiro de uma estética de cinema que foi importante não só para a região, o Nordeste, a Paraíba, como para o Brasil.

Podemos, a partir desses depoimentos, dimensionar a importância dos debates para a produção do período, marcado por avanços e recuos. Isto levando-se em consideração as posições dos indivíduos que se acostavam a uma ou a outra posição. Se pensarmos na perspectiva do grupo remanescente da chamada “geração Aruanda” ou dos cineastas por estes formados, podemos perceber um recuo na continuidade das experiências na produção dessa vertente de cinema na Paraíba, pois este grupo reivindica que já produziam com 16 ou 35 mm, bitolas profissionais as quais já trabalhavam desde a década de 1960. No entanto, na perspectiva dos cineastas que participaram da formação oferecida pelo Atelier Varan, a experiência como super 8 foi um avanço, pois os estúdios representaram a possibilidade de formação e de retomada da cinematografia paraibana, de forma sistemática e com apoio institucional. Proporcionou a experiência com a linguagem e contribuiu para acender a chama produtiva a partir do apelo de uma tecnologia de baixo custo.

O Núcleo revigorou, de fato, a produção cinematográfica, independentemente do suporte utilizado, e, paralelamente, se deve destacar a importância de se gerar um debate público em relação à prática cinematográfica, com todas as divergências e polêmicas, na

---

<sup>48</sup>

Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 19 de junho de 2008.

medida em que se gerou uma produção paralela que dialogava com aquela oriunda no Núcleo. Sobre isso Bertand Lira nos afirmou o seguinte<sup>49</sup>:

Em relação às polêmicas dos temas tratados nas películas, em geral a maior produção vinha do NUDOC e tratavam na sua maioria de temas sociais, temas com a vertente antropológica e sociológica, temas também históricos, de resgate da história da Paraíba. Nesse período não tinha só o NUDOC, tinha o departamento de comunicação, tinha o professor Jomard Muniz de Brito com sua produção independente, ele bancava tudo, tinha o Lauro Nascimento e essas pessoas trabalhavam o que ficou conhecido como temas polêmicos na realidade essas eram as pessoas que polemizavam mais e no geral eram temas que fugiam da proposta do NUDOC. Eu fiz um documentário sobre um ator chamado Perequeté, ele era homossexual assumido, então esse filme tratava da história de ser ator na Paraíba, do preconceito contra os atores, contra a classe teatral, contra os homossexuais e tudo [...]. Agora os temas polêmicos mesmo foram os produzidos por Pedro Nunes quando fez Closes, é um documentário sobre a questão homossexual, [...] e Jomard que era super polêmico, que brincava com mitos com ícones da política, da cultura paraibana. Ele tem uma trilogia chamada Esperando João (...) era um momento de efervescência cultural, de efervescência política então o DAC chamava a atenção da cidade e do estado com suas produções.

A produção na bitola super 8, considerada de baixa qualidade técnica e prestada à produção amadora foi, de fato, alvo de críticas intensas por parte da geração que representou e produziu o Cinema Novo na Paraíba, o que frustrou as expectativas desses remanescentes da “geração Aruanda”, na perspectiva de retomada da produção cinematográfica no estado pós-ditadura militar, confluindo para a saída definitiva de muitos dos cineastas da geração cinemanovista do estado.

Desde a sua criação, o NUDOC concentrou esforços na produção do Cinema Direto/Verdade, cuja tônica, do ponto de vista técnico, eram filmes em super 8. Essa iniciativa da Universidade abria dois caminhos a se considerar: de um lado, abria perspectivas aos iniciantes em realização cinematográfica, de outro, colidia com as concepções traçadas pela “geração *Aruanda*,” representada por Manfredo Caldas, Vladimir Carvalho, Jurandir Moura, Linduarte Noronha, Ipojuca Pontes, João Ramiro Melo, entre outros.

Em depoimento a Nunes Filho (1988), Manfredo Caldas se mostrou bem enfático em relação ao que se passava na Paraíba em termos de cinema, naqueles primeiros anos de funcionamento do NUDOC. Caldas, como um dos representantes da “geração *Aruanda*,” sintetiza bem o pensamento do grupo:

Uma coisa que eu também achei foi uma distorção nesse movimento foi a entrada do Atelier de Cinema Direto. Fui contra porque ele atravessou por oportunismo de pessoas daqui, que deram mais ênfase a esse convênio a nível de experimentação do

<sup>49</sup> .Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 12 de março de 2009.

super 8, que tudo bem poder fazer isso, mas teria que ser uma coisa paralela. Isso foi mal conduzido, não podia em detrimento de uma estrutura profissional que estava se criando, você dar ênfase a uma coisa experimental de mistificação da linguagem que é toda a teoria do Cinema Direto. Me reservo no direito de achar que foi uma grande bobagem. (NUNES, 1988, p.79)

Em depoimento<sup>50</sup> que nos concedeu, Caldas fala sobre projetos que se previa para a criação do Núcleo, a partir de uma reunião com personalidades estratégicas para a consolidação do plano do polo:

Então resolvemos fazer isso, fazer uma reunião de todos os cineastas paraibanos que tinham migrado, com os daqui, e daí surgir um movimento de revitalização do cinema paraibano, criando um tripé que seria a Universidade, o Governo do Estado e a Embrafilmes. Na época existia a Embrafilmes, e nós conseguimos reunir na mesma sala, num mesmo dia, numa mesma reunião, o Governador, o Reitor e o Presidente da Embrafilmes.

Nesta reunião, foi selado um acordo de injetar recursos e de dotar a Paraíba de uma infra-estrutura para a produção profissional 35 milímetros e 16 milímetros, só quem cumpriu a parte foi a Universidade, criando o NUDOC e, equipando mais ou menos, apenas com uma câmera 16 milímetros profissional. Íamos comprar também sala de montagem, (na época não existia ainda edição digital), moviola. No Rio, eu cheguei a ter uma nota fiscal pró-forma da importação de uma moviola Steinbeck de uma tecnologia de ponta na época, e gravadores Nagra. Só quem cumpriu a etapa foi a Universidade, criando o NUDOC, que até hoje existe.

Sobre o descumprimento do acordo por parte da Associação Varan, Caldas disse a Pedro Nunes (1988) o seguinte:

Nós fizemos pessoalmente uma série de exigências ao Jean Rouch quando ele veio com uma proposta que tinha sido recusada em diversos estados do país. Mas era desprestígio para ele voltar sem ter feito um convênio com qualquer Universidade brasileira. Então a que estava pintando ser mais fácil era a daqui. (...) teria que vir um equipamento em 16 mm, não seria só super 8, para somar com o que a gente tinha conseguido, e isso ele concordou e não cumpriu. (NUNES, 1988, p. 80)

Mesmo considerando equivocado o caminho escolhido pela Universidade, em ter investido massivamente na produção em super 8, e não concordando com o Cinema Direto proposto por Jean Rouch, Manfredo Caldas afirma que o Núcleo foi importante para as novas gerações de cineastas da Paraíba, posteriores à sua. No mesmo depoimento, ele afirma<sup>51</sup>:

O NUDOC fez parte e foi berço de toda criação de uma nova geração. Eu me sinto satisfeito com esse movimento que a gente deflagrou. Resultou no surgimento de uma nova geração de cineastas, hoje eu estou na quarta geração depois disso. Eu faço parte da segunda, que vem depois de Linduarte e Vladimir, e depois de mim surgiram outras, daí já surgiram umas duas pela frente. Isso tem a ver, bem ou mal,

<sup>50</sup> . Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 30 de julho de 2008.

<sup>51</sup> .Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 30 de julho de 2008.

queira negar ou não, com a participação desse movimento que a gente criou. Da criação do NUDOC foi onde houve certa aglutinação.

A posição da professora Vânia Perazzo é distinta daquela de Mandredo Caldas. Ela foi coordenadora do NUDOC de 1988 até 1992, e participou de dois dos estágios oferecidos pela Associação Varan. Perazzo nos afirmou que os estágios foram muito importantes para a Paraíba, pois favoreceram a produção local em diversos aspectos, desde a possibilidade de conhecer a cinematografia produzida nos mais diversos países, a partir das inúmeras sessões de projeção na Cinemateca Francesa, uma das maiores do mundo, até a própria formação de quadros, que, conseqüentemente, formariam outros quadros, objetivo fundamental do NUDOC. Vejamos a afirmação da professora e cineasta:

Eu acho até hoje que o cinema paraibano deve muito ao NUDOC e o NUDOC deve muito ao convênio com a França e, por analogia, o cinema paraibano deve também ao convênio com a França.

O cinema atual, porque inclusive, as pessoas que tiveram essa formação lá fora na França, voltaram aqui para o Brasil e formaram novos quadros, organizando estágios ou como professores, e por aí vai. Foram 17 bolsas, mais duas do Ceará. Por exemplo, eu não sei se é presidente ou se é coordenador do festival do Cine Ceará, ele esteve em Paris fazendo esse estágio de Cinema Direto, ai depois ele foi para Cuba, fez estudo de cinema em Cuba.

Aquele momento foi muito, mas muito favorável ao cinema paraibano porque, você também conhece, esses estágios abriam uma janela para o mundo. Realizados em Paris, porque você tinha colegas de diversas partes do mundo, e depois você assistia também a filmes provenientes de países os mais diferentes possíveis e você tinha uma idéia do que estava acontecendo em termos de cinema.

Outro participante dos estágios do NUDOC-Varan foi Bertrand Lira, que, no seu texto sobre a produção do cinema super 8 (1986), emite uma posição razoável sobre esta produção:

Uma grande parte da produção superoitista dessa época veio no NUDOC que realizou três estágios didáticos voltados para a formação de cineastas na linha documental do Cinema Direto. A proposta do Cinema Direto era de não sofisticação da linguagem, colocando o cinema como instrumento e veículo de expressão para as pessoas que quisessem e pudessem fazer uso dele. Durante três estágios, 25 filmes foram realizados pelos alunos, além de outros, cuja produção o NUDOC financiou. (LIRA, 1986, p.12)

Lira expõe ainda, no seu argumento, que o cinema paraibano geralmente é analisado pelo prisma do preconceito no que se refere ao super 8. Segundo Lira (1986), os analistas, críticos de cinema, consideram que a produção superoitista representou um retrocesso na arte cinematográfica, pois as potencialidades técnicas eram limitadas, comparadas a outras existentes no mercado naqueles anos. Contudo, o autor afirma que este cinema é reflexo de seu tempo, o que não significa que estética ou tematicamente tenha havido um retrocesso, “ou

que os temas e discussões não têm a mesma importância do que foi discutido na época do Cinema Novo. O momento político e histórico é outro, essa geração teve outra formação e tem outros anseios.” (LIRA, 1986, p. 12).

Na entrevista que nos concedeu, Bertrand Lira<sup>52</sup> reafirma a sua postura expressa no texto de sua autoria (1986):

Minha avaliação é que aquele momento foi muito frutífero, muito produtivo. Então tava todo mundo querendo se expressar, era o momento de abertura política, tava todo mundo querendo se expressar. [...].

Era um momento de questionamentos, que trabalhavam temas muito nesse sentido, temas que não eram abordados antes. Esse cinema, chamado cinema gay, e havia um preconceito grande porque as pessoas diziam: “ah, todo tema agora tem que ser gay”, quando na realidade não era. A temática homossexual era uma minoria, era uma coisa mínima dentro da maior parte da produção. Então tratou-se de outros temas como a questão da mulher, do negro, dos índios, do movimento estudantil, tinha documentário sobre isso. Então era um momento de liberdades políticas. O pessoal que vinha da ditadura e tinha consciência disso e nós que não tínhamos muita consciência também queríamos nos expressar.

Analisando o mesmo período de uma forma retrospectiva, Marcus Vilar reflete e expõe a sua posição em relação às tais polêmicas vivenciadas pelas pessoas envolvidas com a cinematografia local daquele período. E sua posição é muito próxima da defendida por Vânia Perazzo. Vilar afirma<sup>53</sup>:

Essa polêmica toda é que a Paraíba produzia já nos anos 60 em 35 mm, era uma bitola mais avançada, mais profissional, ela não era tão bitolada como o super 8. Então, os cineastas das antigas, enfim, o pessoal que produziu cinema nos anos 60 e começo dos anos 70, havia um certo questionamento com o Jean Rouch, que era cineasta, antropólogo e tal, que veio para cá. Na verdade, eles diziam que ele queria expandir que ele tinha feito um acordo com a Kodak e ele queria repassar para os países do terceiro mundo. Para esses cineastas, a gente estava retroagindo na bitola do cinema paraibano, porque sempre se trabalhou em 35 mm e agora estava trabalhando em super 8, que para eles era voltar no tempo. E na época eu não entendia nada. Lembro-me que Manfredo [Caldas] até disse umas coisas comigo assim nesse sentido. Mas eu não entendia nada. E eu achava importante essa experiência na França. Porque para mim, só estar em Paris, vendo filmes, filmando, exercitando, com uma câmera de super 8 na mão, para mim era fundamental naquele momento.

No que se refere às posições dos cineastas e técnicos formados pelo Núcleo, todos são unânimes em perceber a importância que este espaço teve como locus de produção cinematográfica, sobretudo por aqueles que têm uma carreira consolidada no âmbito da cinematografia e que continuam tendo uma produção regular até hoje, a exemplo de Marcus

<sup>52</sup> Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 12 de março de 2009.

<sup>53</sup> Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 28 de janeiro de 2009.

Vilar e Torquato Joel. Eles afirmam que suas carreiras, enquanto cineastas se devem às suas experiências e capacitações proporcionadas pelo NUDOC.

A fala de Torquato Joel<sup>54</sup> é emblemática nesse sentido, pois demonstra o quanto esse momento de revitalização foi considerado pela “nova geração”<sup>55</sup> de um significado determinante para o momento de ressurgimento do cinema paraibano, no âmbito de uma dinâmica, que visava a formação e a produção sistêmica. Joel considera que o NUDOC foi fundamental para a formação de novos profissionais na área de audiovisual na Paraíba:

Ele não é só importante, ele foi fundamental, sem ele eu acho, inclusive, que não teria acontecido essa retomada do cinema paraibano, [...] Eu acho que sem o NUDOC não teria ocorrido uma produção mais efetiva, mais profissional. Se você faz um paralelo com o nordeste, com o estado, você percebe que a Paraíba tem um destaque: hoje a produção de cinema no Nordeste ela fica na disputa entre Pernambuco, depois Bahia, e terceiro lugar fica Ceará e Paraíba competindo [...] o que acontece na Paraíba não há um registro a rigor na ANCINE do que está sendo produzido, como os cearenses fazem. Isso se deve com a retomada da nossa produção, a gente começou a fazer um cinema profissional nos anos 90, isto é, retomar essa produção mais profissional. A gente teve um único filme ganhando 20, 25 prêmios nos festivais [...] então isso só foi possível por conta do NUDOC que incentivou novos realizadores.

Torquato é bastante otimista ao olhar retrospectivamente para a formação oferecida pelo NUDOC, ele se vê como cineasta, hoje, devido a possibilidade de capacitação de profissionais nesse setor. Fala do potencial criativo da Paraíba em relação a números e dados da ANCINE (Agência Nacional de Cinema) em que o estado aparece como um dos maiores produtores do Nordeste. Exprime também acerca das premiações as quais o filme *A Canga* (2001) de Marcus Vilar recebeu nos festivais que participou. O que é interessante perceber na fala de Joel é o fato de estar presente a importância conferida ao Núcleo, pois segundo ele, os novos realizadores só surgiram devido ao incentivo institucional da UFPB por meio do NUDOC.

Selecionamos um trecho da fala de Águia Mendes<sup>56</sup>, funcionário do NUDOC desde a década de 1990, na qual ele também enfatiza o a importância do Núcleo para a formação profissional de técnicos e realizadores no campo audiovisual, no entanto, Mendes, explicita bem os descaminhos do NUDOC nos seus anos finais:

O NUDOC foi importantíssimo, pena que não tem a força que teve antes, mas enquanto o NUDOC funcionava, os principais cineastas que nós temos hoje, todos

<sup>54</sup> Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 18 de março de 2009.

<sup>55</sup> Essa expressão é utilizada por Wills Leal.

<sup>56</sup> Entrevista concedida a Adeilma Bastos em 03 de fevereiro de 2009.

passaram por lá, a começar do próprio Linduarte Noronha, etc. O Marcus Vilar e o Torquato Joel que são uma espécie de ponta de lança do cinema paraibano atual. Além disso, o NUDOC abraçou propostas fora da universidade, muitas vezes as câmeras de 16 mm foram emprestadas para propostas fora da universidade. Eu participei de uma produção em 16 mm em co-produção com a Bulgária. Dois documentários de Vânia Perazzo: *O Circo* e *O Reino de Deus*.

É nesse contexto de embates e perspectivas que devemos perceber a importância do Núcleo de Documentação Cinematográfica da Paraíba, um espaço que surge com toda uma proposta de melhoria e revigoramento do cinema paraibano, mas que, ao longo dos anos, foi perdendo forças, inclusive por falta de incentivo, que estava vinculado, entre outras coisas, a própria crise do sistema universitário brasileiro, a partir das gestões dos governos declaradamente neoliberais, que se instituíram no Brasil desde o início dos anos de 1990. Não por acaso, é exatamente nesse período que o NUDOC começa a viver as suas primeiras crises que vão se prolongando durante toda a década, culminado com seu fechamento em 2002. Águia Mendes tem a seguinte leitura sobre o esmaecimento do Núcleo:

A importância do NUDOC foi muito grande, é pena que ele tenha se esvaziado, e pena não se perceber como o NUDOC foi, e poderia continuar sendo importante para o cinema local, e por falta de interesse, o NUDOC foi se esvaindo, perdendo forças, ficando anêmico e hoje digamos assim, é um boneco de cera. Sempre houve promessa de recuperação do NUDOC, mas isso nunca aconteceu, prometiam câmeras novas, ilhas novas e nunca aconteceu, passamos uma boa parte do tempo sem fazer nada. O NUDOC virou uma locadora de vídeos. E tanto que o material remanescente do NUDOC nunca foi digitalizado. Esse material precisa ser urgentemente digitalizado, caso contrário vai se perder, pois esses materiais são perecíveis.

Todavia, idéias, desejos e capital intelectual são elementos que não se tornam perecíveis facilmente, por esse motivo é que o Núcleo aglutinou dentro e em torno de si tantas propostas técnicas, estéticas e temáticas. Isso só foi possível na Paraíba, em fins dos anos de 1970 em diante, porque o NUDOC passou a produzir e a congregar as produções de fora dele, gerando assim, um debate caloroso em torno das idéias.

Podemos destacar ainda, o capital intelectual que se formou no núcleo, pois muitas pessoas tiveram suas primeiras experiências e contatos com a linguagem do cinema no NUDOC e hoje continuam produzindo cinema profissional. Nesse sentido, o Núcleo pode ser considerado um lugar de destaque, um lócus de produção privilegiado que fomentou e habilitou pessoas a trabalharem com o audiovisual na Paraíba.

Além do NUDOC ser esse lugar de produção privilegiado, os filmes realizados na sua proposta institucional, careciam de uma análise do ponto da relação cinema e história nos moldes do debate proposto por Marc Ferro (1992), em que percebe o cinema como fonte

documental para os historiadores e, como documento de sua própria época, isto é, da época de sua realização enquanto produto estético seja ele ficcional ou documental.

A análise dos filmes acompanham também o conceito de cultura histórica. As duas bases teóricas que nos referimos anteriormente, aparecerá na continuação desse capítulo.

### **3.2. A Produção do NUDOC ou o cinema como “espião da cultura histórica”**

A partir da proposição de Pierre Sorlin (1985) de que todo filme é espião da cultura histórica, analisaremos a cinematografia do NUDOC como um lugar de produção de cultura histórica, visto que as temáticas que se apresentam plasmadas na arte, são ressignificações dos debates que se apresentam e participam da constituição do todo social. Nesse sentido, o documentário é um instrumento, pelo qual o artista busca registrar aquilo que se coloca como demanda ou inquietação, seja da sociedade, seja do próprio artista, enquanto produtor de cultura (histórica) dotado de uma habilidade específica. Consideramos que essa habilidade incorpora ao campo de intelectual, pois os cineastas estabelecem um diálogo com a sociedade além do prazer estético, passa pelo campo da reflexão dos problemas que permeiam a dinâmica social, isto é, os cineastas empreendem uma interpretação, uma leitura daquilo que estão representando, do ponto de vista social, político, ideológico e estético.

Para tanto, buscamos duas concepções em torno do que significa o termo documentário. Para Jacques Aumont, em seu *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2006),

A oposição “documentário/ficção” é uma das grandes divisões que estrutura a instituição cinematográfica desde suas origens [...]. Chama-se, portanto, documentário uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que, visa principalmente, restituir as aparências de realidade, mostrar o mundo e as coisas tais como eles são (AUMONT, 2006, p.86-87).

Aumont aponta o velho binarismo entre ficção e realidade que acompanha o cinema desde suas origens. Para referendar essa clivagem, basta nos reportarmos aos momentos iniciais da história do cinema que durante muito tempo atribuiu-se aos filmes dos Lumiere a gênese do documentário por registrarem situações prosaicas do cotidiano como, por exemplo, a chegada de um trem numa estação e, dentro dessa mesma visão, atribuiu-se a Georges Mélière a gênese das primeiras narrativas ficcionais por este registrar seus truques de ilusionismo.

Jacques Aumont continua sua exposição acerca da dicotomia ficção/não-ficção:

Fazer da realidade por definição “afilmica” um critério de distinção entre textos traz, evidentemente, muitos problemas. Pressupõe-se que o documentário tem o mundo real como referência. O que postula que o mundo representado existe fora do filme e que isso pode ser verificado por outras vias. A questão é saber se tais provas de autenticidade são internas à obra ou se existem componentes discursivos específicos e suficientemente discriminatórios em relação ao filme de ficção. Esses traços distintivos, porém, podem também ser externos a obra e proceder de imposições institucionais. Em termos de pragmática, a situação de recepção determina, notadamente, “instruções de leitura” que levam o espectador a uma atitude mais “documentarizante” do que “ficcionalizante” (AUMONT, 2006, p. 86).

Acrescenta ainda, que o documentário vai para além do universo de referência, ou seja, ele concerne às modalidades discursivas, uma vez que pode utilizar técnicas diversas na sua elaboração, tais como: filme de montagem, cinema direto, reportagem, atualidades, filmes didáticos e até filme caseiro. Segundo o autor, o processo de evolução das formas do cinema está aí para demonstrar que as fronteiras entre documentário e ficção são limítrofes, nunca estanques e variam consideravelmente, de uma época a outra e de uma produção nacional a outra. (AUMONT, 2006, p. 87).

Tomamos de empréstimo também as posições de Bill Nichols em seu livro *Introdução ao Documentário* (2005) que, de forma semelhante, descentra a definição de documentário deixando-a mais fluida, porém utilizando critérios teóricos para tanto. Segundo Nichols: “todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005, p.26).

Entrementes, ele faz uma tentativa de divisão para demarcar o que chamamos de ficção e não-ficção; os filmes de ficção ele chama de “documentários de satisfação de desejos” e os de não-ficção (documentários, na acepção clássica) ele intitula de “documentários de representação social”. Segundo o autor, cada tipo conta uma história, contudo, essas histórias ou narrativas são de espécies diferentes (NICHOLS, 2006, p.26).

No que diz respeito ao nosso estudo, interessa-nos, em princípio, a sua definição acerca dos *documentários de representação social*, os quais ele define assim:

Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível, audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelos cineastas. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas

visões de um mundo comum, para que as exploremos e a compreendemos (NICHOLS, 2006, pp.26-27).

O autor nos remete a partir desse fragmento, a possibilidade de lermos o mundo cotidiano de forma diversas-que varia do documentário aos filmes ficcionais. Contudo, o documentário organiza de forma racional um discurso que se pretende portador da verdade, geralmente sobre algo que o documentarista entende ser relevante para a sociedade. Obviamente, os documentários, por transmitirem essa impressão de realidade/verdade, geralmente buscam trazer problemas e questionamentos que precisem ser pensados coletivamente. Isto porque os documentários, desde sua origem, estiveram associados a um discurso verdadeiro, científico e, portanto portador, de autoridade sobre as visões de mundo que empreendem.

O referido autor aponta a seguinte posição:

Literalmente, os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (filmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social (NICHOLS, 2006, p.27).

Segundo Nichols, os documentários trazem consigo fortes enlaces com a história e com referências anteriores da memória coletiva. Neste sentido, acrescentamos que, de alguma maneira, as representações documentárias irão dialogar com as representações imaginárias da sociedade em relação a qualquer tema representado. Os documentários irão, neste diálogo com as mentalidades, sedimentar uma leitura próxima às experiências coletivas dos espectadores, ou irão entrar em choque com estas, gerando assim, no mínimo, duas possibilidades de leitura de um mesmo problema, de uma mesma experiência histórica, a qual denominaremos de *cultura histórica*. Contudo, antes de explicitarmos o nosso entendimento acerca do que é cultura histórica, analisaremos a produção do NUDOC numa perspectiva semelhante à proposta por Marc Ferro em seu e *Cinema e História* (1992). Nossa análise utilizará os filmes para observar o que acontece fora dele, isto é, como estes produtos culturais são sintomáticos de uma dada situação/contexto histórico:

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale apenas por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise

não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar séries, compor conjuntos. E crítica também não se limita ao filme ela se integra ao mundo que rodeia e com o qual se comunica, necessariamente (FERRO, 1992, p.87).

Para Ferro a obra cinematográfica pode nos dizer muito mais do que a própria representação que está explicitada na tela no momento da exibição momento em que se completa o resultado do fazer cinematográfico. O filme pode ser, para o historiador, muito mais que uma obra de arte, pois os filmes, sejam eles documentários ou ficções, falam bastante sobre o tempo no qual foi produzido, por nos fornecer, autorizar uma abordagem sócio-histórica da representação, ou seja, o cinema é um rico produtor de cultura histórica.

Para tanto, faz-se necessário explicitar o que entendemos por cultura histórica, conceito bastante amplo, mas não indefinido.

A categoria analítica, denominada cultura histórica, encontra-se, ainda, em construção; visto que as palavras que a compõem (cultura e histórica - numa derivação de história)<sup>57</sup>, por si só, suscitam bastantes reflexões, dado o seu caráter polissêmico diante das várias possibilidades de uso na nossa língua.

Todavia, não há impossibilidades, no sentido de agregar esforços para refletir acerca de tal conceituação. Segundo Le Goff (1996, pp.47-76), Bernard Guenée utilizou a expressão cultura histórica, para designar “a bagagem profissional do historiador, a sua biblioteca de obras históricas, o público e a audiência dos historiadores” (LE GOFF, 1996, p.48); em outras palavras a noção foi explicitada em referência ao *metier* do historiador, limitando-se, portanto, ao campo da história profissional. Conquanto, Le Goff fará acréscimos a essa noção quando diz que a cultura histórica é “a relação que uma sociedade, na sua psicologia coletiva, mantém com o passado” (1996, p.48).

O autor chama os historiadores à reflexão em torno dos limites os quais a história (feita por profissionais) impor-se-á. Ele afirma que a história da história não deve se preocupar apenas com a produção histórica profissional, mas com todo um conjunto de fenômenos que forjam a cultura histórica/mentalidade histórica. (LE GOFF, 1996, p. 48)

Élio Chaves Flores, apresenta a noção de cultura histórica de forma mais consistente e sistematizada, além de comportar uma carga mais ampliada, em relação às proposições de

---

<sup>57</sup> Sobre a discussão em torno do conceito de cultura, consultar EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo, UNESP, 2000. Outra importante fonte de referência no tocante a este tema é WILLIAMS, Raymond, *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo, Boitempo, 2007. Ainda, sobre a dimensão das possíveis ambigüidades referentes à denominação de cultura e história e, seus entrecruzamentos, consultar SILVEIRA, Rosa Maria Godoy, *A cultura histórica em representações sobre territorialidades*. In: *Seaculum*. Revista de História, ano 13 n. 16, João Pessoa, Departamento de História/Programa de Pós - Graduação em História/UFPB, jan./jun.2007. p. 33-46.

Guenée e Le Goff (1996) e enfoca que a opção pela cultura histórica está balizada numa clivagem essencial: a qualificação do historiador de ofício (formação do historiador e ensino de história) e a produção e difusão de uma tradição escrita e midiática realizada por não profissionais. Dessa forma ao se reconhecer que a cultura histórica não está exclusivamente presa ao ofício do historiador, é necessário que se aprofundem as pesquisas para a própria comunidade de historiadores (FLORES, 2007, p. 85).

Para o este autor cultura histórica:

São os enraizamentos do pensar historicamente que estão aquém e além do campo da historiografia e do cânone historiográfico. Trata-se da intersecção da história científica, habilitada no mundo dos profissionais como historiografia, dado que se trata de um saber profissionalmente adquirido, a história sem historiadores, feita apropriada e difundida por uma plêiade de intelectuais, ativistas, editores, cineastas, documentaristas, produtores culturais, memorialistas, e artistas que disponibilizam um saber histórico difuso através de suportes impressos, audiovisuais e orais. (FLORES, 2007: p. 95)

Nessa perspectiva, nos acostamos às posições do dito autor, posto que entendemos que a cultura histórica não é mérito apenas dos historiadores e de sua narrativa- a historiografia- mas de diversos produtores culturais e encontra-se em diversos suportes de sistematização, entre os quais, está o cinema. De acordo com o autor, a cultura histórica ultrapassa os limites da operação histórica, pois a configuração que designa o sentido histórico essencial é a narrativa. Conclui-se, portanto, que subjaz à idéia de cultura histórica o desprendimento dos laços teórico-metodológicos empreendidos pelo profissional de história; todavia essa mesma cultura histórica apresenta elementos fundamentais sugeridos por Rüsen com o qual Flores concorda:

Trata-se da história sem historiografia, mas que não prescinde de que a narração de qualquer feito tenha pelo menos, as condições de sentido histórico proposta por Rüsen: *formalmente a estrutura de uma história; materialmente, a experiência do passado; funcionalmente a orientação para uma vida humana prática mediante representações do passar do tempo*<sup>58</sup>. (2007, p. 96).

Também, acostada, a essa forma de entender a cultura histórica, Rosa Maria Godoy Silveira (2007) propõe sua definição acerca da temática em questão:

Assim, a Cultura Histórica guarda duplo sentido: um genérico, enquanto produção pela História-processo; outro mais específico, como História-conhecimento, melhor nomeada, talvez, de Cultura Historiográfica, portanto, toda Cultura Histórica contém

---

<sup>58</sup>

Grifos do autor.

uma Cultura Historiográfica, esta última entendida como o conjunto das representações formuladas sobre a experiência vividas pelas sociedades, os grupos sociais, as pessoas, em uma perspectiva de temporalidade. (FLORES, 2007, p.42)

Diante de tais reflexões, podemos compreender a complexa gama de possibilidades acerca do conceito de cultura histórica enquanto categoria analítica, porém, uma coisa é consenso, ela está para além dos campos canônicos, ou nichos, do historiador de ofício; a partir desse contexto exporemos as implicações do cinema como fonte histórica, além de ser um forte instrumento de constituição da cultura histórica.

É, pois, é neste horizonte teórico que proporemos a análise da produção do NUDOC. diante do amplo espectro temático, entendemos que, embora houvesse o regulamento de funcionamento desse órgão em que era sugerido o tipo de temática que se deveria abordar nos filmes, essa produção não foi estanque, no sentido de ficar presa a essas orientações propostas pelos objetivos do Núcleo, mas que os realizadores, entre eles os técnicos e cineastas do NUDOC, extrapolaram as barreiras sugeridas pelo órgão e diversificaram essa produção no sentido tanto estético quanto temático.

Contudo, é importante perceber que mesmo extrapolando as proposições do NUDOC, esta produção sempre se voltou para questões que envolvessem as nossas demandas, quer do ponto de vista da denúncia dos nossos problemas regionais, quer do ponto de vista dos problemas existenciais, e nesse sentido, ultrapassam a esfera regional, e se colocam na dimensão do ser humano, tornando-se assim, universais.

### **3.3. Analisando a produção**

Durante a nossa pesquisa, conseguimos localizar muitos filmes datados das origens do NUDOC, no entanto a maioria deles não foram transferidos para outros suportes mais modernos, permanecendo em super 8 ou 16mm, o que dificultou a nossa pesquisa de forma mais aprofundada, visto que a Universidade Federal da Paraíba não possui equipamentos para a leitura dessas películas. Nesse sentido, nossa análise segue mais a leitura das temáticas que aparecem nos filmes que foram possíveis recuperar para a pesquisa do que mesmo uma rígida seqüência cronológica. Todavia, buscamos inserir o material que recolhemos para o trabalho de forma que seguisse uma cronologia mínima, embora nosso foco não seja exclusivamente este.

O NUDOC é, reconhecidamente, o espaço que trouxe de volta a produção sistemática de cinema na Paraíba, após um período de hiato, deflagrado, sobretudo, pelas condições conjunturais do país pós-1964, em que o Brasil viveu o período ditatorial. A ditadura militar foi instituída no momento em que a Paraíba começava a despontar no cenário nacional como um estado promissor no que se refere à produção cinematográfica. É nesse contexto dos anos de 1960, que surgem filmes e cineastas importantes para o cinema nacional: Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho, João Ramiro Melo, Rucker Vieira, entre outros. Esses cineastas são imediatamente identificados como a “geração Aruanda”, dada a importância desse filme para a cinematografia brasileira.

É desse período também que houve o fechamento do *Serviço de Cinema* da Universidade Federal da Paraíba, órgão que surgiu como uma tentativa de potencializar a produção de cinema na Paraíba, caso não tivesse havido a interrupção, por parte dos militares de projetos progressistas em gestação na Universidade naqueles anos. Os militares tinham como um de seus objetivos o controle de todos os espaços públicos e privados que por ventura viesse macular a imagem do regime.

O contexto de repressão levou a interrupção na produção não só de cinema, mas de toda sorte de atividades artísticas, visto que os militares estabeleciam um amplo controle da produção intelectual por meio dos seus órgãos de censura. Na Paraíba não foi diferente, desencadeando uma baixa na produção cinematográfica durante aquele período.

De maneira que é só a partir dos anos de 1970, teremos uma mobilização para a retomada do cinema na Paraíba. O estado seguiu a tendência geral do país no que tange às lutas pelo processo de redemocratização do Brasil. Nesse sentido, a criação do NUDOC só foi possível, por conta da conjuntura, a partir segunda metade dos anos de 1970 na qual a política brasileira passou por um momento de reavaliação, pressionada pelos movimentos sociais organizados que lutava para derrubar a ditadura, que àquela altura já demonstrava sinais de desgaste no tocante à sua imagem pública.

Nesse contexto assume que assume a reitoria da UFPB o professor Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque que se enquadrava do ponto de vista político na estrutura da modernização conservadora. Indicado pelos militares, Cavalcanti trouxe perspectivas de ampliação para Instituição bastante consideráveis para a época como já fora discutido, anteriormente. É nesse contexto que ocorreu possibilidade de retomada da produção de cinema com a fundação do NUDOC.

Antes da fundação efetiva do Núcleo, alguns produtores independentes já mobilizavam a cena local. Entre os filmes produzidos destaca-se, especificamente, *Gadanh*

(1979). Tal filme se destacou porque foi o primeiro do novo momento, obtendo uma repercussão razoável na Paraíba. Curiosamente, *Gadanho* é do mesmo ano de fundação do NUDOC, o que demonstra, em certa medida, que a criação do Núcleo não foi um fator isolado, pois já se desenhava uma mobilização na cidade para a volta da produção.

Henrique Magalhães, em depoimento a Bertrand Lira (1986), afirma a importância desse filme para aquele momento:

Um dado importante foi a realização de *Gadanho*, pois a partir dele se rompeu com a estagnação do cinema na Paraíba. A gente só tinha conhecimento do que foi produzido durante o movimento do Cinema Novo. Havia uma produção em super 8, mas não era sistemática e alcançava um número muito limitado de pessoas. A partir de *Gadanho* houve uma retomada do cinema na Paraíba porque se alcançou um público muito maior e muita gente se interessou em fazer super 8 (MAGALHÃES *apud* LIRA, 1986, p. 08).

*Gadanho* de destacou também pela inovação temática. Diferentemente dos filmes da “geração Aruanda,” que deram ênfase às questões fora do eixo urbano, na sua maioria com temáticas ligadas ao mundo do trabalho, a exemplo da pesca do caranguejo ou da fabricação de cerâmica no alto sertão paraibano, a abordagem temática de *Gadanho* está centrada na zona urbana. Todavia, tanto os filmes da “geração Aruanda” como *Gadanho* têm em comum a representação do povo em situações de subalternidade, numa referência clara ao Cinema Novo, sendo esse o único movimento de cinema brasileiro a fundar suas bases na representação das classes populares de forma a não cair na folclorização ou fetichização da pobreza.

O filme tem como cenário o lixão do Roger, bairro periférico da cidade de João Pessoa e a interação de seres humanos com esse espaço inóspito, insalubre e hostil, na disputa com os urubus para se alimentarem dos detritos resultantes da coleta de lixo da cidade. O destaque dado a *Gadanho* pelos estudiosos de cinema da Paraíba parte de duas premissas: a primeira é a temática, pois foi o filme pioneiro no que se refere ao preenchimento das lacunas provocadas pela interrupção da produção paraibana. Esse filme tematiza um problema na sua representação que o período denominado “milagre brasileiro” na época da ditadura militar não resolveu a situação de muitos brasileiros que nos grotões do país viviam de coletar lixo para se alimentar e vender o que fosse possível extrair dos monturos. A segunda questão do filme refere-se ao suporte, pois esse filme foi realizado em super 8, película responsável por uma parte majoritária da produção do período, sobretudo quando o NUDOC foi fundado e reforça-se a parceria firmada entre a Universidade de Nanterre na França e a UFPB responsável pelos estúdios em super 8, sobre os quais discutimos anteriormente.

Em relação ao reconhecimento do NUDOC como espaço de produção daquele período, Nunes Filho (1988) afirma:

É o Núcleo de Documentação Cinematográfica-NUDOC que desponta com um maior número de realizações acabadas após a finalização de três estágios do curso de Cinema Direto. As obras produzidas pelo NUDOC privilegiam também o universo cotidiano, sendo por vezes verdadeiros registros brutos da realidade (NUNES FILHO, 1988, pp.103-104).

A afirmação levantada por Nunes Filho sobre a escolha do universo de representação eleito pelos cineastas do Núcleo está intimamente ligada ao projeto da Universidade e do próprio NUDOC, sendo este parte integrante do jogo de interesses que se colocava, do ponto de vista das estratégias de desenvolvimento e expansão da UFPB naqueles anos de 1970. Os documentários eram produzidos por uma diretriz estabelecida pela Universidade que era o registro da realidade regional. Essa posição acostava-se ao tipo de leitura que os cineastas, enquanto produtores de cultura também tinham, isto é, uma leitura contra-hegemônica da sociedade. Os documentários podem representar os interesses dos cineastas, no entanto, os filmes também podem representar o interesse de quem os financia, nesse caso o NUDOC era um organismo institucional e como tal firma compromissos que o afasta de propostas meramente estéticas, embora as opções estéticas dos cineastas estivessem garantidas pela Universidade, que não interferia na escolhas formais destes.

Sobre isso, Bill Nichols (2005) afirma:

Os documentários também significam ou representam os interesses dos outros. A democracia representativa, ao contrário da democracia participativa, funda-se em indivíduos eleitos que representam os interesses do seu eleitorado. Os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses dos outros, tanto dos sujeitos tema dos filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica (NICHOLS, 2005, p. 28).

A afirmação de Nichols nos remete ao entendimento de que a partir dos interesses de quem financia uma produção, as visões de mundo podem ser diferenciadas. Nesse sentido, poderíamos dizer que contribuem para estabelecer ou contrapor novas culturas históricas. No caso específico do NUDOC o que se percebe é que muitas vezes os cineastas tomam que demonstra uma perspectiva contra-hegemônica no seu fazer cinematográfico. A maioria dos filmes que examinamos seguia essa tendência, pois as temáticas sempre enfatizavam as classes subalternas em condição de risco ou se constituem em narrativas que tematizam as lutas pela melhoria de suas condições de precariedade e de exclusão.

Da primeira fase de produção do NUDOC conseguimos apenas três filmes. Nesta fase predominaram os filmes na bitola super 8 ou 16 mm. A dificuldade de levantar as produções para a pesquisa passa, sobretudo pela inexistência na Universidade Federal da Paraíba de um projetor de super 8 e de 16mm. Uma parte dessa produção está catalogada e sob a guarda no Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB. São dezenas de cartuchos em super 8 e 16mm, contudo, o acesso a essa produção ficou limitado pelos motivos supracitados. Outro fator que dificultou a nossa pesquisa foi o fato de os cineastas entrevistados também não disporem de cópias de suas produções em outros suportes mais modernos, como o vídeo ou as mídias digitais (DVD), além dos que, mesmo tendo a reprodução dos seus filmes em outros suportes se negaram a ceder cópias para a pesquisa por julgarem seus trabalhos iniciais imaturos e comprometidos esteticamente com visões as quais eles não mais concordam e se afinam.

Localizamos apenas dois filmes da fase super 8, estes foram produzidos como resultado dos estágios na Associação Varan da França. São eles: *Celso após o Milagre* (1982) e *Música sem Preconceito* (1983). Esses filmes, como citado acima, foram os resultados da produção cinematográfica dos estagiários que foram a Europa. O primeiro, de autoria de Vânia Perazzo e o segundo idealizado por Alberto Júnior.

*Celso após o Milagre* é um documentário que aborda os aspectos da vida e do trabalho do economista paraibano Celso Furtado durante a sua estada na cidade de Paris. O filme aborda vários aspectos de sua experiência de vida, entre eles, a atuação no campo da política, o gosto pela música e pelo futebol. Do ponto de vista da forma, o documentário segue a perspectiva do cinema-verdade/direto francês. A realizadora, Vânia Perazzo, se preocupa em seguir o entrevistado em seu cotidiano, utilizando amplamente o recurso das entrevistas, em que Celso Furtado fala de forma direta para a câmera sobre as suas práticas políticas e de escrita em favor do desenvolvimento do Nordeste. Percebemos, ainda, que o filme utiliza a tecnologia moderna, para a época, da utilização do som direto, recurso possível com o advento do desenvolvimento técnico dos equipamentos para a produção de cinema e largamente utilizado com a massificação do super 8.

Já o filme *Música sem Preconceito* (1983), de Alberto Júnior, narra a experiência de um grupo de jovens em torno de suas paixões pelo Rock na cidade de João Pessoa. Percebemos no processo de análise, que o filme segue a perspectiva do cinema direto, contudo, é notória a encenação dos personagens, embora o idealizador tenha tentado passar ao espectador a idéia de espontaneidade, na medida em que registra um diálogo de dois jovens sobre a compra de uma guitarra de marca muito famosa no mercado. Na seqüência seguinte,

um dos jovens que estava travando esse diálogo (ficcional), transita para o campo do depoimento, em tom documental, e explicita sua paixão pelo citado gênero musical. O filme continua intercalando imagens cuja referência é com o universo do Rock e depoimentos de jovens sobre suas preferências musicais, contudo enfatizando o tal estilo como o favorito.

Esse filme se difere dos outros dois analisados porque foge à tendência da produção do NUDOC, isto é, do registro de questões sociais e, como podemos perceber na documentação pesquisada mesmo quando documentava temas acerca da cultura paraibana, buscava enfatizar temas relacionados à cultura popular ou de artistas do estado e suas produções. Nesse sentido, podemos, por meio desse filme, perceber que a produção do Núcleo embora primasse por um modelo de abordagem, não se fechou em modelos formais rígidos, permitindo outras abordagens e outros temas. Essa possibilidade mobilizou diversos indivíduos a produzirem e, no mesmo sentido, desenvolvendo um diálogo com essa ampla produção do NUDOC.

No que refere à produção em 16mm localizamos apenas um filme, contudo o que é importante perceber é que este documentário se fundamenta nos princípios de representação proposto pelo Núcleo, isto é, a representação das classes subalternas e suas experiências. Trata-se de *24 Horas* (1986) de Marcus Vilar que aborda a temática do alcoolismo e suas conseqüências para os consumidores que têm susceptibilidade ao álcool. O filme é diferenciado no que toca à produção do NUDOC, pois, apesar de discutir um tema de maneira documental, sua representação também traz elementos do cinema de ficção, isto é, algumas partes do documentário são encenadas no sentido que se entende como ficção. De acordo com Aumont (2006):

A ficção é uma forma de discurso que faz referência a personagens ou a ações que só existem na imaginação do seu autor e, em seguida, leitor/espectador. De modo mais geral ficção é tudo que é inventado como simulacro. O discurso ficcional coloca um problema de pragmática, ou seja, de relação entre produtor e receptor do discurso. Esse discurso, com efeito, não deve, a princípio, ser levado a sério; ele não engaja aquele que o profere como um julgamento ou uma proposição da linguagem da vida real. Ele procede do processo de “ficcionalização”, modalidade que se aplica à estrutura enunciativa do filme, segundo a qual o enunciador não intervém como eu-origem real, e sim, como origem fictícia. O ato de enunciar não assume engajamentos normalmente requeridos por esse ato, sem por isso ter a intenção de enganar o interlocutor (a ficção não é uma mentira, é um simulacro da realidade que o espectador percebe como tal). (AUMONT, 2006, p. 125).

Nesse sentido, *24 Horas* apresenta sua narrativa dentro de um modo específico de representação. A primeira parte do filme mescla depoimentos verídicos com encenações de um alcoólico acometido por síndrome de abstinência, durante a qual tem delírios, o que imediatamente percebemos, é a tentativa em colocar o espectador no universo de um

dependente, em estado muito avançado, de dependência da substância. Na seqüência, o filme faz a transição para imagens documentais, registrando a dinâmica de uma festa na qual a principal diversão é a bebida como forma de socialização dos participantes. Esta seqüência traz uma voz fora do campo (*off*) narração de um psiquiatra que discute em tom científico as implicações e riscos do álcool para o bebedor em estado de alcoolismo.

O documentário apresenta uma terceira transição para o nível dramático, trecho da narrativa em que expõe um viciado em álcool durante um internamento. Nessa parte, a estratégia ficcional é utilizada e a representação da angústia e ansiedade provocada pela síndrome de abstinência é encenada pelas imagens do paciente que se encontra na situação de sugar um pedaço de algodão embebido em álcool etílico. Na mesma seqüência, o filme sai do plano dramático/ficcional e o mesmo ator (Fernando Teixeira) que outrora encenava, aparece narrando, a sua própria experiência como ex-dependente e os problemas pessoais decorrentes do vício.

O documentário é entrecortado por narrativas de personagens alcoólicos em recuperação, estes pertencentes ao grupo de ajuda mútua denominado Alcoólicos Anônimos. É interessante perceber que na construção desse tipo de filme, sobre um tema controverso, o qual sem os devidos cuidados, pode-se cair numa abordagem esquemática e dogmática na medida em que envolve questões do ponto de vista da moralidade no que se refere ao trato com o álcool, pois é sabido que o uso deste é variante de indivíduo para indivíduo. O realizador buscou abordar diversos pontos de vista em relação à bebida, ainda que com ênfase maior na questão da dependência.

O filme se encerra com o relato de um dependente em recuperação dizendo: “quem tem saúde, beba!”. Essa frase funciona como fecho interpretativo e uma síntese do documentário, isto é, a mensagem final refere-se a pessoas consideradas doentes por não terem controle sobre o uso do álcool. Lembra-nos que o alcoolismo, visto como doença, atinge apenas pessoas susceptíveis ao desenvolvimento da dependência e que o filme, embora precário do ponto de vista da construção cinematográfica, foge o tempo todo da condenação do usuário de álcool.

*24 Horas* nos coloca na dimensão de perceber que o NUDOC sempre buscou desenvolver pesquisas e registros cinematográficos voltados para o diálogo com a sociedade e seus problemas, sempre numa perspectiva de, encaminhar reflexões sobre os problemas sociais, que neste caso, extrapola a questão dos dilemas regionais, da pobreza e exclusão econômica mas discute uma questão de saúde pública de características universais, pois o alcoolismo independe de região, gênero, cor e classe social.

Um outro documentário ao qual tivemos acesso em suporte vídeo intitula-se *Antonio Rasga Rua* (1989), de Águia Mendes. Esse filme é uma produção em vídeo, portanto do segundo momento de produção do NUDOC, visto que o primeiro momento de produção se deu em super 8 e em 16 mm, porém, com o surgimento de equipamentos de filmagem em vídeo, sinalizando para um outro avanço técnico, tornaram-se raros os filmes em super 8 e 16 mm. Com a popularização do vídeo, o NUDOC passou por uma reorganização do ponto de vista técnico para a utilização desses novos suportes.

*Antonio Rasga Rua* (1989) narra o cotidiano de um indivíduo que vive na mendicância na cidade de João Pessoa, Antonio Serafim da Silva, popularmente conhecido como “Rasga Rua”. O personagem representado no documentário tem família, mas apresenta claros traços de distúrbios psicológicos, ocasionados, possivelmente, como sugere o filme, pelas adversidades que a vida lhe impôs, entre elas a situação de penúria e miséria em que se encontrava.

O filme narra as peregrinações de Rasga Rua pela cidade na condição de pedinte. O documentário é de 1989, portanto, produzido num período em que não havia mais o convênio da Universidade Federal da Paraíba com a Universidade de Nanterre. Águia Mendes, idealizador do filme não chegou a participar dos estágios realizados no exterior, contudo, a partir da análise minuciosa do vídeo, percebe-se a marca da formação proveniente do Núcleo, isto é, a preocupação social inerente à temática escolhida e concretizada na opção pelo registro da situação de um indivíduo na condição de subalternidade, o que nos leva à conclusão de que o filme segue os princípios propostos pelo documento de fundação do NUDOC que objetivava o registro da realidade regional e que privilegiasse a representação dos problemas sociais locais e de pessoas que pertencessem às classes populares.

É importante destacar que *Antonio Rasga Rua* foi produzido em 1989, portanto no ano seguinte à aprovação da carta constitucional brasileira. Promulgada com o fim da ditadura militar a nossa constituição de 1988 é conhecida como “constituição cidadã” pelos grandes avanços propostos em vários setores sociais. Seguindo esse raciocínio, o filme de Mendes serve como um instrumental analítico para questionar aquele momento histórico, indubitavelmente, de ganhos para a sociedade civil, comparando-se aos anos imediatamente anteriores. Contudo, oferece a possibilidade de contraponto no que se refere ao cumprimento de premissas básicas da constituição que afirma em seu artigo primeiro:

A República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal, constitui-se em Estado Democrático de Direito e tem como fundamentos: I) a soberania; II) a cidadania; III) a dignidade da pessoa

humana; IV) os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa; V) o pluralismo político (BRASIL Constituição (1988), 1997, p.04).

Diante disso, a condição de Antonio Rasga Rua fere pelo menos dois dos itens supracitados, o que revela que a constituição não conseguiu reverter, pela afirmação de seus princípios situações sociais de exclusão.

O que é interessante perceber na análise dos filmes produzidos pelo NUDOC é que eles fogem da perspectiva da verdade absoluta, forma de abordagem presente na origem do gênero documentário. O cinema surge no século XIX, ou seja, no período em que as ciências estavam apegadas a perspectiva do positivismo, isso de várias maneiras, influenciou o entendimento acerca do documentário, já que este pretendia nas suas diversas formas, a reprodução do real. Sílvio Da-Rin (2008, p.143) afirma que “realismo, naturalismo e cientificismo confluíram para um estuário positivista em que a única forma válida de conhecimento era aquela que se baseava nos fatos e a experiência era o critério absoluto de verdade”.

Em contraponto a essa idéia a produção do Núcleo esteve sempre voltada para a reflexão das questões sociais mais emergentes, diferentemente da proposta dos documentários clássicos que visavam “reproduzir o real tal qual ele é”. As produções do NUDOC sempre propunham um nível de leitura e de visão de mundo particulares, ultrapassando ao mero registro reprodutivo. Nesse sentido, nos acostamos à posição de Jay Ruby *apud* Da-Rin (2008):

Em um nível mais profundo, nós estamos nos afastando da noção positivista de que o sentido reside no mundo e os seres humanos devem se esforçar para descobrir a realidade inerente e objetivamente verdadeira das coisas. Esta filosofia positivista levou muitos cientistas sociais, bem como documentaristas e jornalistas, a esconderem-se e a esconder seus métodos a pretexto de objetividade [...]. Nós estamos começando a reconhecer que o ser humano constrói e impõe sentido ao mundo. Nós criamos a ordem. Não a descobrimos. Nós organizamos uma realidade que é significativa para nós. É em torno destas organizações da realidade que cineastas constroem filmes (RUBY *apud* DA-RIN, 2008, p.184).

Aquela observação citada acima acerca do que Bill Nichols (2005) sugere, ou seja, que os filmes também podem representar o interesse de quem os financia é perceptível na análise de um conjunto de filmes dos anos de 1990. *Mutirão* de Renato Alves (1995); *Terra* de Sormani Borborema (1995); *Trabalho: um caminho para a liberdade* de Renato Alves (1998), *Ver pra quê?* de Renato Alves (1998). Estes filmes trazem a representação, de forma geral, das condições de desigualdade e de exclusão, contudo o que se pode perceber é que a

forma de abordagem de todos eles é o reforço positivo das conquistas e as vitórias empreendidas pelos dos excluídos sociais.

Entendemos os documentários como representação a partir da perspectiva proposta por Bill Nichols (1981) e que Sílvia Da-Rin (2008) referenda:

Uma das mais importantes contribuições para o desenvolvimento da teoria do documentário vem sendo dada por Bill Nichols. Ele parte da premissa de que o documentário não é uma *reprodução*, mas sim uma *representação* de algum aspecto do mundo histórico, do mundo social, que todos compartilhamos. Essa representação se desenvolve na forma de um *argumento sobre o mundo* o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma modalidade de organização do material que o filme apresenta ao espectador<sup>59</sup> (DA-RIN, 2008, p.134).

A interpretação dos nossos autores enfatiza a reflexão acerca da cultura histórica, como já explicitamos acima, isto é, as visões de mundo contribuem para leituras históricas diferenciadas, e estas podem corroborar ou não a história feita por historiadores de ofício ou com as versões da história oficial. Os documentários têm ainda mais peso sobre os aspectos do mundo histórico-social, pois estes compartilham do status de verdade em oposição à ideia de ficção como mera criação do intelecto artístico.

A seguir, faremos uma apreciação de cada um dos documentários, individualmente e destacaremos posteriormente as semelhanças e diferenças entre eles.

*Mutirão* é um documentário que traz como temática o projeto de cooperativismo e associação entre os trabalhadores do assentamento Cumati, na cidade de Bananeiras, no interior da Paraíba. O documentário enfatiza as experiências dos trabalhadores no momento posterior ao recebimento das terras de um antigo engenho na região do brejo paraibano. Essas experiências se pautam na coletividade em busca de melhores condições de vida. O filme traz imagens do assentamento e dos trabalhadores organizando a comunidade, isto é, construindo escolas, casas, e a sede da associação cooperativista.

A forma de abordagem do documentário é próxima ao cinema verdade, opção adotada pelo documentarista. Segundo Alves (2005):

O cinema verdade baseia-se na intervenção e na interatividade do cineasta com a situação retratada e com as pessoas envolvidas, utilizando recursos como as entrevistas e as próprias conversas entre diretor e personagens, e assim priorizando a singularidade da ocasião em detrimento da objetividade. (ALVES, et.al., 2005, p.02).

---

<sup>59</sup>

Grifos do autor.

*Mutirão* (1995) é todo baseado no relato de experiências dos próprios habitantes do assentamento. O que é perceptível no discurso de todos é o forte senso de coletividade e de cooperação entre eles e a busca pela melhoria de vida para todos que compõem a comunidade. Esse documentário, como os demais que analisaremos na sequência, é resultado de registros das práticas extensionistas da UFPB. A Universidade, de alguma maneira, esteve na cooperação com os projetos que são representados nos documentários. Nesse sentido, enfatizamos que o registro dessas experiências pelo NUDOC reforça ainda mais a razão de ser do Núcleo que sempre foi a da prática de registrar a realidade regional e contribuir para divulgação de parcerias da Universidade com a sociedade.

Esse documentário ocupa teoricamente, se seguirmos a caracterização de Da-Rin (2008), a categoria de documentário de modo interativo:

O modo interativo enfatiza a intervenção do cineasta, ao invés de procurar suprimi-la. A interação entre a equipe e os atores sociais assume o primeiro plano, na forma de interpelação ou depoimento. A montagem articula a continuidade espaço-temporal deste encontro e explicita os pontos de vista em jogo. Ao contrário de um texto impessoal em *off*, a voz do cineasta é dirigida aos próprios participantes da filmagem. A subjetividade do realizador e dos atores sociais é plenamente assumida. (Da-Rin, 2008, p.134).

Já *Trabalho: um caminho para a liberdade* (1998), aborda a experiência de apenados no sistema carcerário da Paraíba no sentido dos registros das suas vivências enquanto trabalhadores durante o período de reclusão. O documentário registra as oficinas produtivas em penitenciárias do estado da Paraíba e enfatiza o resgate da cidadania dos presidiários.

O filme usa ferramentas clássicas do documentário a exemplo da narração em *off* em que explica o significado histórico do termo e do espaço da prisão ao longo do tempo. Durante a explicação da voz fora do campo mesclam-se imagens de outros filmes, entre eles *O dia em que Dorival Encarou a Guarda* (1986), de Jorge Furtado e José Pedro Goulart e *Onde Sonham as Formigas Verdes* (1984) de Werner Herzog, até o momento em que aparece a transição para as imagens dos presídios paraibanos, cenário principal da representação do documentário.

O filme traz no seu seio os elementos de dois tipos de documentário simultaneamente, de acordo com a classificação de Sílvia Da-Rin (2008), a do modo expositivo e a do modo interativo. Como já explicitamos a definição de Da-Rin para o modo interativo, nos reportaremos ao modo expositivo.

O modo expositivo corresponde bem ao documentário clássico, em que o argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário *off*, servindo as imagens de ilustração ou contraponto. Até o início dos anos de 1960, a maior parte dos documentários se enquadrava neste modelo canônico, que adota um esquema particular-geral, mostrando imagens exemplares que são conceituadas e generalizadas pelo texto do comentário. (Da-Rin, 2008, p. 134).

Todo o documentário gira em torno do relato das experiências dos apenados, enquanto atores sociais de uma prática inovadora nos presídios da Paraíba àquela altura, que era a capacitação em gestão de projetos e oficinas produtivas para o trabalho, além de ações de educação e cultura e qualificação profissional para o processo de geração de emprego e renda. O filme, traz ainda, o ponto de vista dos diversos indivíduos envolvidos com o projeto como o diretor do presídio do Serrotão naquele período o senhor João da Mata Filho. No documentário há relatos também das experiências dos instrutores das oficinas no processo de reeducação dos apenados.

Destacamos a fala de Ubirajara Amaral, um dos instrutores dos cursos de capacitação. Essa fala é significativa dentro da estrutura do documentário, pois funciona como uma síntese da representação inserida neste, inclusive pela sua posição dentro do filme. Esse depoimento aparece nos minutos finais do vídeo, seguida da fala de um apenado que analisaremos adiante:

O objetivo principal desse projeto é desenvolver uma capacidade profissionalizante não só na questão técnica, mas também na social. O preso em si tem que ter recursos didáticos e técnicos para reintegrar-se à sociedade e é necessário que o mesmo tenha o estímulo da rede privada ou estatal. Daí nos termos algumas coisas que tem que se mudar na mentalidade social entre o preso e o cidadão comum. (AMARAL, 1995).

Já a fala do apenado representa um outro ponto de vista, no entanto, na estrutura do documentário todas as falas e pontos de vista se coadunam. O depoimento do presidiário de Ailton dos Santos, diz o seguinte:

Às vezes tem preso que nem tem profissão aqui dentro e chaga lá fora sem nenhuma estrutura de estudo e de trabalho. Aí aqui dentro estuda e sai com um aperfeiçoamento melhor (sic), com uma profissão, renovado. Tudo que pensamos aqui é mudar, porque o sofrimento não vale a pena. Se erramos lá fora temos que tentar corrigir, corrigir os erros e não voltar a cometer os mesmo erro nem outros erros para que não seja envergonhado diante e da sociedade e diante de Deus também (SANTOS, 1995).

O destaque para essas falas tem por objetivo a percepção do ponto de vista de vários atores envolvidos e como esses pontos de vista referendam uma visão de mundo comum a esses indivíduos; a produção de um documentário enfatizando esse tipo de temática reforça a noção proposta ao longo desse trabalho que é a do cineasta como intelectual. Confirma também que o fazer cinematográfico dos membros do NUDOC, como proposta de

intervenção estética, ultrapassava a arte como mero elemento de fruição, e numa outra dimensão, o documentário como portador de uma verdade absoluta. Os documentários para os cineastas do Núcleo funcionavam como uma espécie de artefato dotado de uma perspectiva de valorização da transformação social.

Outro filme sobre o qual nos detivemos na análise chama-se *Terra* (1995), de Sormani Borborema. Tal documentário realiza uma longa digressão, inventariando a questão das possessões de terra no Brasil pela elite, desde os tempos coloniais, até chegar ao elemento central do seu escopo, que é a representação das lutas dos trabalhadores rurais da Fazenda Abiaí na Paraíba pela desapropriação das terras. Seguindo um modelo muito semelhante aos documentários já analisados, especialmente o *Trabalho...* (1998). *Terra* traz na sua estrutura as duas formas propostas por Da-Rin (2008). O modo expositivo na sua primeira parte e o modo interativo na segunda parte. O destaque é para a memória das experiências dos conflitos entre os posseiros e a família Lundgren, proprietária das terras da Fazenda Abiaí. Contudo, na medida em que a narrativa avança, percebe-se que este documentário, a exemplo dos demais que analisamos, também enfatiza uma luta vitoriosa dos trabalhadores, pois, ao final do filme a ênfase é dada à derrota da família Lundgren quando o Governo Federal desapropria as terras e divide-as entre os posseiros que ali residiam a mais de 70 anos.

O quarto e último filme desse bloco é *Ver pra quê?* (1998) que enfatiza a experiência de crianças com deficiência visual inseridas em um projeto de educação ambiental que visava a exploração das reservas naturais da cidade de João Pessoa. O documentário segue os padrões de apresentação dos demais analisados com uma exposição em *off* no seu início, na qual faz um preâmbulo sobre a situação da educação no país e, sobretudo, a ênfase na dificuldade de projetos inclusivos a portadores de deficiência visual. Em seguida, o filme traz imagens da prática pedagógica dos professores envolvidos no projeto e relatos das próprias experiências dos alunos como agentes principais do projeto em questão.

Também de acordo com Da-Rin, o documentário insere-se na perspectiva teórica do modo expositivo e interativo, já que em sua primeira parte aparecem imagens que servem de reforço ao texto que está sendo narrado fora do campo imagético e é interativo, pois traz o relato das experiências dos professores do projeto, dos alunos e da equipe de gravação e produção do documentário.

As obras do NUDOC, em sua ampla maioria, seguiram essa perspectiva. Os cineastas (produtores) sempre buscaram discutir e produzir seus filmes numa abordagem contra-hegemônica. Nosso entendimento aponta para quatro caminhos diferentes, mas que confluíram no tocante ao acúmulo de experiências representativas da produção de cinema na

Paraíba e, em especial, a do NUDOC. Nesse sentido, em primeiro lugar, poderíamos destacar as experiências da chamada “geração Aruanda” que tinha como principal foco a representação das classes subalternas e não por acaso, esteve na origem do Cinema Novo, pela perspectiva inovadora para aquele momento do cinema brasileiro. Em segundo lugar, a formação que foi oferecida pelos franceses em torno das idéias do Cinema Verdade francês, oriundo da prática etnográfica de Jean Rouch e Edgar Morin e em terceiro lugar o momento de expansão da Universidade Federal da Paraíba que tinha como objetivo estratégico o desenvolvimento regional, nas mais diversas áreas do conhecimento produzido naquela instituição e que foi o elemento norteador de todos os segmentos da UFPB, sobretudo, nos anos em que Lynaldo Cavalcanti esteve à frente da Instituição. Em quarto lugar, mas não menos importante, o próprio comprometimento dos cineastas com a reflexão em torno dos problemas sociais. Este conjunto de elementos propiciados pela conjuntura dos anos, 80/90 contribuiu para uma produção crítico-reflexiva da sociedade principalmente sobre os atores subalternos e problemas sociais envolvendo grupos que podem ser identificados pela situação social subalterna, ou por diversas circunstâncias, compondo setores excluídos. Esta análise, restrita à pequena amostragem aqui trabalhada, aponta em seu conjunto para a perspectiva do documentário comprometido e corrobora a interpretação inicialmente indicada de uma intelectualidade disposta a fazer de suas práticas cinematográficas instrumento de uma intervenção na realidade social e local.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final de um trabalho desta natureza, tiramos como principal aprendizado a reiteração mais que óbvia de que o conhecimento é infundo, e por isso mesmo, a certeza de que a nossa caminhada está apenas no início. Nesse sentido, gostaríamos de enfatizar que a pesquisa não se encerra aqui, mas ao contrário, abre-se com este texto a possibilidade de olhar prospectivamente a pesquisa sobre a relação do cinema e da história e, sobretudo, da produção local que é assistemática, mas mantém um traço de qualidade estética desde os seus primórdios, inclusive estando referendada como precursoras do único movimento cinematográfico genuinamente brasileiro. Referimos-nos ao filme de Linduarte Noronha - recorrentemente reconhecido por diversos autores e pelo próprio Glauber Rocha, como precursor do Cinema Novo: *Aruanda*.

Creemos que ao final da leitura dos três capítulos esteja explicitado o nosso objetivo que foi o de perscrutar a trajetória do Núcleo de Documentação Cinematográfica da Paraíba (NUDOC) e sua relação, não só de produção de documentários, mas como um centro de referência para o cinema feito na Paraíba nas décadas de 1980 até o início dos anos 2000, sobretudo no que se refere à formação de quadros técnicos e intelectuais para o desenvolvimento de funções voltadas à prática cinematográfica. É evidente para nós que este Núcleo foi de fundamental importância para a capacitação de profissionais na área de produção de documentários, porém não só desse gênero, mas também do gênero ficcional, além do mais, das suas diversas atividades resultaram um rol de filmes representativos dos debates e das preocupações das gerações de novos cineastas que, então, se firmavam no ofício. Em relação a isso é fazer menção a dois importantes nomes da nossa cinematografia atual: Marcus Vilar e Torquato Joel. A referência a esses dois nomes se coloca pelo fato de eles terem tido suas primeiras experiências na condição de jovens aprendizes em formação sob a responsabilidade do NUDOC, justamente nos anos 1980. Sendo possível inferirmos a conclusão de que dificilmente esses cineastas teriam as oportunidades que para eles se abriram, se não existisse o Núcleo com esse caráter de formação de profissionais. Existem outros nomes importantes na área de cinema na Paraíba, mas destacamos esses dois pela

notoriedade que alcançaram, além de desenvolverem uma produção contínua e bastante premiada nos festivais de cinema pelo país e até fora dele.

Nesse sentido a nossa análise perseguiu um caminho duplo: primeiro no que se refere à revisão e ampliação da história do cinema na Paraíba, a partir do estudo da criação e instituição do Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB, entendendo que este órgão foi de crucial importância para a retomada do cinema na Paraíba, sobretudo, depois que os cineastas da “geração Aruanda” migraram para outras regiões do país; o caso mais exemplar, nesse sentido, é a partida de Vladimir Carvalho e Manoel de Castro Caldas para o Distrito Federal, onde residem até os dias atuais, representando uma perda nos quadros profissionais de cinema da Paraíba até a estruturação do NUDOC. O segundo refere-se aos intelectuais na perspectiva gramsciana para analisar a atividade dos cineastas, sejam eles documentaristas ou não, associando-as à reflexão intelectual. O NUDOC sempre teve uma premissa básica, mas não inflexível que se baseava no registro e discussão de questões sociais de importância nos debates sobre os problemas regionais. Diante disso, os cineastas foram entendidos por nós como intelectuais, pois desempenharam um papel de influência na sociedade no que toca a contribuição no debate acerca do modo de pensar e fazer cinema, gerando uma dissensão entre o grupo que então se iniciava no ofício e o grupo consolidado ao mesmo tempo consideramos um equívoco a dicotomia que acabou prevalecendo entre o grupo do NUDOC e o que produzia fora dele. Compreendemos que o embate entre as concepções que contrapunham objetividade e subjetividade, real e imaginário, relacionadas às opções teóricas e formais ensejam uma nota crítica, pois não concebemos as questões subjetivas apartadas da realidade, mas como um conjunto de significações e de ações pertencentes a mesma. Assim, considerando a geração dos anos 80 em seu conjunto, tanto os que produziram no âmbito do Núcleo como fora dele, vimos que empreendera leituras múltiplas diante das questões sociais, contudo, não perdendo de vista a representação das subjetividades e coletividades dos grupos subalternos.

Diante do resultado, que ora apresentamos, depois de mais de vinte quatro meses de trabalho, concluímos que o NUDOC teve uma relevância fundamental na constituição de uma cultura cinematográfica, tanto na perspectiva da produção como da formação de indivíduos especializados na arte de fazer cinema na Paraíba.

Consideramos que esse trabalho tem o mérito de buscar explicitar a contribuição que o cinema produzido a partir da abertura do NUDOC deu à Cultura Histórica e à História do Cinema Paraibano, a partir de seus registros imagéticos e de suas visões e versões cinematográficas e para além do próprio explicitado nos debates dos sujeitos históricos,

comprometidos com a atividade cinematográfica que buscamos contemplar no presente trabalho.

Enfim, esperamos que esse trabalho possa despertar o interesse em outros pesquisadores que queiram procurar sua Aruanda (terra prometida) nas trilhas da pesquisa histórica e se debruçar sobre o instigante universo do cinema na/da Paraíba.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRÁFICAS

AGGIO, Alberto (org.). *Gramsci: a vitalidade de um pensamento*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998.

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro, FGV, 2004.

ALMEIDA, Mônica Kornis. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2008.

ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, Papyrus, 2003.

AUTRAN, Artur In RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Editora SENAC, 2000. Super 8 (verbete).

\_\_\_\_\_. *As teorias dos cineastas*. Campinas, Papyrus, 2004.

ARAÚJO, Fátima. *Santa Rosa: um teatro centenário (1889-1989)*. João Pessoa, SEC/PB, 1989.

\_\_\_\_\_.(org.). *Parahyba 400 anos*. João Pessoa, SEC/PB, 1985.

ARAÚJO, Karla Holanda de. *Documentário Nordestino: história, mapeamento e análise*. Dissertação (Mestrado em Multimeios; Instituto de Artes), Campinas, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2005.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi*. O Jeca do Brasil. Campinas, Editora Átomo, 2002.

BARROS, José D'Assunção. *O Campo da História. Especialidades e Abordagens*. Petrópolis, Vozes, 2004.

- BEIRED, José Luis Bendicho. "A função social dos intelectuais." In: AGGIO, Alberto (org.) Gramsci: A vitalidade de um pensamento, São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo, Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos, nº 09).
- \_\_\_\_\_. *Brasil em Tempos de Cinema*. Ensaio sobre o cinema brasileiro. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978 (Coleção Cinema volume 3)
- BOM MEIHY, José Carlos S. *(Re)introduzindo a História Oral no Brasil*, São Paulo, Xamã, 1996.
- BOM MEIHY, José Carlos S. & HOLANDA, Fabíola. *História Oral: como fazer, como pensar*. São Paulo, Contexto, 2007.
- BURKE, Peter. *O que é História cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- \_\_\_\_\_.(org.) *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo, UNESP, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A Escola dos Annales (1929-1989): A Revolução Francesa da historiografia*, São Paulo, UNESP, 1997.
- CAPELATO, Maria Helena et al., *História e Cinema* São Paulo, Alameda, 2007.
- CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro, Campus, 1997.
- DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido*. Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2006.
- DUTRA, Roger Andrade. *Da historicidade da imagem à historicidade do cinema*. In: Projeto História, PUC, n.21, Nov., 2000.
- EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo, UNESP, 2000.
- FALCONE, Fernando Trevas. *A Crítica cinematográfica dos anos 50*. Cadernos de Textos do CCHLA, n. 23, abril de 1990. João Pessoa, UFPB.
- FEBVRE, Lucien. *Combates pela História*. Lisboa, Editorial Presença, 1985.
- FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília. (Orgs.) *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003. Volume 3.
- \_\_\_\_\_. *O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003. Volume 4.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. p.87.

FIGUÊIROA, Alexandre. *O Cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*. Recife, Edições Fundarpe, 1994.

FLORES, Élio Chaves. *Dos feitos e dos ditos: História e Cultura Histórica*. In: *Seaculum*. Revista de História, ano 13 n. 16, João Pessoa, Departamento de História/Programa de Pós-Graduação em História/UFPB, jan./jun.2007 p.83-102.

GALDINO, Vivian. *Roliúde Nordestina: um cenário de formação dos sujeitos*. *Revista Fênix*. V. 5, Ano 5, nº. 1, janeiro/fevereiro/março de 2008, [www.revistafenix.com.br](http://www.revistafenix.com.br), Acesso em 09.08.2008.

GOMES, João de Lima. *Cinema paraibano: um núcleo em vias de renovação e retomada*. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_. *Aruanda*. Jornada Brasileira. João Pessoa, UFPB/Ed. Universitária, 2003.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Os Intelectuais e a organização da Cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva* São Paulo: Centauro, 2004.

HOBBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (org.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997. (Pensamento Crítico; 55)

HLEBAROVA BARBOSA, Vânia Perazzo. *Vídeo: noções básicas para iniciantes*. João Pessoa, Editora Universitária, 1997.

LEAL, Wills. *Cinema na Paraíba/ Cinema da Paraíba*. Livro - álbum em dois volumes, João Pessoa, 2007.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo, Editora da Unicamp, 1996.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro*. Das origens à Retomada. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. (Coleção História do Povo Brasileiro).

- LIRA, Bertrand. A Produção Cinematográfica superoitista em João Pessoa e a influência no contexto social/econômico/político e cultural em sua temática. *Cadernos de texto*, nº08, João Pessoa, CCHLA/UFPB, 1986. pp.5-12.
- MARINHO, José. *Dos homens e das pedras*. O ciclo de cinema documentário paraibano (1959-1979). Niterói, edUFF, 1998.
- MARLETTI, Carlo. Intelectuais. In: BOBBIO, N, MATTEUCCI, PASQUINO, G. *Dicionário eletrônico de Política*. Brasília: UNB, S/d. (verbetes).
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, 2003.
- MASCARELLO, Fernando. (org.) *História do Cinema Mundial*. Campinas, Papirus, 2006. (Coleção Campo Imagético)
- MORAES, Marieta. *História Oral e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro, Diadorim/FINEP, 1994.
- MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói EdUFF, Goiânia CEGRAF/UFG, 1994.
- NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo, Contexto, 2003.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, Papirus, 2005.
- NUNES FILHO, Pedro. *Violentação de ritual cinematográfico: aspectos do cinema independente na Paraíba 79/83*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Instituto Metodista de Ensino Superior, São Bernardo do Campo, São Paulo, 1988.
- PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes históricas*. São Paulo, Contexto, 2003.
- PÔRTO JÚNIOR, Gilson. (org.) *História do Tempo Presente*. São Paulo, EDUSC, 2007.
- RAMOS, Fernão. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo, Editora SENAC, 2008.
- \_\_\_\_\_.(org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Arteditora, 1987.
- RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Editora SENAC, 2000.
- REIS, José Carlos. *História e Teoria*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005.
- RODRIGUES, Cláudio José Lopes. *Sociedade e Universidade: um estudo de caso*. João Pessoa: SEC/PB, 1986.

RODRIGUES, Walfredo. *História do Teatro na Paraíba*. João Pessoa, 1960. (Coleção Arquivos Paraibanos)

RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica*. Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica. Brasília, Ed. UnB, 2001

SANTOS, Alex. *Cinema e Revisionismo*. João Pessoa, SEC/PB, 1982.

SILVA, Roseli Pereira. *Cinema e educação*. São Paulo, Cortez, 2007.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy, *A cultura histórica em representações sobre territorialidades*. In: *Seaculum*. Revista de História, ano 13 n. 16, João Pessoa, Departamento de História/Programa de Pós - Graduação em História/UFPB, jan./jun.2007. p. 33-46.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del Cine*. La apertura para la historia de manana. Ciudad del México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VIANY, Alex. & AVELLAR, José Carlos. (org.) *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001. (Coleção Leituras)

WILLIAMS, Raymond, *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo, Boitempo, 2007.

## **PERIÓDICOS**

REVISTA DE CIÊNCIAS HUMANAS. João Pessoa, UFPB/CCHLA, ano 2.n.4, 1980, 270 p. Edição especial.

REVISTA VEJA. nº 483, 07 de dez.1977, p. 112-114.

HISTÓRIA ORAL: Revista da Associação Brasileira de História Oral. São Paulo, n.4 junho de 2002.

HISTÓRIA ORAL: Revista da Associação Brasileira de História Oral. São Paulo, n.5 junho de 2003.

HISTÓRIA ORAL: Revista da Associação Brasileira de História Oral. São Paulo, n.6 junho de 2004.

**FONTES ORAIS (ENTREVISTAS)**

VILAR, Marcus. Entrevista concedida a Adeilma Bastos. João Pessoa. 9 de março de 2009.

CALDAS, Manfredo. Entrevista concedida a Adeilma Bastos. João Pessoa. 30 de julho de 2008.

JOEL. Torquato. Entrevista concedida a Adeilma Bastos. João Pessoa. 18 de março de 2009.

LIMA, João de. Entrevista concedida a Adeilma Bastos. João Pessoa. 19 de junho de 2008.

LIRA, Bertrand. Entrevista concedida a Adeilma Bastos. João Pessoa. 12 de março de 2009.

MENDES, Águia. Entrevista concedida a Adeilma Bastos. João Pessoa. 03 de fevereiro de 2009.

PERAZZO, Vânia. Entrevista concedida a Adeilma Bastos. João Pessoa. 03 de fevereiro de 2008.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. Entrevista concedida a Adeilma Bastos. João Pessoa. 12 de julho de 2007.

VASCONCELOS. Everaldo. Entrevista concedida a Adeilma Bastos. João Pessoa. 11 de fevereiro de 2009.

**FILMES ANALISADOS**

ANTONIO RASGA RUA. Dir. J Carlos Aguiar Mendes, 1989, 20 min. Vídeo.

CELSO APÓS O MILAGRE. Dir. Vânia Perazzo, 1982, 12min. Super 8.

GADANHO. Dir. João de Lima, 1979, 12min. Super 8.

MÚSICA SEM PRECONCEITO. Dir. Alberto Júnior, 1983, 10 min. Super 8.

MUTIRÃO. Dir. Renato Alves, 1995, 15 min. Vídeo.

TERRA. Dir. Sormani Borborema, 1995, 15 min. Vídeo.

TRABALHO: UM CAMINHO PARA A LIBERDADE. Dir. Renato Alves, 1998, 12 min. Vídeo.

VER PRA QUÊ? Dir. Renato Alves, 1998, 15 min. Vídeo.

24 HORAS. Dir. Marcus Vilar, 1987, 15 min. 16 mm.

# **ANEXOS**

**Entrevista com Rosa Maria Godoy Silveira.**

Concedida a Adeilma Bastos, em 17 de julho de 2007.

1. A gestão de Lynaldo Cavalcanti foi caracterizada como sendo um momento de grande expansão da UFPB. Qual a sua avaliação?

Bem, de fato, foi um momento de grande expansão, veja: o professor Lynaldo, antes de ser escolhido reitor, ainda pelo regime militar, em setembro de 65, ele já tava escolhido reitor e ele dirigia o departamento de assuntos universitários do ministério da educação, que hoje é, então esse DAU é hoje a secretária de ensino superior do ministério e, o Lynaldo veio como uma pessoa forte do ministro Ney Braga, então ele veio, ele e o reitor da universidade federal do Rio Grande do Norte, salvo engano, Diógenes Cunha Lima, eles foram assim, duas pessoas que tiveram muito apoio para realizar o processo de modernização nas suas universidades, e foi feito isso. É o prof.Lynaldo, é ele trouxe é, vamos a alguns indícios dessa expansão: primeiro foi o quadro docente, ele trouxe cerca de 1500 pessoas de fora, procedentes de vários lugares do país e do exterior, mas também gente da própria Paraíba (depois nós conversamos isso). E essas pessoas, ele procurou trazer gente titulada, então ele mudou muito o quadro da universidade (eu tenho um artigo na revista do centro de Ciências Humanas - comemorativa dos 25 anos do Curso de história, de 1980, em que eu tento analisar e entender a UFPB nesse momento). Na minha análise, nós tínhamos uma universidade marcada profundamente, pela pelas práticas oligárquicas, inclusive, muitos docentes eram filhos e netos dos antigos professores fundadores, e, ele muda esse quadro com todo esse pessoal de fora, não é? Agora essa mudança não é só na expansão do corpo docente, é ele amplia cursos, ele cria cursos de pó graduação, às vezes, inclusive, sem base, caso de Ciências Sociais, por exemplo, criou um mestrado onde não havia sequer uma graduação. Ele também federaliza o campus de Cajazeiras, por exemplo, que era uma universidade religiosa, não é? Expande a universidade, enfim, ele cria núcleos de pesquisa, vários setores na universidade, entre os quais, acho que os principais foram os núcleos de pesquisa e alguns dos quais se mantêm até hoje.

2.O crescimento implicou na aquisição de profissionais capacitados no entanto,esses profissionais foram solicitados de outras regiões do país, o que, de certa forma, gerou uma certa “reação” dos profissionais daqui da Paraíba.Qual o motivo dessa “ reação”?

Bom, duas coisas: primeiro que não foram só profissionais de fora, bom, predominantemente foram, é, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio grande do Sul, Paraná mais alguns estados aí vizinhos, tipo: Ceará e Pernambuco, profissionais do exterior, caso dos indianos, por exemplo, no centro de tecnologia de Campina Grande a atual UFCG e trouxe muitos brasileiros de fora do país é, inclusive, que tinham saído do país por conta da ditadura militar, inclusive, inusitadamente, digamos, tinham ficha (risos) no aparato repressivo da ditadura, e ele passa por cima disso e trás algumas dessas pessoas né? Eu conheço um caso de um professor que tinha sido cassado na UNB e tinha ido pro exterior, exilado de volta estando no Canadá, por exemplo, veio trabalhar na Paraíba e tantos outros casos de profissionais brasileiros, aqui do Brasil mesmo, que tinham envolvimento aí com a, com o regime militar, por exemplo, o caso do professor Silvio Allem do departamento de História que tinha sido enquadrado na 477 né? No Movimento estudantil. Agora, a vinda do pessoal de fora, ela, desencadeou uma campanha nos jornais locais né? Essa campanha foi mais acentuada em 77 e havia argumentos inclusive, é que agente pode até remontar, que eu fiz pelo menos, argumentos que eu ouvia lá na historiografia do Império brasileiro sobre essa questão do discurso regionalista: oposição sudeste/nordeste. Basicamente é compreensível essa reação. Ela é motivada pelo fato de que esses profissionais tiravam o mercado de trabalho dos profissionais locais, esses profissionais locais não tinham, não havia curso de pós - graduação, praticamente. Antes da chegada do Lynaldo, salvo engano tinha um ou dois e, ele expande isso, acho q ele cria nos anos 70, ali ora, de 76 em diante ele cria uns 30 cursos de pós-graduação. Então isso tira e tira também aquelas práticas em certo ponto, não plenamente, aquelas práticas oligárquicas. Lynaldo pra mim, instaura aqui, aquilo que denomino a vertente tecnocrática da universidade.

3.A revista Veja de 7 de dezembro de 1977, afirma que a UFPB aparecia nos meios científicos brasileiros como a mais importante do Nordeste, e que naquele mesmo ano fundou-se 14 Núcleos de pesquisa. Qual o objetivo desses núcleos?

Bem, a revista afirma algo procedente, porque a UFPB, praticamente se tornou a universidade mais importante daqui pelo menos até o início dos anos 80. O que aconteceu ou não aconteceu foi que, não houve continuidade, Lynaldo não conseguiu, digamos achar um sucessor e, o sucessor dele foi o professor Milton Paiva, que era diretor do Centro de Ciências Humanas. Prof. Milton tinha um estilo bastante diferente do professor Lynaldo, e ele não durou cerca de três(3) meses no reitorado, ele renunciou sob problemas de saúde, mas eu acho, (com

todo respeito ao professor Milton ele é uma pessoa muito admirável)mas eu acho que ele não agüentou,digamos uma certa pressão aí né?Aí de velhas práticas empreguistas né?E aí ele foi sucedido pelo professor Berilo Borba, mas eu diria que a universidade não teve uma espécie de continuidade de amadurecimento do que foi feito na gestão do Lynaldo. Nessa gestão do Lynaldo, de fato,ele carreou como em nenhum outro momento da UFPB,pelo menos nos 31 anos que eu estou aqui,é verbas.Ele tinha toda as verbas possíveis do Ministério da Educação,então teve verba pra muita pesquisa,segundo:ele,pensava a universidade numa visão(ele é engenheiro o professor Lynaldo,está em Brasília).Ele tinha uma visão muito pragmática, a própria concepção dele de ciências humanas,era uma visão pragmática que devia ta a serviço de grandes projetos organizadores do nordeste.Por exemplo, a história dos núcleos,ele criou os núcleos com uma razão, e ele foi pioneiro,de um certo modo ele criou núcleos aqui antes da UNICAMP criar.E esses núcleos eles tinham uma intenção clara dele:quebrar o ranço dos Departamentos,quebrar assim, as fronteiras entre os departamentos e constituir grupos interdisciplinares de pesquisa né? E criou esse tal dos núcleos (?) O núcleo de pesquisa de recursos do mar (NEPREMAR), o núcleo de pesquisa de produção de alimentos (NUPPA), acho que é o mais antigo deles, depois vem o NDIHR, o núcleo de documentação e informação histórica regional, NEPREMAR acho que é simultâneo e aí esses núcleos reuniu pessoas dos mais diversos departamentos em torno de projetos.Projetos do Governo Federal ,da SUDENE, do Banco do Nordeste eram projetos mesmo de desenvolvimento regional,então o próprio núcleo de história,pra gente ficar na área,ele, esse projeto dele,fundador ,digamos assim,que não é idéia dele porque não foi feito aqui,é uma idéia proposta por Mato Grosso,que inclusive,nós temos um núcleo gêmeos em Cuiabá. ele tinha assim,um(Inaudível) de pesquisa,que causava muito espanto pros historiadores, imagine, pros historiadores mais antigos aí.Tipo:relações comerciais da Paraíba com Pernambuco,tipo,eu lembro que tinha uma linha de pesquisa sobre os meios de comunicação,tinha outra sobre economia pesqueira sobre o estuário do Rio Paraíba,pode perceber que era um projeto de desenvolvimento regional bem pragmáticos, e nesse sentido, é que eu escrevi,digamos assim, aquele artigo que eu falei,que eu apontaria a terceira vertente,que tava tudo isso, ali convivendo naquela conjuntura,que era uma vertente que eu chamo de crítico-social.Agente concordava,até certo ponto,com a vertente modernizadora de história,no sentido de romper com aquelas práticas de uma universidade oligárquica,modernizar a universidade,mas chegava num ponto que agente discordava ,porque não havia preocupação de muitos de nós:geógrafos,historiadores, pessoal de arquitetura, pessoal de biblioteconomia,o que era a preocupação crítico social,ou seja, projeto ,mas

pensando também na questão da população regional né? Pra quem se destinava aqueles projetos. Então esse é o papel dos núcleos, eu acho, foi importante? Foi. Eu acho. ele trouxe gente jovem né? Aí na faixa dos seus 25 anos de idade, trouxe muita gente de menos de 30 anos de idade. Esse pessoal teve uma bela aprendizagem assim, de prática de pesquisa, é claro que, talvez muitos equívocos foram cometidos. acho que muita gente que veio de fora, não compreendeu o contexto nordestino, muita gente eu acho que veio, pra fazer disso aqui trampolim, prá ficar aqui um tempo depois irem embora, como foram né? Só que a nossa grande evasão se dá entre de 1987(77?) e 1981. Ou a universidade não conseguiu reter esse pessoal através, eu não diria nem a questão de salário, porque eu conheço muita agente que foi embora daqui pra ganhar a mesma coisa nos grandes centros, até nesse sentido, ganhando menos, pela questão do mercado diferenciado. Mais pessoas que não se sentiram estimuladas aí depois, nos projetos, nas suas atividades, porque não houve continuidade em muitas áreas, então a Paraíba perdeu entre 87 e 91 cerca de 400 doutores que se evadiram. Mas eu acho que tem uma base de 1000 a 1100 que permaneceram.

#### 4. A quem se subordinava os núcleos?

Variou. Veja bem, o Lynaldo teve uma idéia que concordo acabou sendo interessante. Ele era muito contrário a criar um órgão e já regulamentar tudo certinho, acabadinho. Achava que devia dar um tempo na experiência acontecendo pra ver mais ou menos que configuração ela ia tomando. E foi o que aconteceu só prá dar um exemplo: O NUPPA, o NDIHR, foram criados em 76, e a primeira regulamentação dos núcleos que foi uma resolução do CONSEPE, só aconteceu em 79, três anos depois. Então variou, teve núcleos, vinculados diretamente ao gabinete do reitor, foi o caso do NDIHR, foi o caso do NUPPA, vínculos, eu acho q aos centros, se eu não me engano o NEPREMAR, isso é possível ver nas resoluções do CONSEPE. O NUDOC ficou na reitoria né? (Ficou com a PRAC né?). Ficou com a PRAC, houve núcleos vinculados a PRAC e mais tarde, é um núcleo que aparece bem mais tarde (inaudível) muito além do Lynaldo (inaudível). Entendeu? Variou. Eles só não eram vinculados aos departamentos. Houve outros setores que foram criados, na ocasião, vinculados ao departamento, tipo: PPLP, vinculado ao departamento de Letras mesmo né? Mas aí era outro formato e como é variável hoje ainda. Estão tentando agora desvincular da reitoria. Acabar com os núcleos vinculados a reitoria né?

## 5. Qual a importância dos núcleos para a UFPB?

Primeira, é o aprendizado dos próprios docentes, como eu te disse, éramos muito jovens, há 30 anos atrás, e isso foi um aprendizado pros próprios docentes, que estavam pessoas com pouco tempo de formadas, de tituladas, com mestrado, outras com doutorado e que era mais mestrado né? A concentração naquele momento né? As pessoas portadoras com título de mestre. Então foi a aprendizagem, assim, a aprendizagem do fazer a pesquisa em conjunto, porque muitos tinham a aprendizagem individual de fazer o mestrado, mas não a aprendizagem coletiva do trabalho em grupo, ainda mais o trabalho interdisciplinar, acho que esse é o primeiro papel que propiciou. Com o desenvolvimento de projetos, inclusive trazendo recursos pra universidade. Isso acho que houve bastante. Terceiro, é, formação de alunos. Porque os núcleos tinham bolsistas de iniciação científica e acho que agente formou muita gente e estimulou muita gente a prosseguir os estudos, fazer seus mestrados, seus doutorados, acho que tem os núcleos se agente for fazer um levantamento, eu acho que esparramaram muita gente pra pós-graduação, tanto as locais que estavam se implantando, quanto fora daqui. Acabou qualificando pessoas nessa prática até para outros campi da própria UFPB, pra ir pra outras universidades. Nós exportamos vários ex-bolsistas do NDIHR, aí no mercado pro Tocantins né? Então eu acho que eles tiveram um papel. Eles estão um pouco esvaziados hoje, na minha análise, é falta de percepção que essas gestões vêm tendo de não dar importância pros núcleos. Eu ainda acho q eles são cabíveis né? Também com o crescimento das pós-graduações eles têm se esvaziado. Porque os núcleos também eram, sabe? Núcleo de discussão, de debates né? A vontade de fazer as coisas. Agora também tem um outro papel, muito interessante, não pode dizer que foi geral, mas no caso o NDIHR houve. Foi assim um centro de agitação. A primeira greve de bolsistas por atraso de pagamento de bolsas foi no NDIHR. O NDIHR abrigou assim, várias reuniões prévias da fundação da associação docente e também algumas reuniões prévias a fundação do sindicato dos funcionários. Eu não acho que todos tenham tido esse papel, mas principalmente como centro fomentador de debates e uma coisa que acontecia muito naquele tempo, na gestão do Lynaldo é que nós tínhamos aqui, eu diria pra você os principais intelectuais do Brasil. Nós tivemos aqui uma figura do porte do Sérgio Arouca, o grande formulador do SUS, posteriormente né? Acabou sendo deputado [incompreensível], nós tivemos aqui, aquele, o Jaime Lerner, arquiteto que foi prefeito de Curitiba depois. Nós tínhamos aqui, eu diria a fina-flor do pensamento brasileiro. Fizemos seminários imensos, Francisco de Oliveira, por exemplo, então isso aqui era um agito, nesse sentido que foi um tempo muito movimentado.

Obs.houve uma ampliação das questões, e perguntei a Professora se os núcleos visavam além da formação docente e discente, se estes mesmos focalizaram à extensão.

Quase todos, da ocasião. Extensão das mais variadas, nós das humanas, mais trabalhando com professores, capacitação, mais, por exemplo, acho que foi feito um trabalho interessante a linha temática de economia pesqueira, um trabalho com as populações de pescadores no estuário do Rio Paraíba, outros núcleos, digamos, com a intervenção mais pragmática né?Tipo, por exemplo, o NUPPA de alimentos, o próprio NEPREMAR, que além de fazer pesquisa, quer dizer, não havia tradição de pesquisa na universidade. Uma tradição muito concentrada em dar aulas. E os núcleos possibilitaram também mapear os próprios recursos da Paraíba, nesse sentido tem um papel relevante. Mapear, por exemplo, os recursos do mar que se tinha. Essa questão mesmo de alimentações adequadas à região como é o caso do NUPPA né? E o de cinema que foi um sonho. O Lynaldo era uma figura e é ainda continua sendo. Diferentemente dos percalços da vida dele, mas continua trabalhando numa associação chamada ABIPT é uma espécie de acessória e consultoria menores ou interioranas, tipo assim, as universidades estaduais, caso do Maranhão, caso do Tocantins e ele ainda têm essa visão assim, essa concepção de modernização através da educação. A educação ser o elemento fundamental da modernização. É no caso do NUDOC, Lynaldo tinha um sonho que é interessante né?Ele atirava pra tudo quanto é área. Foi alguém que implantou o Departamento de Música, que na ocasião foi considerada um luxo. O NUDOC, ele tinha intenção mesmo de converter isso aqui numa espécie de pólo de produção de documentário né?Ele fez convênio com a França, houve gente formada que foi pra França, desenvolver esse tipo de trabalho, foi o caso do Pedro Santos, então ele tinha essa visão, agora digamos assim, era uma espécie de abrir, ele abriu a universidade para várias frentes, algumas delas foram costuradas e outras não né?Posteriormente.

## **Entrevista de Vânia Perazzo.**

Concedida a Adeilma Bastos, em fevereiro de 2008

### 1. Em que contexto ocorreu a fundação do NUDOC?

Porque eu sei que como se passou tudo. Eu sei, por relatos mesmo de, talvez, até de uma dissertação de mestrado de João e tudo mais. Esse núcleo foi resultado de um projeto de criação de um pólo cinematográfico aqui na Paraíba. Em 1979, a Jornada de Curta Metragem que acontecia sempre na Bahia aconteceu aqui em João Pessoa. Neste encontro houve a reunião de cineastas paraibanos, que eram obrigados a ir para o centro-sul do país pra poder realizar filmes como Vladimir Carvalho, por exemplo, é um dos nomes mais conhecidos. Esses cineastas, eles batalharam por essa criação. Eles escreveram uma carta de intenções na qual participariam a EMBRAFILMES, na época era a empresa que produzia o cinema brasileiro, a Universidade Federal da Paraíba através do NUDOC e o Governo do Estado. Porém, o que aconteceu foi o seguinte: somente quem cumpriu a promessa foi a Universidade Federal da Paraíba com o NUDOC, na qual a principal proposta do NUDOC era a formação de quadros e também a divulgação de filmes de temática da realidade brasileira em geral e, sobretudo do local, então está aí traçado mais ou menos a criação do NUDOC.

(...)

Bom, é, vai ficar também sabendo da importância que teve Pedro Santos, o maestro Pedro Santos, na criação do núcleo. Agora nessa época, dessa jornada vieram aqui a João Pessoa dois franceses o Jean Rouch, que é muito conhecido pelo filme, porque ele fazia filmes etnográficos e dava muito apoio a documentário e Jacques D'artuys. Eles tinham um projeto de ensinar cinema documentário, a jovens por meio do super 8, isto é, de um curta metragem em super 8. Porque o super 8 era barato, certo? E era cinema, não é como vídeo que você aperta o botão e fica gravando depoimentos intermináveis. Você tinha que agir, com criatividade, com rapidez para decidir se puxava ou não o gatilho da câmera, entendeu?

Então, o Jean Rouch e o Jacques, eles já haviam criado uma primeira oficina. Um primeiro estágio em Moçambique na cidade Maputo e, aí eles ficaram interessados em virem ao Brasil, pra tentar justamente fazer um convênio com a França através do qual viriam professores franceses para cá e formariam uns estagiários aqui, e depois, esses estagiários decidiam à formação lá fora no exterior.

[entrada do marido da entrevistada, rápido dialogo entre o terceiro personagem e o entrevistador]. Bom o que eu estava falando? [pergunta da entrevistada para o entrevistador, para retomada da pauta], [entrevistador norteia a entrevistada sobre onde ocorreu a pausa].

Pois é, houve também, esse estágio de cinema direto em Portugal, e depois na Noruega, e na África do Sul, e depois se espalhou por vários continentes, assim, México, Bolívia. Na Bolívia, por exemplo, eles fizeram curtas sobre os mineiros bolivianos. O objetivo desse projeto deles era ensinar cinema para que qualquer pessoa pudesse se expressar através dessa linguagem audiovisual, certo?

O Jacques e o Pedro foram para o festival de cinema. Aliás, festival de cinema não. Festival de Arte de Areia em que eu assisti aos documentários que o Jacques trouxe, mostrando, por exemplo, o que era cinema direto e tudo mais. Então, eu tive o primeiro contato com Pedro Santos e me interessei para fazer o estágio que aconteceria aqui. O estágio aconteceu, vieram dois monitores da França; um que falava perfeitamente português, pois era casado com uma brasileira e já havia morado em Portugal: Philippe Constantine. O outro, Sevrain Branchet, era um francês que tinha aprendido um pouco de português, uma pessoa muito inteligente, praticou aqui com a gente.

Bom, então eu fiz um pequeno filme sobre um camponês. Ele [o camponês] era meio infantil. Digamos assim: o subdesenvolvimento tinha deixado a mente dele estagnada num determinado ponto. Aquilo era resultado de um histórico de sofrimento, de opressão, ele era negro e tal... Mas ele era uma pessoa, assim, bem feliz, devido até a ingenuidade dele. Foi o primeiro contato que eu tive com o cinema e adorei fazer.

Fui uma das escolhidas para ir à oficina em Paris, na Associação Varan, era lá onde havia esse treinamento, em cinema direto e tive com os colegas, dois brasileiros, Bertrand e Newton Júnior. Havia gente da Noruega, da Nova Guiné [intervenção do entrevistador: perguntando se Bertrand e Newton haviam ido com a entrevistada].

Foi. [resposta da entrevistada] porque antes tinham ido Torquato e Everaldo, que hoje é do Departamento de Artes [outra intervenção do entrevistador: perguntando se a entrevistada fora a segundo estágio]

Eu fui ao segundo estágio [resposta da entrevistada] ao segundo não. Ao terceiro. Porque o primeiro estágio foram Wilfredo, João de Lima e Manuel Clemente. Antes disso, [outra intervenção do entrevistador para confirmação dos nomes dos participantes do primeiro estágio] tinham ido também para o estágio, para um primeiro contato com o cinema direto Pedro Santos [pausa no diálogo]

Depois ele tornou-se coordenador, Pedro Santos e agora está me faltando um nome do outro cineasta, que inclusive ele faleceu de um acidente, logo depois que retornou da França, ele tinha realizado um filme Padre Zé Estende a Mão. João pode te dar o nome dele. Eu sei bem o nome dele, mas não está me vindo na cabeça agora. Bom, eu acho que esse convênio com a França, era um convênio muito bom, houve uma certa resistência por parte de muita gente, muita gente da própria universidade, mas foi através desse convênio que houve uma formação de cineastas locais, aqui de João Pessoa.

Pergunta do entrevistador sobre por qual motivo era a resistência dos cineastas

Bom, estávamos saindo, ainda, aos poucos de uma ditadura, então havia um desejo muito grande de democracia e de pegar a câmera e filmar da maneira que você quisesse, entendeu? Enquanto que para você realizar um documentário dentro do cinema direto ou qualquer documentário que seja bem estruturado, que não seja um documentário experimental, uma coisa assim, você tem que obedecer a uma determinada metodologia, pesquisa, entrevista, inserção junto aos personagens, conhecimento do tema e por aí vai.

Esses franceses chegaram aqui com essa proposta, mas não chegou a haver um diálogo entre essa proposta e as pessoas que criticavam o projeto. Eu acho que essas pessoas que criticavam o projeto muito mais pelo fato de não conhecerem a fundo os objetivos do projeto. Eu considero Pedro Santos um herói, porque ele foi muito criticado à época, e ainda hoje. Muita gente não entende o que é cinema direto, entendeu? O cinema direto é o cinema que em que imagem e som são filmados ao mesmo tempo, mas aí tinha uma série de... O cinema direto tinha uma metodologia que era completamente diferente da reportagem de televisão, em que você chega, grava os depoimentos das pessoas e depois vai embora. Não! Ali era um documentário, não era uma reportagem. Você teria que ir várias vezes ao mesmo local, para fazer, para conhecer as pessoas e, começar a pensar como você abordaria esse tema e por aí adiante.

Havia pessoas que resistiam a isso. Era a mesma coisa de você oferecer um curso de ballet clássico e as pessoas quererem dançar rock, entendeu? Muita gente abandonou o estúdio porque não queria se submeter a essa metodologia, mas hoje em dia as pessoas que fizeram o estúdio e tudo mais, a maioria reconhece a importância desse estúdio, desse convênio.

3. Durante quantos anos a senhora foi coordenadora do Núcleo?

Olha, quantos anos eu fui coordenadora do NUDOC? Eu voltei pra cá em 1988, que eu fiquei na França um tempo. Fiquei como coordenadora do NUDOC, eu não sei se foi até 92, ou final de 92 ou início de 93, uma coisa assim. Depois de 93, em novembro, eu saí pra fazer pós-doutorado na França, fiquei um ano e meio fora.

4. Quais as principais dificuldades enfrentadas pela senhora no período em que esteve como coordenadora do Núcleo?

Agora, quanto às dificuldades enfrentadas por mim no período que estive como coordenadora do núcleo. Ora, o núcleo estava completamente parado. Não havia atividades, porque Pedro Santos tinha morrido, todo equipamento de super 8, que foi doado pela França, estava sucateado. Porque realmente é equipamento barato, mas que com o uso se desgasta rapidamente. O convênio com a França também tinha se acabado. A morte de Pedro Santos e depois a própria mudança na política externa francesa. Só havia dificuldades e não tinha ninguém que aceitasse a coordenação, aí eu fui mais ou menos como que obrigada a aceitar a coordenação do NUDOC.

A primeira coisa que nós fizemos foi partir para um estágio. Dessa vez, em vídeo para tentar convencer a Universidade, aos burocratas da universidade da necessidade de se comprar uma ilha de edição, câmera e por aí vai.

Nós fizemos esse estágio com os equipamentos do Departamento de Comunicação. Depois houve mais estágios, aconteceram mais estágios, e também foi reativado um projeto de cinema da Universidade. O responsável por isso foi Durval Leal, que a cada mês ele visitava o set [point] da universidade, projetando filmes em 16 milímetros, esses filmes brasileiros e adquiridos do depósito, do acervo. Era o acervo da EMBRAFILMES [rápido questionamento da entrevistada acerca da EMBRAFILMES].

A EMBRAFILMES ainda existia, foi na época de Collor que a EMBRAFILMES foi riscada do mapa como se diz. O documento da fundação previa que o pólo que desenvolvesse relações com a EMBRAFILME.

Carta de intenções talvez você possa até conseguir uma cópia [questionamento da entrevistada para o entrevistador, sobre um documento], [intervenção do entrevistador, afirmando já possuir o item referido].

#### 5. Fale do convenio com a França.

Olha esse convênio com a França, eu falei um pouco anteriormente. Eu acho que foi muito bom. A França nos presenteou com dezessete bolsas e nós fizemos estágios lá de super 8 e também em 16 milímetros. Em 16 milímetros aqui da Paraíba fomos Torquato, Bertrand, Marcus Vilar e eu.

[intervenção do entrevistador, confirmando um dado referido pela entrevistada]. Porque o projeto era o seguinte: iniciaria em super 8 depois passaria a 16 Milímetros.

Essa bitola (8 mm) Era muito criticada pelos relaizadores profissionais daqui, certo?

Porque era uma bitola de amador etc, etc [outra intervenção do entrevistador, perguntando o ano do estágio]

O meu foi em 1985, dos meninos acho que foi em 1986 Foi logo em seguida. Justamente, quando houve a assinatura desse convênio com a França, o reitor na época, Lynaldo Cavalcanti, ele já havia comprado uma câmera 16 milímetros para o NUDOC e as pessoas que faziam cinema esperavam que ele comprasse a moviola de 16 milímetros, mas dizem que com a doação desses equipamentos de super 8 ele desistiu de comprar esse equipamento. A moviola de 16 milímetros , aí eu ouvi dizer isso que também isso foi um dos motivos que desagradaram aos cineastas da terra, porque esse equipamento doado pela França, fez com que o reitor economizasse a compra de uma moviola de 16 milímetros. Eu não sei até que ponto isso procede. Porque eu não estava no meio quando aconteceu isso. Realmente os filmes 16 milímetros, depois realizados por nós e realizados também por pessoas de fora que vieram filmar aqui na Paraíba, foram realizados com essa câmera de 16 milímetros do NUDOC, é uma câmera alemã ARRIFLEX, muito boa.

#### 4. Quantos convênios houve com a França até o fim de sua gestão a frente do núcleo?

Olha não houve convênio mais nenhum. Eu tentei muito reativar o convênio com a França, mas aí já havia uma briga interina lá dentro da associação Varan. Neste período, Jacques deixou a coordenação dessa associação, houve problemas lá entre eles e tudo mais.

Eu sei que eu cheguei a ir à Paris. Eu cheguei a falar com Jacques, e o Jacques já não estava mais na coordenação. [da associação varan], tinha rompido com o pessoal. havia uma mudança de política, também no Ministério de Relações Exteriores da França. Já não era mais a época de vacas gordas, como se diz.

Hoje em dia, eu acho que os estágios de lá são pagos, quer dizer você paga uma taxa. Não sei se o Ministério de Relações Exteriores ainda consegue bolsas, porque eles queriam muito formar primeiro um grupo aqui na Paraíba e, em segundo lugar, depois em Fortaleza. Chegou a haver esse estágio em Fortaleza com muita dificuldade, e dois cearenses ainda foram lá pro estágio em Paris, mas morreu por aí. João de Lima também pode lhe contar com mais detalhes os problemas enfrentados lá em Fortaleza.

Quantos convênios na minha gestão? Houve essa minha tentativa de reativar esse convênio com a França, mas foi impossível.

#### 5. Quando foi o ultimo estagio em super 8?

Em super oito? Olha deve ter sido em 1996, porque foi a última vez que houve concessão de bolsas, 1986, aliás. Isso foi a ultima vez que houve a concessão de bolsa para brasileiros e ninguém entendia muito bem porquê é que esses estágios eram sempre, estavam sempre privilegiando o pessoal daqui da Paraíba, mas era um motivo simples: era que a Paraíba tinha sido berço do Cinema Novo com o filme ARUANDA de Linduarte Noronha. Jean Rouch e o próprio Jacques D'artuys conheciam esse filme. Na época que ele foi realizado não havia som direto e tal. Eles viam a potencialidade dos documentaristas daqui da Paraíba e por isso que eles escolheram a Paraíba. Agora como se deu o contato entre eles e Pedro aí eu não sei. Se foi por intermédio do professor Lynaldo, que era reitor na época que era bastante empreendedor, ou se foi uma terceira pessoa, ou mesmo a embaixada francesa, através do setor de audiovisual, isso eu não sei dizer. E o francês que também participou da redação era o Raimundot, mas ele já faleceu. Ele talvez pudesse te explicar melhor, ele trabalhava na universidade no setor de relações internacionais.

#### 5. E o super 8? Como a senhora avalia aquele momento da produção local?

Eu acho que houve muita! Foi, assim, a produção dentro do nosso estágio, não foi grande, porque muita gente não se submeteu, e como eu disse pra você muita gente desistiu.

Mas havia outras pessoas fora do NUDOC, como o professor Jomard Muniz de Brito, que até ele era contra o cinema direto, porque ele bem anarquista, ele é bem engraçado, não sei se você conhece.

Ele faz um cinema experimental. Foi até ele quem criou o cinema indireto, porque ele não aceitava isso, achava meio ditatorial essa questão do cinema direto. Realmente, eu acho que eu como aluna, eu notava que os franceses não conseguiam explicar muito bem o porquê do cinema direto dessa metodologia e tudo mais. Porque eles fugiam da academia, o projeto deles era você aprender realizando o filme e não através de aulas teóricas. Cabia a nós depois do estágio, se informar através de leituras, pra saber o que era o que vinha a ser cinema direto, e por isso mesmo a minha tese do doutorado foi em cima da encenação do cinema direto, porque o pessoal pensava que o cinema direto era filmar o que tivesse acontecendo na hora.

Muitos achavam que a presença da câmera, tinha de ser câmera escondida e não era. No cinema direto o personagem que está sendo filmado permanece em contato com a câmera, está numa situação diferente da sua vida normal, está exercendo, desempenhando seu próprio papel.

Eu fui para Paris e fiz um doutorado em cinema, frequentei sempre as aulas de Jean Rouch na cinemateca francesa onde a gente via filmes do mundo inteiro, documentários sobre tudo e havia realizadores do mundo inteiro que passava por lá, inclusive realizadores brasileiros. Foi assim que eu adquiri o conhecimento do que seria o cinema direto, é uma metodologia, a qual é, inclusive, aconselhável se praticar mesmo dentro de um filme que não é chamado cinema direto.

Porque no cinema direto das primeiras informações que a gente teve do cinema direto parecia que a gente tinha de captar a realidade. Na verdade, então a gente ficava sem saber como dirigir o personagem porque, no meu caso, por exemplo, se eu fosse deixar o meu personagem me dirigir, dirigir o filme, o filme não ia a lugar nenhum. Comecei a notar que era uma noção diferente de direção, eu sugeria e criava situações pra que ele revelasse, se revelasse como ser humano, então em uma, eu não sei se você vai conseguir esses vídeos. Aliás, existe uma fita de vídeo com todos esses filmes, mas eu não sei se você vai conseguir, parece que até a fita sumiu. Em Romão práqui, Romão prá acolá, eu sugeri que a gente fosse a uma feira em Remígio, e aí na feira ele tocou berimbau, pois ele era tocador de berimbau, chama mais marimbau, eu acho. Como arame, uma coisa muito tosca, muito rústica que ele mesmo fazia, com uma lata e batia com um ferrinho e um caco de vidro uma coisa assim.

Foi através de sugestões, porque ele o Romão era uma pessoa que nunca tinha visto um filme, ele conhecia televisão e fotografia e aí eu fiz uma primeira experiência com ele,

filmando o que eles chamavam de postal, que era invés de você mandar uma carta você fazia um pequeno filme pra uma pessoa e então como ele era músico, eu fiz como um postal pra Pedro Santos.

Então filmei a primeira vez na casa dele, quer dizer, na casa dele não, ele vivia assim, ele era nômade, sempre de favor nas casas dos moradores. Então fiz esse primeiro filmezinho com ele, mas ele não sabia e confundia a câmera com máquina fotográfica, então antes de eu filmá-lo para o documentário que eu queria fazer, eu levei o projetor de super 8, eu achei que não devia roubar as imagens dele. Eu devia mostrar o que a gente estava fazendo por uma questão de ética. E projetei na parede o filmezinho que eu tinha feito com ele, que eu realizei, quando ele viu aquilo ele ficou louco ele gritou o movimento! Realmente, o cinema, toda a existência do cinema, se deve ao desejo do homem de reproduzir o movimento da natureza. Mas, aí ele não sabia mais andar à vontade, normalmente diante da câmera, ou ele andava muito lento ou ele saía feito uma bala, entendeu? Corria até dentro do mato. Olhe, a gente ir atrás dele! Mas depois ele foi compreendendo o processo e foi colaborando de uma maneira muito, até hoje eu me emociono quando falo nesse filme, é meu filme do coração, é um filme com problema técnico e etc., etc., mas é o filme do meu coração.

6. Quantos e quais foram os filmes que a senhora dirigiu enquanto esteve no núcleo?

Bom, enquanto eu estive antes de eu entrar no NUDOC, quando era época de João de Lima, eu fiz um filme sobre o carnaval. Quando estava João de Lima, ainda no NUDOC, nós tivemos o apoio do NUDOC pra três filmes o meu era o Carnaval Sujo, que era sobre o carnaval de Areia, Marcus Vilar e Torquato Joel também realizaram filmes com o apoio do NUDOC na época que eu estava na França.

Eu voltei para França, pois, havia um produtor lá que se interessou pra finalizar o filme, porém, ele quebrou o pé e teve que gastar muito com fisioterapia com essas coisas e desistiu do filme. Acabei - eu tinha contatos na Bulgária - eu acabei indo para a Bulgária que na época era um país comunista e aí finalizei o filme lá em co-produção com a ECRAM, que era a produtora de filmes, documentários pra televisão.

Eles também tinham uma sala onde eles apresentavam esse filme documentário. A metodologia de trabalho deles era bem diferente da metodologia do cinema direto, até porque era um país comunista, eles tinham que ter um roteirista para o filme documentário e esse roteiro passava por comissões, porque era uma ditadura, para essas comissões aprovarem ou

não a produção do filme, então isso fazia com que o documentário fosse também tivesse tratamento, todo leste europeu funcionava assim.

Era muito profissional tudo lá, não tinha essa coisa de super 8 era cinema em 16 milímetros, mas bem profissional e só poderiam participar da produção desse filme quem tinha uma formação em cinema ou ligada ao cinema. Não havia essa liberdade de qualquer pessoa fazer um filme, como até hoje existe aqui no Brasil.

Foi quando eu tive conhecimento do documentário que tinha em francês, eles chamam esse documentário de criação. Agora estão partindo para documentário criativo, ou seja, onde o ponto de vista do diretor é bem explícito, certo? A realidade apresentada é filtrada pelo diretor, é a maneira como diretor aborda o assunto.

No cinema direto, quanto menos iluminação você usasse melhor para não perturbar a pessoa que estava sendo filmada, as equipes deviam ser reduzidíssimas também pra isso, e havia todo um conceito de deixar o personagem como se ele estivesse na sua vida real, enquanto que nesse documentário criativo não é tanto assim, você faz um tratamento quase ficcional, são duas escolas que terminam se unindo porque ambas tem essa preocupação de ponto de vista do realizador, do cineasta e até de filmes feitos por profissionais.

Na França, por exemplo, tinha um tipo de realização, era apenas um registro do fato, não mostrava ponto de vista do diretor.

Depois no núcleo eu dirigi dois filmes em co-produção com a Bulgária, que foi o Palácio do Riso e o Reino de Deus, que é sobre a Igreja Universal, você conhece, não é? O Reino de Deus é bem exemplo de cinema direto e O Palácio do Riso é um exemplo de cinema documentário de criação, você vai ver a diferença, até porque existem temas que te obrigam a seguir uma linha de abordagem, como era culto na Igreja Universal do Reino de Deus, a gente não podia intervir na realização daquele culto, mas a gente manipulou durante a montagem. Porque na montagem a gente reduziu vários cultos como se fosse culto único, está entendendo?

Palácio do Riso não. A gente já trabalhou com iluminação, depoimento. A gente pedia para as pessoas sentarem num determinado local, entendeu? Isso eu fiz em parceria com Diógenes Balabanos que é um documentarista búlgaro e que eu conheci lá em Paris, e foi através dele que eu conheci a produção búlgara e do leste europeu.

7. Como a senhora avalia as experiências vivenciadas no núcleo enquanto lócus de produção cinematográfica daquele período?

De que período você fala? Bom no período em que eu estive houve essas duas co-produções porque eu consegui através da Bulgária, da ECRAM a produtora Búlgara e por conta do filme que eu já havia finalizado lá O Carnaval Sujo, mas era tudo muito difícil, muito mais difícil que hoje em dia, entendeu? Hoje em dia a gente tem um governo que, um governo com um ministro da cultura excelente que é o Gilberto Gil e a secretaria do audiovisual está fazendo um trabalho democratização do audiovisual muito bom. Um programa muito legal, com doc tv ; com Olhares do Brasil; com vários programas assim para iniciantes, pra quem já tem experiência, pra elaboração de roteiros e tudo mais.

Por Trinta Dinheiros a gente conseguiu finalizar porque foi aprovado numa seleção do Ministério da Cultura para finalização de filmes, então recebemos essa grana de lá e o outro, eu também escrevi um roteiro que selecionado. A Fronteira, um roteiro de ficção que eu desenvolvi com o apoio do Ministério da Cultura.

Eles pagam uma determinada soma para você ter um ano para elaborar um roteiro. Eu elaborei, terminei o ano passado de elaborar A Fronteira que pode se tornar, a gente quer que se torne um filme, não sei quando é, mas esse processo de captação de recursos é muito cansativo.

Eu acho até hoje que o cinema paraibano deve muito ao NUDOC e o NUDOC deve muito ao convênio com a França e por analogia o cinema paraibano deve também ao convênio com a França.

O cinema atual, porque inclusive, as pessoas que tiveram essa formação lá fora na França, voltaram aqui para o Brasil e formaram novos quadros, organizando estágios ou como professores, e por aí vai. Foram 17 bolsas mais duas do Ceará Por exemplo, eu não sei se é presidente ou se é coordenador do festival do Cine Ceará, ele esteve em Paris fazendo esse estágio de cinema direto, ai depois ele foi para Cuba, fez estudo de cinema em Cuba.

Aquele momento foi muito, mas muito favorável ao cinema paraibano porque, você também conhece, esses estágios abriam uma janela para o mundo. Realizados em Paris, porque você tinha colegas de diversas partes do mundo, e depois você assistia também a filmes provenientes de países os mais diferentes possíveis e você tinha uma idéia do que estava acontecendo em termos de cinema. Enquanto aqui, tudo ainda era (...) aquela crise econômica que o Brasil viveu depois da ditadura, já no final da ditadura e depois da ditadura a EMBRAFILMES, sobretudo quando a EMBRA FILMES foi considerada um peso para o Estado. No governo Collor, eles acabaram com a EMBRAFILMES e tudo foi... Os equipamentos, não sei por onde andam, não entendi muito bem até hoje o que foi aquilo,

porque a EMBRAFILMES precisava ser modificada e não eliminada, ela tinha mais ou menos um papel que a secretaria audiovisual tem no momento, mas é bem mais fácil você falar mal e você destruir do que você falar bem e construir.

Tentar revigorar o que já tem uma base sólida, pois a EMBRAFILMES tinha equipamentos e muita gente ficou desempregada foi para o meio da rua, para o olho da rua com o fim da EMBRAFILMES. Agora, algumas pessoas que dizem que não, que a EMBRAFILMES favorecia apenas a um pequeno grupo e tudo mais. Eu não sei, onde é verdade, mas eu acho assim que não precisava extinguir um órgão responsável pela produção de cinema no Brasil, é lamentável que isso tenha acontecido.

Mas aí graças aos... Essas lezinhas de incentivo a cultura o cinema foi se recuperando pouco a pouco e hoje a gente já tem uma produção bastante expressiva, mas ainda muito centralizada no centro-sul do país. Muito centralizada apesar de a política do Ministério da Cultura, Secretaria do audiovisual seja descentralizar essa produção, dar oportunidade ao cinema do nordeste e do norte. Eles têm essa preocupação de descentralização, porque quando houve o fim da EMBRAFILMES e mesmo um pouco antes, apenas um grupo de Porto Alegre, da Casa do Cinema conseguia realizar alguma coisa. Foi quando realizaram o A Ilha das Flores de Jorge Furtado, que foi um filme que ficou conhecido mundialmente, inclusive influenciou outros filmes documentários mundo afora.

Bom essa conversa foi uma conversa muito informal eu espero que você tenha conseguido aquilo que você deseja.

**Entrevista com Everaldo Vasconcelos.**

Concedida a Adeilma Bastos em 11 de fevereiro de 2009.

**1. Em que contexto ocorreu a fundação do NUDOC?**

O NUDOC foi fundado em 1978, durante a Jornada de curta metragem, que acontecia na Bahia, que por problemas políticos ele não ocorreu na Bahia e a Universidade federal da Paraíba, através do reitor Lynaldo Cavalcanti, que ofereceu a Universidade da Paraíba para a realização dessa jornada de cinema que é uma jornada baiana. Ela tinha um nível internacional, mas ela acontecia na Bahia com Guido Araújo, graças a esses problemas de perseguição a Paraíba foi o único estado que sediou esse evento, e na época, vieram para cá, os representantes da França, da cinematografia francesa, principalmente um cineasta chamado Jean Rouch, e aí foi com a vinda do Jean Rouch para cá, estando a frente o Lynaldo Cavalcanti, e o grande cara que foi o professor o Pedro Santos e outras pessoas também como o Paulo Melo... Eles criaram incentivados por esse encontro o núcleo de documentação cinematográfica o NUDOC. Esse núcleo, ele terminou herdando parte do acervo do antigo museu da imagem e do som da UFPB, um grande acervo. Recebeu também acervos da embrafilme em 16mm com projetores e foi celebrado um acordo com a França entre a universidade e o centro Varan, era um centro de pesquisa do cinema direto e foi feito um primeiro curso aqui com os professores franceses. Eu participei dessa primeira turma desse curso de cinema direto, no caso na bitola em super 8. logo em seguida houve a oportunidade da ida de uma turma a Paris, que foram até Paris para completarem esses estudos. Eu fui na segunda turma a Paris completar esses estudos lá. Houve ainda um terceiro estágio aqui e depois um estágio em Paris de 16mm. Esse estágio quem foi fazer foi Marcus Vilar, que terminou indo mais outras vezes a Paris. E foi nesse contexto que gerou, digamos assim, esse lugar na UFPB que tinha um auditório específico para cinema, uma sala de exibição para cinema, com projetores de 16 mm e super 8 todo equipada para cinema, uma sala de restauração, um acervo, uma sala de vídeo e uma sala de recepção, secretaria para emprestar filmes aos alunos e tudo. Funcionava ali onde hoje é a SODS, era exatamente ali naquele lugar onde é a SODS que era o núcleo de documentação cinematográfica, logo em seguida o núcleo foi transferido ali para em espaço debaixo da escada onde hoje está funcionando um núcleo de artesanato e a sala onde era a sala de exibição do núcleo foi transformado numa sala de ensaios do coral universitário Gazzi de Sá, hoje! O NUDOC foi despejado e jogado em um corredor da editora universitária. Eu vi a chegada do material em cima dos caminhões e os

caras jogaram simplesmente no chão! Jogaram inclusive, câmeras de vídeo, de 16mm, tudo, tudo... e chovendo! Para completar chovendo. Eu procurei o professor João de Lima e disse: João estão fazendo um despejo, a coisa mais feia desse mundo! Fomos eu e João falar com o professor Davi. O professor Davi ficou contemporizando: “ não porque não sei o que, a gente dá um jeito, blá, blá, blá”. A sorte é que nós fotografamos tudo. Nunca usamos esse material. Eu acho que isso são problemas internos da UFPB, que a gente tem que resolver internamente. Mas um dia quando for necessário fazer história, a gente recupera esse material, essa documentação para mostrar o crime que foi cometido contra esse núcleo que foi fundado em 1978. Então, voltando ao contexto de fundação, juntou-se no NUDOC o pessoal de cinema, que começou a estudar a arte cinematográfica de um ponto de vista muito peculiar, que era um interesse muito grande pelo social e pela interferência no social. Um cinema que deveria refletir , digamos, uma determinada luta por uma sociedade mais justa e igualitária. Havia uma perspectiva social nessa visão cinematográfica, que se trabalhava em torno do NUDOC poderíamos até arriscar, era uma visão marxista, no sentido que nossos professores, a maioria deles era de orientação marxista e tinham uma cinematografia de referência de um cinema de luta. Um cinema que se empenhava em dar respostas ao mundo, em ler o mundo. É tanto que se formou ao redor desse núcleo, um outro movimento de cinema que contestava essa visão, digamos. Diziam que o cinema deveria ser mais onírico, mais sonho, mais isso, mais aquilo outro. Mais os desejos individuais, mais as respostas da individualidade. Se você pegar a documentação de cinema do NUDOC, toda aquela produção tinha uma preocupação coletivista, preocupada com o coletivo, e essa produção que se gerou em contraponto ao NUDOC, ela tinha uma perspectiva individual, individualista. Eram pessoas tentando resolver os problemas de sua sexualidade, principalmente, a sexualidade. Enquanto que o NUDOC tentava trabalhar em torno, mesmo quando era de sexualidade, tinha um aspecto macro econômico e social nas pessoas envolvidas naquilo dali. Eram visões, eu acho políticas diferentes. O NUDOC tinha uma orientação, na realidade de um cinema, que pudesse dar respostas, na verdade, investigar , não era nem dar respostas, mas levantar questões acerca do mundo que estamos vivendo e levantar de forma ampla, sem se perder, digamos, em elucubrações muito individualistas, muito perdidas no seu próprio ego. “Oh, eu gozei, não gozei, amei, não amei” coisas desse tipo, mas de resolver problemas graves de pobreza, de fome, de abandono, de uma sociedade que vivia ( vivia não, vive) uma luta de classes terrível, mas que tenta ser mascarada completamente em todos os setores. Todo mundo acha que está tudo muito bem, tudo muito bem resolvido, e as coisas se resolveriam dessa forma e a visão do NUDOC que nós tínhamos que nós temos porque muitas das pessoas permanecem ligados

aquela visão, que a gente também precisa encontrar uma forma de resolver os grandes problemas e que não dá escamotear uma sociedade que se reproduz e auto reproduz. Veja a crise agora que está no mundo, uma grande crise no mundo aí acontecendo, aí quem tem que pagar a conta? Os trabalhadores têm que pagar a conta, os operários têm que pagar a conta, os agricultores têm que pagar a conta, os estudantes têm que pagar a conta, a escola pública tem que pagar a conta, mas os senhores ricos continuam recebendo dinheiro para manter-se no auge do poder. Então era uma cinematografia que ia questionar isso, mas ia fazer isso de uma forma muito interessante, trabalhando os indivíduos, as pessoas, mas como essas pessoas estavam inseridas dentro de um grande contexto, dando a voz a elas, mas sem perder a perspectiva do todo e a perspectiva do social.

2. Fale da sua experiência enquanto estudante dos cursos na França.

Foi o seguinte: eu tinha uma grande atração pelo cinema, mas nunca tinha me aproximado efetivamente do fazer cinematográfico. Eu tinha um interesse pela cinematografia, mas aqui na Paraíba você não pode ter um interesse pela cinematografia de uma forma muito concreta, naquela época, menos ainda. Então eu tinha uma proximidade muito maior com a atividade teatral, por que o teatro permite que você supere limites econômicos, que são intransponíveis na cinematografia. Quando surgiu o curso de cinema, eu obviamente me acostei ao trabalho de educação como estudante de poder desenvolver esse outro aspecto da minha personalidade. E foi interessante porque eu pude ver toda a cinematografia em 16 mm, clássica do cinema. Nós nos trancávamos na sala de projeção do NUDOC e víamos muitos filmes. A gente viu todo o Griffith, a gente viu todo o Georges Mélière, os irmãos Lumière, e a gente viu toda a base do cinema francês. A gente viu os mais importantes filmes da cinematografia do mundo e da cinematografia brasileira. Todos eles projetados em cinema, nada em vídeo. Algumas vezes nós víamos os filmes mais de uma vez. Os filmes do Eisenstein a gente viu em 16mm, é outra sensação. Ao passo que o professor Pedro Santos nos dava uma indicação de leitura muito segura. Ele era um professor muito radical. Eu me lembro da gente estudando a semiótica do cinema com ele. Ele dava os livros nós lermos, depois ele cobrava. Não era uma disciplina, era informal isso. Nós nos reuníamos numa mesa no final da tarde e começávamos a conversar, e às vezes nós dizíamos algumas asneiras teóricas e eu me lembro que Pedro Santos pegava pesado conosco. Dizia: Você não leu não? Você não compreendeu? É preciso que eu diga? E ele chamava muita atenção para isso para o fato de que na universidade muitas vezes a gente lê as coisas e passa por elas, muita gente na universidade, lê os textos e como se eles não tivessem nada. Ele dizia: um texto como esse modifica a sua forma de ser, modifica

sua alma, ele mexe na sua alma. Então foi assim, com esse tipo de cobrança que eu pude ler a literatura básica e ser apresentado a ela, que eu não conhecia, e um fazer cinematográfico, uma formação cinematográfica muito bonita com os franceses. A primeira coisa que eles fizeram foi nos entregar uma câmera, que é semelhante a essa aqui (mostra uma câmera de super 8). Eles nos entregavam a câmera, colocava um cartucho aqui dentro (mostra o local na câmera) e dizia: você tem um minuto e meio para gravar, vá lá fora e filme. Ai o primeiro contato de todo mundo com tudo foi assim. Você pegava a câmera e ia lá e filmava, depois entregava o cartucho, quinze dias depois o cartucho voltava da revelação e nós íamos ver o que tínhamos feito cartucho por cartucho, filme por filme de cada pessoa, aí o filme seguinte já era a construção em cima de toda a linguagem que você já tinha estudado, dos filmes que você já tinha visto, de muita coisa. O segundo filme chamava de postal com 3 minutos, para você dizer alguma coisa em três minutos. E uma coisa importante, como a câmera de cinema, você não pode voltar, se ligar. Na medida em que você ligava a câmera você perdeu ou ganhou. Então o cinema é antes de tudo pensamento. Foi isso que eu aprendi na minha formação com o NUDOC é que antes de você ligar a câmera, você precisa pensar. Não se faz um filme de trás para frente, quer dizer, você ligar a câmera e filmar, mas é possível fazer isso também. Nós estudamos os filmes de um cineasta russo chamado Dziga Vertov do qual ele fazia exatamente esse tipo de experimento, ele ligava a câmera numa esquina . como o *Homem e a câmera* dele. Ele gravou, gravou, gravou e depois fez uma montagem desse material, isso é possível também. Mas mesmo ali, naquele momento experimental havia uma justificativa para a ação do Vertov, um pensamento em torno daquele equipamento que ele estava usando. Não era, digamos algo aleatório. A grande ênfase na nossa formação e na minha formação ligada ao NUDOC era o pensamento, se você pensar corretamente, você faz o filme, você pode não ter dinheiro que foi o que a gente aprendeu com o Glauber. Qual é a grande lição de Glauber? É que eu posso fazer o filme mais precário do mundo, mas se o meu filme tiver o pensamento, aquele filme é importante. O filme pode ser todo desengonçado, os atores podem ser terríveis, o filme pode estar fora de foco, todo complicado, mas se ele tiver o pensamento, ele tiver algo, ele vence a técnica. A qualidade do pensamento vence a técnica. Agora qual o nosso objetivo? Ter o esmero na técnica, por que você precisa atingir o público, há um público, por exemplo, que você precisa atingir pela coisa ser bem feita, bem arrumadinha. Por exemplo, os filmes do Glauber são excelentes para a formação do cineasta, mas são filmes difíceis para o público, porque são filmes difíceis mesmo, duros do ponto de vista técnico. O Deus e o Diabo na Terra do Sol , é um filme que se você exhibe hoje para os alunos, você tem que dizer: olha vocês tem que ficar na sala senão eu tiro ponto. Porque o

filme não possui um ritmo do qual toda essa geração foi acostumada. Um ritmo mais rápido das imagens, um som perfeito... então o cinema é uma indústria e se você pretende ter retorno, você tem que ter domínio técnico e dinheiro para fazer esse domínio técnico valer diante da bilheteria, que é na verdade quem paga tudo no final das contas. Mas o cinema tem uma outra função: que é dar voz às classes oprimidas, dar voz ao povo, dar voz às pessoas, dar voz a nossa geração, da voz as gerações que precisam dizer alguma coisa...

### 3. Você já tinha experiências com audiovisual?

A minha experiência de começar a fazer filmes no NUDOC teve muito esse viés político. É tanto que travou-se uma luta de forma muito engraçada que respingam até hoje. Essa briga entre cinema direto e cinema indireto. Era na verdade o pessoal do cinema indireto, à época, Pedro era realmente uma pessoa socialista, de uma presença política muito forte de esquerda, uma pessoa realmente de orientação marxista. Isso obviamente transparecia, o Manfredo também, o Manuel Clemente também, o próprio Vladimir Carvalho (se bem que a gente não estudou com o Vladimir). Estudou com o Manfredo, o Manuel Clemente que eram todos professores daqui. E o que é que rolava? Manfredo até hoje, você foi ver o Vaqueiro Voador, ele continua lá na batalha, na luta, dizendo que o cinema tem essa obrigação, essa função e havia esse cinema que era anti comunista de uma certa forma, então havia o cinema comunista e o cinema anticomunista (risos). Isso é uma visão reducionista, mas no fundo, o NUDOC trabalhava na idéia de que o cinema precisa construir a identidade, a imagem e que você tendo condições técnicas, você tem que usá-las todas. Mas se as condições técnicas não houverem e o seu pensamento existir com qualidade, o cinema continua a ir lá e a interferir. Porque por experiência, nós sabemos, um filme pode não dá bilheteria, mas pode ser muito importante numa luta sindical, numa luta camponesa, ele pode ser muito importante na estruturação contra o capital, contra o imperialismo norte americano. Eu admiro muito o cinema norte americano, mas isso não retira deles a vontade que eles têm de serem donos do mundo. Então é isso que aquela visão cinematográfica tinha. Nós nos acostávamos muito a uma visão antropológica, na verdade por que o cinema direto é uma visão antropológica de imagens, de registros de mudança de comportamento e tal. E eu acho que o cinema direto no Brasil, ele tomou um viés diferente do que tomou em outros lugares por causa da orientação política dos professores aqui no NUDOC. Se tu pegares a produção você verá claramente o modo como optam por personagens que vão tentar questionar aquela ordem social e não só do ponto de vista digamos externo, mas também interno. O meu filme mesmo *A sagrada família* mesmo ele vai trabalhar um aspecto interno de uma família por conta de um problema de

alcoolismo do meu pai. Eu adoto uma perspectiva pessoal na direção mesmo de discutir um problema social. Inclusive o alcoolismo era um dos problemas tratados pelos movimentos anarquistas. Aquele livro mesmo do menino lá Nem Pátria nem patrão. Ele fala exatamente dessa questão dos ciclos operários na luta contra o alcoolismo. Então era essa forma, essa coisa do cinema no NUDOC. Foi muito bonito; nós fomos para uma jornada na Bahia e quando chegamos lá, estava a nata do cinema latino americano e o Pedro que era uma pessoa muito influente nos carregava juntos (...) ainda era um momento de ditadura, e, acreditava-se, claramente, que a cinematografia brasileira poderia dar essa contribuição à resistência à ditadura. Acreditava-se no cinema como essa ferramenta de resistência à ditadura. Por outro lado havia um problema gravíssimo: nós éramos jovens cineastas que, apesar de termos toda essa formação, mas nós éramos jovens que não tínhamos vivido a ditadura que começou e formou toda uma geração. Nós nascemos com a ditadura e quem nasce com o monstro aprende a brigar com ele. Nós não tínhamos medo da polícia, por exemplo, a gente brigava com eles nos movimentos estudantis, era uma troca de pedra violenta. A gente não tinha medo, eu não tinha medo. Até hoje eu me pergunto como era que a gente tinha coragem de fazer essas coisas. A gente afrontava os caras. Por quê? Porque a minha geração já nasceu debaixo da porrada e quem nasce debaixo da porrada não tem medo. Veja as crianças palestinas hoje. Aquele povo tem medo de nada? Não tem. Se Israel não fizer um acordo com a Palestina Israel vai sofrer muito. Porque aquele povo está treinado para a guerra. Nasceu mais de uma geração debaixo de bomba e quem nasce debaixo de bomba, não tem mais medo de nada. É capaz de ir às últimas conseqüências. Então essa era a nossa geração. Só que nós tínhamos outros problemas diferentes daquela geração que viveu a década de 1960. Então era complicado também. Nós tínhamos uma admiração pelo Glauber, mas nos reivindicávamos também o direito de colocar problemas nossos agora! Não fosse aquele cinema dos programas da década de 1960, aqueles programas do CPC da UNE. A gente disse: não. Existem outras coisas que a gente precisa colocar para fora, é outra geração, é outro mundo e precisamos falar dessas outras coisas que surgia. Quando nós reconstruímos a UNE em 1977. Eu participei da delegação de reconstrução da UNE. A gente foi pra Bahia e foi tirada uma Comissão Nacional de Cultura (...). Havia nessa reunião de reconstrução, uma galera que queria que se reeditasse igualzinho o CPC, e Robert Shuartz disse: olha gente a historia se movimenta, não dá para voltar a gente precisa ir adiante (...) Isso acontecia com o cinema, havia toda uma direção de pessoas, mesmo à esquerda, que achava que tina que ser o mesmo programa, que serviu na década de 60 e serviu nos períodos mais duros. E que agora que as coisas começavam a tomar outro rumo, deveríamos continuar pensando da mesma maneira.

Foi assim que aquele manifesto terminou surgindo: a gente disse: não! A gente precisa colocar as coisas que a gente está vivendo também. Eu acho que tem muita coisa ali que foi influenciado pelos encontros da gente na UNE. E não só isso, mas essa discussão não se podia pautar a nossa ação em cima do que tinha sido e a gente tinha que encontrar os meios para fazer diferente, pra poder falar desse mundo que tava diante da gente. Era outra realidade. Quem fez isso, quem pode enxergar isso, abriu o caminho, mas quem ficou preso a ditadura morreu com ela. Muita gente morreu na arte, na poesia, no cinema, depois que a ditadura acabou, acabou-se o inimigo comum e junto desapareceram do cenário artístico da criação, porque eles foram juntos. Marilena Chauí uma vez numa reunião, numa palestra para a UNE, ela disse uma coisa, que eu não esqueço mais nunca...ela disse assim: quem mede os seus passos pelos passos do inimigo vai para onde o inimigo quer. Era praticamente assim: se você faz tudo que você faz, é porque seu adversário, que você está na luta contra ele, aí você age em função do que ele faz, se ele der dois passos para frente você der dois passos para a frente, se ele der dois passos para trás você dar dois passos para trás, ele conduz você, quem está conduzindo você é ele. Você não deve medir seus passos pelos seus inimigos, mas no que você acredita como programa, como sociedade, como mundo, como luta (...) é nesse sentido que a aquele manifesto se coloca, a gente tem que andar com as nossas próprias pernas.

#### 4. Existia uma polemica em relação a produção de super 8. Por quê?

Foi. Por causa dessa característica extremamente politizada em torno do NUDOC. E ao redor, uma produção digamos, que era politizada, mas de outra natureza, colocava outra problemática. Só que para a esquerda brasileira o problema da sexualidade ou da homossexualidade, ou dos problemas de gênero, eles estavam pouco se lixando. Era uma esquerda que naquele momento não enxergava esse tipo de problema. A gente enxergava o quê? Os nossos problemas eram os problemas camponeses e com a classe operária e tchau! Aí você imagine o cara questionar na sociedade está sendo perseguido porque é homossexual. Os comunistas naquele momento, de fato tinha a idéia de que, a homossexualidade, de fato, não tinha nada a ver, cada qual que se cuidasse, mas muita gente achava que era safadeza mesmo. Então porque você vai gastar película, para fazer um filme digamos de uma pessoa que quer ficar namorando o outro do mesmo sexo e tal. Isso não era um problema grave da sociedade brasileira. Não se constituía num problema grave e se constituía! Eu vinha do teatro e o teatro era interessante porque era um gueto sagrado. Muita gente ia fazer teatro porque o teatro não tinha preconceitos, nenhum!(...) Mas no cinema não! Havia um preconceito mesmo! Contra a individualidade não só contra a homossexualidade, mas contra o desejo, contra a questão

feminina que se colocava com atraso n Brasil ,mas se colocava. Então se você pegar a produção. Há uma grande maioria de personagens masculinos. Não há nenhuma tentativa de visão de mundo pelo olhar das mulheres. É uma coisa outra, e as mulheres são sempre objetos acessórios dentro dessa cinematografia. Dá para você ver, se você, se você olhar, você encontra isso. Os pobres colegas homossexuais, menos ainda, esses é que eram chutados , não só chutados mas de uma certa forma agredidos, com piadinhas...e qualquer erro do ponto de vista da técnica era transferido com facilidade para a sexualidade. Então é obvio que se gerou um choque e se gerou um movimento chamado exatamente de cinema indireto e esse cinema era exatamente o que trabalhava uma outra política. Que logo quando as pessoas começaram a trabalhar mais , eu me envolvi rapidamente com a produção do cinema indireto. É tanto que no filme do Henrique Magalhães Era vermelho e seu batom eu estou nos créditos. Então havia uma galera que dizia: não a gente precisa colocar problemas também. Aquele manifesto tocava nisso também, não é apenas o problema da classe operária apenas, não dá mais (...). Esse choque não era apenas por causa do cinema super 8 não. Eram dos pensamentos. Um grupo mais antigo com um pensamento extremamente conservador do ponto de vista político, apesar de ser avançado do ponto de vista da luta social, mas era extremamente atrasado em relação a enxergar o que tava acontecendo no mundo (...). Então diante dessas coisas é que nós entendemos que era preciso abordar outras coisas, que aquela revolução ideal de que se falava, da qual Pedro Santos discutia ela era muito mais teórica do que real, porque o mundo real era outro. E como é que eu vou deixar de falar de coisas que afligem o individuo? E o cinema precisava colocar isso também, precisava buscar isso também. Só que o movimento mais forte foi o em torno da questão sexual, que foi inaugurado por um filme chamado *Closes* do Pedrinho. Foi uma confusão grande, pois o filme tinha uma cena dos meninos transando, aí foi só a confusão, imagine, ninguém achava estranho um homem ou uma mulher transando, mas o fato do Pedrinho ter colocado uma cena dos dois meninos transando deu problema, foi um rolo grande, um rolo muito grande na época (...) o simples fato de ter essas cena e de tocar nessas questões diminuía imediatamente, entende? Rebaixava a qualidade cinematográfica para zero. Ai é que se tornava um conflito: havia uma geração com outras coisas para dizer também e não só falar dos problemas dos camponeses e dos operários, nós não éramos digamos. Nós éramos filhos da classe média baixa que freqüentávamos uma universidade federal e que convivíamos no ambiente urbano e que tínhamos uma outra perspectiva de mundo e de Brasil e que lutávamos contra a ditadura por motivos diferentes daqueles das pessoas que já vinham lutando... nós queríamos dizer as nossas coisas e a ditadura não permitia como não permitia para ninguém, então aquela geração precisava crescer para surgir

que foi isso que derrubou a ditadura. Toda uma geração surgindo e dizendo: “ah, eu não concordo também não”. Que foi indo, indo, indo e gerou-se uma massa crítica que levou a um salto de qualidade, ou mudava ou ia mudar na porrada. Esse choque cinematográfico foi mais uma coisa universitária, não foi um choque com as nossas platéias. Inclusive os filmes do cinema indireto tinham muito mais platéia, do que esses filmes chatos do documentarismo clássico. Porque ele falava das pessoas, falava de coisas que as pessoas sentiam que muita gente sentia. Eu me lembro que a gente tinha uma mostra de cinema independente que lotava! E a temática da filmografia era simples; era o direito de existir, de pensar de brincar de ser gente, entendeu? De gritar de correr pelado pela praia ou qualquer coisa que o valha. Era uma cinematografia que começava a mexer com essas pequenas coisas, principalmente a liberdade individual. Começava o questionamento do tipo: Você vai querer voltar para um grande ideal da ditadura do proletariado, ninguém queria uma ditadura do proletariado nem aqueles nobres cineastas ligados à esquerda pertencentes ao NUDOC, portanto nós não éramos comunistas nesse sentido clássico (...). Eu me lembro de uma discussão com Pedro sobre o realismo socialista. Ora o realismo socialista é o maior fracasso estético da história da arte. Algumas pessoas construíram coisas bonitas no realismo socialista, mas a gente não tem uma grande obra que tenha sobrado desse período. Na verdade foi um grande constrangimento geral, você censurar a criação (...). (rever essa parte final por volta dos 42 minutos)

5. Como você avalia a experiência do super 8?

6. Como você avalia as experiências vivenciadas no núcleo enquanto lócus de produção cinematográfica daquele período?

Eu acho que foi o único lugar da Paraíba em que se discutiu seriamente o cinema. Hoje está acontecendo esse mesmo fenômeno do núcleo com muita força e talvez mais na ABD. Nesse tempo está sendo o grande lugar de estudo (...). O núcleo era esse lugar de formação e todas as pessoas que passaram por aquele núcleo não saíram incólumes: Bertrand, Torquato, Marcos Vilar, Neta que também participou Durval, Alberto Junior que tem todo um trabalho com cinema experimental, depois passa para o cinema de animação, Henrique Magalhães que produziu uns filmes importantes no início. Pense num negócio como uma escola de cinema meteórica ela aparece e depois some rapidamente. As condições históricas também não permitiram que ela continuasse e hoje acho que esse papel é desempenhado pela ABD (...). Naquele momento do reitorado do Lynaldo Cavalcanti e depois do professor Jackson foi

muito importante o NUDOC. Depois tivemos um reitor que o NUDOC começou a cair que foi o reitorado do professor Berilo Borba. Tivemos muito problema nesse reitorado, principalmente com a pró-reitora de assuntos comunitários, que era esposa dele. Me lembro que Pedro Santos começou a adoecer do coração por causa dela porque a gente tinha recebido um acervo de embrafilmes e agente precisava de uma série de estruturas para manter aquele acervo. Eu me lembro que ela tratou o núcleo de forma bastante desprezível, foi um negócio complicado, aí Pedro ficou muito agoniado porque a gente tinha recebido da embrafilmes essa doação. Eram muitos filmes daquela fase da década de 1960. toda coleção em filme do Humberto Mauro, todas as brasileiras, tudo! Muita coisa do INCE, muita coisa boa que a gente pode ver...a gente começou a ter problemas no reitorado do Berilo Borba, foi um reitorado difícil para o NUDOC. Logo em seguida tivemos uns reitorados muito complicados como o reitorado do professor Sobrinho. A gente teve algumas dificuldades no reitorado do professor Sobrinho, não muitas, porque ele era uma pessoa muito doce, muito fácil de você conversar (...) mas ele tinha uma equipe de acessores que me perdoe, viu? Era para torar no meio. Teve um renascimento na mão do Neroaldo Pontes, que em minha opinião, do que eu vivi aqui na UFPB, eu vivi Lynaldo Cavalcanti, já o finalzinho de Lynaldo, mas eu acho o Neroaldo um grande reitor depois do Lynaldo Cavalcanti. No reitorado de Neroaldo o núcleo tomou um certo impulso, na sua estruturação, na sua forma inclusive. O reitorado de Jader foi um reitorado de continuidade daquele processo, mas foi um reitorado que de certa forma desonerou, perdeu o jeitão das coisas. É tanto que a gente tinha muitas reclamações já no final do primeiro mandato do Jader. No final do segundo mandato a gente já estava passando mal, não só no cinema, mas também no teatro, nos núcleos. Não houve nenhum ataque direto aos núcleos, mas avaliando como um personagem (é muito ruim você analisar um processo do qual você é parte integrante ...) o reitorado do professor Polari foi o mais agressivo e o mais negativo que a história da cultura conhece. O reitorado que tentou fechar o núcleo de teatro universitário, que conseguiu destruir um núcleo de documentação cinematográfica, sobrou só os pedacinhos só os cacos. Por que hoje eu vejo o professor João de Lima numa luta para soerguer o núcleo, no entanto hoje ele é menor do que essa sala aqui (referindo-se a sala de cenografia do curso de artes). Dividido em espaços minúsculos com tudo amontado ali. Aí hoje o nudoc é uma sigla quase, de uma história, de um nome. O reitorado do professor Polari já entrou para a história, isso já é história, porque a gente foi para os jornais e pegamos uma briga homérica com a administração da universidade, artigos em jornais, em internet, mão o bacana é que ficou nos jornais a luta. Se hoje um historiador, como você, for aos lugares, você vê, onde era o NUDOC e onde ele está. Isso numa ação irresponsável de uma pró-reitoria a

professora Lúcia Guerra foi de uma irresponsabilidade cultural extrema. Ela terminou ficando com raiva de mim, com toda razão, e eu também, com toda razão, de lutar. Porque não se pode tomar ações administrativas, sem consultar a história das coisas, é como se eu chegasse para você e dissesse: Adeilma, tudo bem, a partir de hoje você vai trabalhar como engenheira-chefe de um setor, e tudo que você está fazendo ai, pode jogar fora. (...) é complicado isso numa universidade! Só para você ter uma idéia o professor Elpídio Navarro me doou todo um acervo de imagens que ele gravou em super 8 do teatro paraibano da década de 1970. tem as imagens de formação da Escola Piollin (...) a idéia de Elpídio correta na época, foi de me dizer: Everaldo, eu não tenho mais como guardar isso em casa, o correto é guardar isso em um lugar de documentação sério, que guarde documentos, eu acho que o lugar é o núcleo de documentação cinematográfica da universidade, porque possui ambiente climatizado e é um lugar no qual as pessoas respeitam o audiovisual. É um lugar como a cinemateca. O NUDOC era a cinemateca paraibana. Aí quando aconteceu esse desastre promovido pela professora Lúcia Guerra junto com o professor Davi Fernandes (esses nomes precisam ficar guardados para a história) e o professor Polari, obviamente. Porque quando as notícias pipocaram era para ele ter chamado todo mundo, porque um reitor não é culpado por tudo. Eu acho na hora que o negocio explodiu ele deveria ter chamado. Ele só presta atenção em tabela, ele é economista, adora uma tabela. Ai você veja o Águia Mendes que era funcionário do NUDOC veio com um saco com essas doações e me devolveu e me disse que o material tava sendo jogado no lixo, ai eu disse como assim? Ai ele disse vá lá ver. Aí, Adeilma, dá uma dor tão grande, porque você tem uma cinemateca numa universidade e acontece um desastre desses é algo assim, inimaginável.( ...). toda aquela estrutura de documentação e preservação da memória audiovisual foi pras cucuias, sumiu. Eu me lembro que a câmera de cinema foi para debaixo de um balcão, estava chovendo e aquela grade aberta e a gente começou a carregar as coisas (...) Eu falei para Davi: isso não pode ficar aí. Ele disse: mas são os novos tempos, novas mídias, novas tecnologias. Porque existem novas tecnologias não é para se jogar as velhas. Existem lugares no mundo que ainda guardam os filmes originais de quase 100 anos e isso é importante também e numa universidade mais importante ainda. Então você imagine o que aconteceu com o NUDOC? A UFPB não tem uma política, de pensamento de universidade. No seu setor mesmo no NDHIR, que tem um dos mais importantes setores de documentação do Brasil, eu digo isso, porque já escutei muita gente defendendo esse setor, mas eu já escutei muita gente importante, ligadas até ao curso de História, dizendo: precisamos fazer uma seleção para que haja um descarte, porque o 5S... um documento tem

que ser descartado porque não está mais sendo usado, mas mesmo que seja usado daqui a 200 anos, mas vai ser usado (...)

7. Fale um pouco daquele texto manifesto que você escreveu.

8. O que é o cinema direto?

O som no cinema é uma conquista muito especial, porque o cinema, na verdade é inventado a partir da possibilidade de bater muitas fotografias de um evento. A tentativa de sonorizar os filmes sempre foram tentadas desde o começo (...) o som é gravado a parte da imagem. A imagem é gravada na câmera e a imagem é gravada em um outro equipamento. O som também é todo elaborado até ser colocado junto com a imagem (...) então na década de 1960 eles descobriram a banda magnética. Chama-se cinema direto porque a gravação do som é na hora que filma(...) mas o que está em jogo não é o cinema direto, mas uma maneira de se pensar o cinema chamada cinema verdade que é o cine vérité francês, que é aquela coisa do cinema antropológico. O que se fazia aqui no nudoc não era um cinema direto e era porque era as câmeras que nós tínhamos. O que se coloca é a perspectiva teórica de pensar o cinema. O NUDOC praticava o cinema verdade. Por exemplo, os filmes do Jean Rouch que eram rodados em 16mm não eram cinema direto, eles eram cinema tradicional mesmo (...) você pode praticar o cinema verdade com câmeras que gravem o som diretamente, ou pode fazer o cinema verdade com câmeras que gravem indiretamente o som. Chamou-se o cinema praticado no NUDOC de cinema direto por causa disso, mas mesmo os filmes do Pedrinho que eram filmes do cinema indireto eram filmes do cinema direto (...)

E porque se chamava cinema verdade?

Cinema verdade porque tentava dar voz às pessoas. Como a idéia da nova história de dar voz aos personagens que ficam sempre escondidos dentro dessa grande teia dos eventos, fazer com que essas personagens que estão sempre ocultas tenham a voz (...) a idéia da não encenação. a busca de uma “dramaturgia natural”. Porque quando você fala de dramaturgia natural, você reconhece que de qualquer maneira você está interferindo. Mesmo quando a nova história busca dar voz aos excluídos, a perspectiva, essa voz vai ser dada através de um pesquisador e o pesquisador, obviamente, faz um recorte. É uma tentativa de não interferência, mas essa tentativa termina sendo visível modo como ele se posiciona (...)

Mas esse cinema verdade era uma das exigências desse convenio com a França?

Não era uma exigência, era o que eles faziam. Era o núcleo de pesquisa deles, eles trabalhavam com isso. Por exemplo, os nossos filmes estão no museu do homem em Paris. Porque o trabalho deles faz parte desse museu, que é o museu de antropologia. Por isso que se diz que o cinema verdade é um cinema antropológico, num viés muito antropológico mesmo. Aquela idéia de capturar o costume da pessoa, o modo dela ser, o jeito que ela é. Uma das criticas que é feita ao cinema verdade é de que ela não deixa de ter o estrangeiro se encantando com o exótico. O cinema do Jean Rouch tem a preocupação de registrar a vida de pessoas em suas respectivas comunidades, no entanto, é muito mais um registro antropológico mesmo, não há nenhuma reflexão sobre isso. O cinema de Jean Rouch é o paradigma de cinema com o qual nos fizemos o convênio. Então nós estudamos muitas coisas impulsionadas por essa visão, mas nós tínhamos uma outra visão, o cinema verdade aqui do NUDOC se tornou algo diferente por causa da influência dos professores marxistas que estavam juntos. Quando os franceses estavam era uma coisa, mas quem ficava eram os brasileiros eles tinham uma outra visão: que eram Pedro Santos, Manfredo Caldas, Manuel Clemente, que tinham aquela visão mais política, marxista. Eu estou dizendo marxista, mas nunca se discutiu isso abertamente. Mas havia toda uma preocupação com as leis da dialética. E havia uma própria crítica interna do próprio NUDOC desse exagero antropológico do cinema francês. Então usou-se a técnica e os equipamentos para refletir os nossos problemas. Os filmes feitos aqui procuravam interferir, havia a idéia de que você está pensando sobre a realidade. Você não está só registrando, mas você está pensando sobre ela. É tanto que nós não tínhamos a idéia de que nós fazíamos um cinema do real, nós fazíamos um cinema ao qual nós construíamos o real. Seguíamos o princípio da dialética. Nós construimos o real debruçando-se sobre ele (...) porque criou-se esse embate? Se compararmos a produção dos franceses com a nossa e depois com o cinema indireto? Porque ali havia um núcleo de esquerda tradicional, um pensamento de esquerda socialista, contra um outro pessoal que era chamado de os porras-loucas. Aquele povo que estava preocupado com a sexualidade, com os sonhos. Com os prazeres, então houve naturalmente esse embate essa questão política nunca foi levantada direito. A grande característica do cinema verdade praticado pelo NUDOC era a intervenção social e a idéia era que cabia ao cinema a sua parcela de responsabilidade e de transformação da sociedade era essa a idéia.