



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA - PRPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES - CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - PPGC
LINHA DE PESQUISA: CULTURAS MIDIÁTICAS AUDIOVISUAIS

LEANDRO CUNHA DE SOUZA

CINEMA DIRETO NA PARAÍBA:
A CONSOLIDAÇÃO DE UM ESTILO NA REPRESENTAÇÃO DO REAL

João Pessoa, outubro de 2016.

LEANDRO CUNHA DE SOUZA

**CINEMA DIRETO NA PARAÍBA:
A CONSOLIDAÇÃO DE UM ESTILO NA REPRESENTAÇÃO DO REAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC), do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em cumprimento às exigências para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, na área de concentração em Culturas Midiáticas Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira.

João Pessoa, outubro de 2016.

S729c Souza, Leandro Cunha de.
Cinema Direto na Paraíba: a consolidação de um estilo na
representação do real / Leandro Cunha de Souza. - João
Pessoa, 2016.
119 f.: il. -

Orientador: Bertrand de Souza Lira.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA

1. Cinema. 2. Documentário - Paraíba. 3. Estética
Documental. 4. Modos de Abordagem do Real. I. Título.

UFPB/BC

CDU: 791(043)

LEANDRO CUNHA DE SOUZA

**CINEMA DIRETO NA PARAÍBA:
A CONSOLIDAÇÃO DE UM ESTILO NA REPRESENTAÇÃO DO REAL**

APROVADA EM 17 / 02 / 2017

BANCA EXAMINADORA

Bertrand de Souza Lira

Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira
Presidente

(Pós-Graduação em Comunicação - Universidade Federal da Paraíba)

Cláudio Cardoso de Paiva

Prof. Dr. Cláudio Cardoso de Paiva
Professor convidado

(Pós-Graduação em Comunicação - Universidade Federal da Paraíba)

Prof. Dr. Pedro Nunes Filho

Professor convidado

(Pós-graduação em Comunicação - Universidade Federal da Paraíba)

João Pessoa, outubro de 2016.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é resultado de um empenho pessoal, mas sem o apoio das pessoas abaixo mencionadas, não seria possível realizá-lo. Não poderei deixar de agradecer àqueles que, de forma direta ou indireta, ajudaram-me em sua confecção.

Ao meu orientador, amigo e mestre, Bertrand Lira, com participação precípua em minha vida acadêmica e profissional, no campo do cinema e da fotografia. Por sempre acreditar e nortear meus projetos.

Aos meus pais, Eduardo Henrique e Lécia, e à minha irmã Liliane, por todo amor e estímulo que sempre me ofereceram em todas as etapas da vida.

Aos meus professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, pelas contribuições ao longo das disciplinas; com destaque ao professor Marcos Nicolau, por todo estímulo proporcionado.

Aos companheiros discentes do Programa, pela parceria. Aos amigos que compreenderam minha ausência no período de dedicação à feitura deste trabalho, em especial, Ana Cristina, Ausenir Augusta, Inocencious Soares, Luciana Motta e Sida Alves.

Aos não citados, mas sabedores da contribuição à esta minha conquista.

Muito obrigado!

Ao saudoso tio Jeremias (*in memoriam*).
A Deus, pela força, conforto e fé –
por fazer com que eu acredite em meus sonhos.

RESUMO

Nesta pesquisa, buscamos compreender como se dá a chegada e difusão de um modo de abordagem do real no documentário paraibano, a partir do final dos anos 1970, o chamado Cinema Direto, com sua estilística de registro de som sincrônico à imagem. Esse estilo se destacou por *dar voz* às pessoas para falarem de si próprias para o cinema; revelando, desta forma, uma linguagem sensível às questões sociais, aos problemas políticos, às questões de gênero e de identidade, além das diversas manifestações culturais. Discutimos o papel do Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB (NUDOC) como agente de formação de novos realizadores, a partir do intercâmbio com a Associação Varan, em Paris (*Ateliers Varan*), com a promoção de estágios em Cinema Direto em João Pessoa e Paris, fornecendo, assim, uma bagagem técnica, cultural e teórica consistentes aos novos realizadores. No escopo da nossa pesquisa, conceituamos, inicialmente, o documentário diante das suas maneiras estilísticas e delimitações de um campo de representação. Em seguida, discutimos o Cinema Direto, suas estratégias de abordagem do real e seus precursores na Paraíba, a consolidação de um estilo (o modo expositivo no documentário paraibano), o papel do NUDOC na difusão do Direto e, por fim, a estilística do Direto na Paraíba – dos anos 1980 aos dias atuais. Para isso, embasamos nossa análise nas principais teorias do estudo do documentário, nos estudos das produções sobre o Super-8 mm e o Cinema Direto realizado na Paraíba, nas entrevistas e anotações produzidas no decorrer da pesquisa, no debate sobre a linguagem, a tecnologia, os recursos estilísticos usados e seu contexto histórico. Estas produções colaboraram com a formação da identidade do cinema local, influenciando novas gerações de realizadores. Por fim, demonstramos nossas considerações acerca dos procedimentos estilísticos utilizados no Direto, na tentativa de contribuir com um novo olhar sobre o estudo das narrativas audiovisuais aplicadas à realização do documentário na Paraíba.

Palavras - chave: Cinema Direto. Documentário. Modos de abordagem do real. Estética documental.

ABSTRACT

In this research, we seek to comprehend how occurs the arrival and diffusion of an approach mode of the real, the so called direct cinema, with its sound record stylistic synchronous to the image, on the documentary from Paraíba, from the late 70s. This style stood out for giving people voice so they could talk about themselves to the cinema, revealing, this way, a language sensitive to the social matters, to the political problems, to the gender and identity matters, beside the many cultural manifestations. We discussed the role of UFPB's Cinematographic Documentation Core (NUDOC) as a formation agent of new directors, from the exchange with Paris Varan Association (*Ateliers Varan*), promoting internships in direct cinema in João Pessoa and Paris, thus providing a technical, cultural and theoretical baggage consistent to the new directors. On the scope of our research, we conceptualized, initially, the documentary against its stylistic ways and delimitations of a representation field. Right next, we discussed the direct cinema, its approaching strategies of the real and its precursors in Paraíba, the consolidation of a style (the expositive mode on the paraibano documentary), NUDOC's role on the diffusion of the direct and finally the stylistic of the direct in Paraíba: from the 80s until nowadays. For this, we based our analysis on the main theories of the documentary study, on the productions study about the Super-8 mm and the direct cinema made in Paraíba, on the interviews and notes produced along the research, discussing the language, the technology, the stylistic resources used in its historical context. These productions contribute with the identity formation of the local cinema, influencing new generations of directors. Lastly, we will demonstrate our considerations about the stylistic procedures used in the direct e, this way, contribute with a new look about the study of the audio-visual narratives applied to the making of the documentary in Paraíba.

Keywords: Direct Cinema. Documentary. The real approach modes. Documentary aesthetic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fotograma de <i>A pedra da riqueza</i> , no qual se vê o personagem Barra Limpa trabalhando.....	52
Figura 2: Condição de trabalho no garimpo de xelita no documentário <i>A pedra da riqueza</i> ..	53
Figura 3: Frame do filme <i>O que eu conto do sertão é isso</i>	57
Figura 4: Trabalhadores na colheita de algodão. Frame do filme <i>O que eu conto do sertão é isso</i>	58
Figura 5: Charge de Henrique Magalhães sobre diversidade temática da produção superoítista na Paraíba.....	64
Figura 6: Imagens denunciadoras das condições de vida de uma parcela da população no Baixo Roger, em João Pessoa. Frame do filme <i>Gadanhô</i>	73
Figura 7: Exibição do filme <i>Closes</i> na Primeira Mostra de Cinema Independente. Auditório da Reitoria, no centro de João Pessoa, 1982.....	81
Figura 8: Da esquerda para a direita: Torquato Joel, Bertrand Lira e Marcus Vilar, na França, nos estúgios do Cinema Direto dos <i>Ateliers Varan</i>	85
Figura 9: Da esquerda para a direita: Marcus Vilar, Caó Cruz e Eliza Cabral, em Paris, nos estúgios dos <i>Ateliers Varan</i>	86
Figura 10: Carta para Paulo.....	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DOCUMENTÁRIO: UM GÊNERO EM CONSTANTE REINVENÇÃO	12
1.1 O cinema: breve histórico e contextualização	12
1.2 Documentário: tentativa de delimitação de um campo de representação do real	22
1.3 Modos de representação do real	33
2 O CINEMA DIRETO E SUAS ESTRATÉGIAS DE ABORDAGEM DO REAL	41
2.1 A câmera e a violação do real	41
2.2 Pioneiros do Cinema Direto na Paraíba	50
2.2.1 A pedra da riqueza	50
2.2.2 O que eu conto do sertão é isso	54
2.2.3 O Super-8 e Gadanhô	61
3 O CINEMA DIRETO NA PARAÍBA: A CONSOLIDAÇÃO DE UM ESTILO.....	75
3.1 A tradição do modo expositivo no documentário paraibano	75
3.2 O papel do NUDOC na difusão do Direto	81
3.3. A estilística do Direto na Paraíba: dos anos 1980 aos dias atuais	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

Pesquisar os modos de abordagem do documentário paraibano foi um desejo que amadureceu a partir da minha participação no GEPPAU (Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção em Audiovisual), coordenado pelo professor Bertrand Lira, na UFPB. Através deste convívio e aprendizado, tive a oportunidade de melhor compreender a produção audiovisual em nosso Estado.

Nesta dissertação, buscamos discutir os modos de abordagem do real no documentário paraibano diante da sua pluralidade de linguagens e transformações a partir dos avanços tecnológicos nos meios de produção. Como embasamento teórico, contamos com o conhecimento de autores como Bill Nichols, Fernão Pessoa Ramos, Gui Gauthier, Jean-Louis Comolli, Manuela Penafria, Nöell Carroll, Silvio Da-Rin, entre outros. Também nos apoiamos em materiais cinematográficos e teóricos de autores paraibanos que, com suas relevantes contribuições, possibilitaram o aprofundamento da pesquisa.

No primeiro capítulo, apresentamos a trajetória do cinema desde os fundamentos iniciais com suas primeiras manifestações, cujas descobertas no campo da ciência e da tecnologia possibilitaram se firmar como indústria do entretenimento e arte como o conhecemos hoje. Na tentativa de delimitação de um campo de representação do real, tomamos como referência as contribuições dos autores supracitados que, ao discutirem o conceito de documentário, produziram recentemente uma leitura crítica dos trabalhos de Flaherty e Grierson, em especial. Para finalizar o primeiro capítulo, trabalhamos as diversas abordagens e modos de representação no documentário definidos por Nichols e Ramos – poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

No segundo capítulo, discorremos sobre a estilística do Documentário Direto e, em seguida, sobre seus precursores na Paraíba. Iniciamos com um panorama abrangente, contemplando as primeiras experiências no mundo, a partir dos anos 1950, quando ocorre uma articulação revolucionária entre o objeto a ser filmado, a tecnologia e o operador de câmera. Tal articulação é reconhecida pelo engajamento social e político diante dos temas discutidos, apelo social e compromisso com os entrevistados; nitidamente marcados pelo respeito às suas histórias e depoimentos.

Em seguida, analisamos os pioneiros do Cinema Direto no Estado, a partir do documentário *A pedra da riqueza* (CARVALHO, 1975), ainda sem o som sincronizado, com o uso da voz *over*, mas com uma forte tentativa da abordagem direta; bem como o

documentário *O que eu conto do sertão é isso*, (UMBELINO; AZEVEDO, 1979), que introduziu a abordagem direta na Paraíba, usando pela primeira vez o som sincrônico à câmera.

Finalizamos o segundo capítulo analisando o Super-8mm e o documentário *Gadanhô* (LIMA; NUNES, 1979), marco e incentivador da nova geração de cineastas dos anos 1980.

No terceiro e último capítulo, fazemos uma breve volta ao tempo, avaliando o surgimento do cinema na Paraíba e as primeiras realizações com o cinema de reportagem ou cine jornal, que usavam o modo de abordagem expositiva, pondo em destaque as produções de Walfredo Rodriguez. Em seguida, analisamos as realizações dos anos 1960 e 1970, com o filme que consolidou e expandiu o cinema paraibano para o mundo, *Aruanda* (NORONHA, 1969).

Abordando o debate histórico-institucional, discutimos o surgimento do NUDOC em termos da sua produção, articulação com a instituição estrangeira *Varan* e veiculação do documentário realizado na Paraíba. Neste íterim, perpassamos pelo surgimento da geração de cineastas nos anos 1980, pela diversidade temática, estágios na França, bem como pela fase de transformação na linguagem do documentário promovida devido ao uso da bitola Super-8 milímetros.

Discutimos a estilística do Documentário Direto participativo/interativo na Paraíba, modo de abordagem predominante nos anos 1980 e que continua a influenciar as produções atuais em termos de aprimoramentos técnico, estético e narrativo. Tendo essa ideia central como fio condutor da análise, tentamos assim identificar as influências deste subgênero documental nos cinco filmes que marcaram o período de suas realizações – *Perequeté* (LIRA, 1981), *Sagrada família* (VASCONCELOS, 1981), *Closes* (NUNES FILHO, 1982), *Tão sentindo um cheiro de queimado?* (LIRA; PONTES, 1988), e por último, o documentário *Amanda e Monick* (PINTO, 2008).

Essas realizações foram resultado das oficinas ministradas pelo NUDOC, Varan e Curso de Comunicação da UFPB; reconhecidas por questionarem o momento histórico com temáticas transgressoras e que, por constituírem questões inerentes à vida das pessoas e da sociedade, seguem influenciando a produção do cinema paraibano atual. Com base neste estudo sobre os modos de abordagem do real no documentário paraibano, buscamos compreender a produção desse gênero no Estado a partir do estilo dos realizadores; permeando as formas abordadas, seu contexto histórico e social, desenvolvimentos tecnológico e de linguagem. Pretendemos assim, contribuir para os estudos acadêmicos do audiovisual enquanto cultura midiática.

1 DOCUMENTÁRIO: UM GÊNERO EM CONSTANTE REINVENÇÃO

1.1 O cinema: breve histórico e contextualização

Neste primeiro item, apresentamos o relato de alguns autores que tratam da trajetória do cinema desde seus fundamentos nas manifestações na Pré-história, passando pela Antiguidade e avançando na Modernidade, com destaque para os séculos XIX e XX, nos quais descobertas no campo da ciência e da tecnologia possibilitaram ao cinema se firmar como indústria do entretenimento e da arte.

Como informa Flávia Costa (2005), o cinema teve sua origem na Pré-história, no período Paleolítico, quando houve os primeiros registros de pinturas nas cavernas e desenhos rupestres em superfícies planas. À semelhança de nossas modernas salas de cinema, as cavernas se constituíam como “ambientes escuros e fechados, com acústica isolada, distantes de qualquer tipo de interferência de iluminação solar ou sonora” (COSTA, 2005, p. 09), ou seja, naturalmente escuras e fechadas, reunindo assim as condições ideais, à época, para a visualização de imagens. Segundo a autora, pesquisas relacionadas ao período Paleolítico apontam que esses locais, além de servirem para habitação e entretenimento, se prestavam ao registro e à visualização dessas imagens.

No interior da caverna, o observador só podia ver essas ilustrações apenas com o auxílio do feixe da luz do fogo que, “ao iluminar uma parte do desenho, imediatamente escurecia também a outra parte do desenho” (COSTA, 2005, p.9), fazendo a passagem do claro para o escuro transmitir a ideia de movimento da imagem, mudança no desenho, alteração da perspectiva, modificação na composição e a sensação de tempo e velocidade; além da magia da ilusão de ótica.

Na elaboração dessas pinturas, o homem primitivo utilizava cores a partir dos elementos fornecidos pela natureza, como sangue de animal, raízes, barro e folhas que, ao serem iluminadas com a chama do fogo, davam um realce expressivo, de modo que a sensação visual de cores fortes e quentes imprimiam maior fluidez à narrativa a partir das figuras desenhadas, que traduziam os acontecimentos do dia-a-dia (COSTA, 2015). Essas pinturas e desenhos constituem um documento, um registro do cotidiano dos povos ancestrais diante de suas diversas formas de sobrevivência.

Como ponto de aproximação das técnicas atuais de projeção de imagens do cinema, na medida em que o observador, dentro das cavernas, movimentava-se, devido à luz do fogo sobre essas imagens, elas (as pinturas) tinham suas formas alteradas, assumindo outras composições, provocadas pela ação do movimento que a própria chama da luz do fogo emitia.

Assim, a alternância entre luz e sombra, produzindo essas formas alteradas, criava a magia da ilusão de ótica, a qual continua a encantar o observador até os dias atuais.

Segundo Da-Rin (2008), avançando ao longo do tempo, a invenção do cinema se deu pela sucessão de experimentos, tentativas, erros e acertos na ciência da ótica e em invenções no início do século XVII, marcando um período de grandes avanços técnicos. Com base na lanterna mágica e nas pesquisas ópticas, as invenções vistas pelo público nas feiras e exposições universais marcaram a partir daí um longo período de contínuas descobertas de novas formas de produção da imagem.

Antecedendo a produção da imagem em movimento, tem-se a fotografia como expressão da imagem fixa. Beneficiada pelos avanços dos equipamentos de produção, reprodução e exibição de imagens, a fotografia, inicialmente retratando situações comuns do cotidiano das pessoas, logo passa a ser empregada na ilustração do relato de viagens. Com o desenvolver do processo fotográfico, em decorrência dos avanços tecnológicos na produção dos equipamentos de captura da imagem, reprodução e exibição, aos poucos vão se firmando novas formas de linguagens e narrativas, a exemplo da ilustração:

No decorrer da segunda metade do século XIX, assiste-se à multiplicação nos Estados Unidos e na Europa de relatos públicos de viagens, apresentados em conferências ilustradas por diapositivos. O número crescente de espectadores interessados estimulou a organização de verdadeiros circuitos de conferências, beneficiando posteriormente os filmes de viagens. (GERVAISEAU, 2012, p. 67).

Essas imagens, exibidas em feiras e exposições da Europa, principalmente a partir de meados do século XIX, estavam associadas a atrações visuais¹ que mostravam ilusionismos; compondo exibições voltadas a atender à curiosidade e ao interesse por novidades do público em geral, com apresentações crescentes de fotografias fixas sobre lugares e povos desconhecidos, como explica Costa (2005).

Em paralelo a essas fotografias ligadas ao atendimento da curiosidade popular sobre o desconhecido, surgem imagens fixas voltadas a ilustrar palestras e conferências, abordando temas relativos à história, geografia, antropologia etc., como recurso visual em apoio ao

¹ Para compreender um pouco mais sobre a evolução dos artefatos tecnológicos e seus experimentos para a consolidação do cinema como ferramenta de comunicação, ilusão e entretenimento, Costa (2005) sugere conferir a obra *Filme before filme* (NEKES, 1986). Disponível em <http://migre.me/rd8rB>. Acesso em 17 ago. 2015.

debate técnico e científico no meio acadêmico da época. Como registro histórico, temos o exemplo do fotógrafo Burton Holmes, no Brooklin, em 1893, na projeção de diapositivos em palestras para ilustrar suas viagens.

No intuito de situar os avanços tecnológicos no tempo, vale adiantar que quatro anos depois, Holmes ilustra suas palestras, utilizando imagens fixas e em movimento, designando de *travelogue* essas palestras sobre viagens, expressão que se torna depois sinônimo de filme de viagem (DA-RIN, 2008).

De acordo com o relato de Henri Gervaiseau (2012), após difundido por toda a Europa o consumo de imagens fixas, surgem as imagens cinematográficas, com destaque para as imagens de viagens a terras longínquas. Esses recursos ligados à produção e exibição de imagens, à época, foram utilizados como meio de divulgar e promover expedições e o comércio da indústria do turismo, atividade em expansão nos Estados Unidos e na Europa.

Em síntese, os avanços técnicos ligados à produção da imagem, influenciando a formação de novas tendências de linguagens e narrativas, possibilitaram o uso das imagens fixas e em movimento como um recurso visual a mais, de modo a contribuírem também para a nova maneira de pensar e retratar o homem e seu tempo. Dessa forma, fica evidente que o cinema, em sua fase inicial, foi utilizado inclusive com objetivos comerciais, devido à produção e venda de imagens, sendo essas instrumento de documentação das viagens, em tomadas externas, em países distantes, conforme Gervaiseau:

Várias revistas ilustradas publicam essas novas imagens do mundo. Numerosos fotógrafos realizam grandes reportagens fotográficas repletas de paisagens e retratos de pessoas originárias da África do Norte, do Oriente Médio, da China, do Japão e do Brasil. Reproduções de fragmentos dessas grandes reportagens fotográficas estão disponíveis em lojas de souvenir, em barcos, estações de trem e em obras públicas por editores especializados. (GERVAISEAU, 2012, p. 66).

Podemos dizer que em fins do século XIX surgiram os primeiros equipamentos definitivamente cinematográficos, em relação aos quais, as origens, invenções e modos de operacionalização na produção e reprodução das imagens e estruturação da indústria cinematográfica evoluíram.

Dando início à abordagem mais específica acerca do surgimento do cinema, observa-se que este percorreu um extenso caminho de mudanças, transformações, descobertas e experimentações. Silvio Da-Rin (2008) considera que o cinema teve suas raízes na Antiguidade a partir do período Paleolítico, avançando no Renascimento com a invenção da

câmara escura; surgindo a lanterna mágica² e os avanços na pesquisa óptica no século XVII, e desembocando no século XIX, no qual, principalmente em seu final, houve um avanço significativo nos equipamentos de registro e aperfeiçoamento da reprodução da imagem.

Dessa forma, através do relato histórico das invenções e aperfeiçoamentos, percebemos que o nascimento do cinema e a sua difusão não aconteceram de maneira abrupta, tampouco foram recebidos como algo inteiramente novo por seus contemporâneos, os quais acompanharam o processamento das invenções e o desenvolvimento na tecnologia, lentamente.

A invenção do cinema se deu, destarte, por meio dos experimentos no domínio da ciência, de invenções elétricas e mecânicas, do avanço da tecnologia em consonância com o aproveitamento da bagagem cultural e expressões artísticas, bem como do trabalho técnico-científico de pesquisadores do movimento, formando assim uma combinação de invenções que ensejaram a composição de novas formas de linguagens e narrativas que, aos poucos, consolidaram a criação do cinema. Como detalha Da-Rin (2008, p. 23),

Os nomes de Thomas Edison e dos irmãos Louis e Auguste Lumière se destacam neste processo, por terem estabelecido importantes bases tecnológicas para a futura indústria cinematográfica. E, também, por representarem dois paradigmas estéticos do cinema dos primeiros tempos.

As pesquisas feitas por Thomas Edison, nos Estados Unidos da América, relacionadas à imagem tiveram como ponto de partida o fonógrafo, invenção sua anterior destinada a reproduzir o som, sendo concebido “como aparelho de entretenimento, à base de moeda, para audição musical individual com o fone de ouvido” (DA-RIN, 2008, p. 23-24), destinado ao público em geral, cujo sucesso comercial em termos de venda se deu a partir de 1888.

Adotando o modelo empregado na fabricação do fonógrafo, Thomas Edison inventou o kinetoscópio³, uma máquina à moeda com visor individual para exibição de filmes, lançada em 1894. Passando por algumas modificações, este equipamento foi adaptado para projetar filmes com o auxílio de um feixe de luz, reproduzindo a imagem em uma superfície plana e de cor clara.

² O termo lanterna mágica se refere a um instrumento criado no século XVII, constituído por uma câmara escura e um jogo de lentes que utilizava um condensador pelo qual passava a luz de uma lâmpada de azeite incorporada. Essa luz atravessava uma placa de vidro, pintada com desenhos que eram projetados em um lençol. Com esse procedimento, era possível criar a ilusão de movimento dos vidros. Fonte: Lanterna Mágica. In: **Wikipedia: a enciclopédia livre**. Disponível em <http://migre.me/qQ2Wo>. Acesso em 23 jul. 2015.

³ Exemplos de filmes utilizados com o auxílio do kinetoscópio, produzidos por Thomas Edson, entre os anos de 1894 a 1896, podem ser vistos em <http://migre.me/rdrPN>. Acesso em 18 jul. 2015.

As produções realizadas por Thomas Edison e seu assistente William Dickson aconteceram em locação interna, com o auxílio de iluminação artificial, dentro do estúdio Black Maria. Nessa época, os equipamentos de filmagem ainda eram pesados e robustos, com lentes pouco sensíveis à luz. Devido a essa precariedade das lentes, era necessária uma fonte de luz artificial potente, com o intuito de ter o registro da imagem mais nítida, resultado que, dadas as condições daquele momento, seria melhor obtido através de locação interna. Eram produzidas imagens que reproduziam “lutas⁴, danças⁵, acrobacias, curiosidades, o exótico, coisas estranhas, animais ou encenações de teatro popular, comédias, revistas musicais e números circenses”⁶, (DA-RIN, 2008, p. 24).

O uso de locação interna com o emprego de luz artificial formou um conjunto de elementos que caracterizaram Thomas Edison como criador de um paradigma estético próprio na fase inicial do cinema, em oposição ao método e práticas de Louis Lumière. Utilizando uma câmera pesada, o que dificultava o deslocamento, denominada quinetógrafo, cujas lentes eram pouco sensíveis à luz, Thomas Edison tinha como preocupação, em suas filmagens no estúdio, facilitar a visualização do espectador, recorrendo ao uso de fonte de luz artificial direcionada ao artista, bem como de uma lona preta ao fundo da cena para cortar a profundidade de campo e reforçar a ação do personagem.

Embora contraponha tipos de filmes diferentes, o comentário de Costa (2005, p. 29) nos ajuda a entender a dimensão da presença, naquele tempo, da produção de filmes em locação interna, ao estilo de Thomas Edison, conforme registro abaixo:

Dentro de um contexto como o dessa feira, os filmes que se exibiam eram em geral aqueles que reproduziam paisagens externas, com caráter documentário: gente tomando banho de rio, o mar batendo nas pedras, desfiles de autoridades, cenas urbanas, multidões. Mas desde 1895 já circulavam pela França outros tipos de filmes, que mostravam números de magia, *gags* burlescas, encenações de canções populares e contos de fada. Estes filmes eram mostrados em quermesses, *vaudevilles*, lojas de departamento, museus de cera, circos e teatros populares. Na verdade, esse era o principal caminho pelo qual o cinema se expandia nos seus primeiros anos. As feiras universais deste período funcionaram como um mostruário espetacular das maravilhas tecnológicas que o novo século prometia. Mas, como afirma Toulet, embora se tenham oferecido muitos usos para o cinema, ele não era visto como uma atividade promissora. O cinema permaneceria ainda alguns anos como atividade marginal e acessória. Durante este período, os filmes produzidos para o cinema tinham de fato este caráter de espetáculo popular e, ao contrário dos panoramas, não eram visto como diversões sofisticadas nem encaradas como formas narrativas construídas segundo o modelo das artes nobres da época.

⁴ Exemplo desse tipo de filme é *Ringkampfer* (SKLADANOWSKY, 1895). Disponível em <http://migre.me/rdr34>. Acesso em 23 jul. 2015.

⁵ Outro exemplo desse tipo de filme é *Serpentinen Tanz* (SKLADANOWSKY, 1895). Disponível em <http://migre.me/rdrd4>. Acesso em 23 jul. 2015.

⁶ Um exemplo pode ser visto em *Mr. Delaware and the Boxing Kangaroo* (SKLADANOWSKY, 1895). Disponível em <http://migre.me/rdrmh>. Acesso em 23 jul. 2015.

Em oposição à locação interna, Louis Lumière, fotógrafo e pesquisador do movimento (da imagem) na França, sensível à magia do ar livre, procurava seguir o que acontecia no cotidiano das cidades. Inventor do cinematógrafo, em 1895 – sendo esse uma câmera leve e movida à manivela –, Lumière tornou possível o deslocamento do equipamento com facilidade de um lugar a outro e, assim, o registro de ações do cidadão europeu em seu cotidiano.

O seu trabalho, constituído essencialmente em suas tomadas externas, em paralelo à elevada qualidade formal e artística, de enquadramento, é reconhecido por estabelecer um padrão estético próprio na construção do cinema em sua fase inicial.

Nas palavras de Da-Rin, houve boa aceitação do público em relação ao trabalho de Lumière, talvez por essas imagens representarem seu tempo histórico, o cotidiano das pessoas retratadas e, assim, parecerem mais calorosas, diferentes das imagens artificiais produzidas em estúdios, com a encenação de atores e forte apelo comercial.

Costa (2005) define esse momento do cinema como “primeiro cinema”, que se estende de 1894 a 1915. Esse período ficou caracterizado por um filme inicial não narrativo e “profundamente dependente de outras formas culturais, como o teatro popular, a imprensa, as histórias em quadrinhos e as palestras com lanterna mágica”, conforme mencionado por Da-Rin (2008, p. 29). Esse período é caracterizado por Tom Gunning como de “cinema de atrações”, que, sem a preocupação de narrar, simplesmente mostra alguma coisa excitante (GUNNING, 2008, p. 31).

Na história do cinema, os avanços da pesquisa óptica, as invenções de equipamentos de produção e reprodução de imagens de Thomas Edison, de Lumière, bem como o desenvolvimento da imagem em movimento, resultaram a partir de 1903, e principalmente entre 1908-13, através dos trabalhos de D. W. Griffith, numa inflexão na produção cinematográfica. Ou seja, o *cinema de atrações*, com filmes sem preocupação de narrar e interessados apenas em mostrar, muitos com duração inferior a um minuto, passam a ter sua produção diminuída, surgindo uma nova modalidade de filmes com duração mais longa; com planos prolongados variando de cinco a quinze minutos, passando a ser exibidos em salas exclusivas em estabelecimento fixo, através de sessões corridas e programas renovados, inaugurando a *era dos nickelodeons*.

Nesse período, com o alongamento do tempo de filmagem, o avanço técnico mais significativo na realização do filme foi o “domínio da temporalidade, ou seja, a representação

do tempo enquanto progressão narrativa” (DA-RIN, 2008, p. 36), com implicações significativas no modo de contar histórias.

Para esclarecer, no cinema anterior, as cenas eram organizadas de forma não linear, de modo que a compreensão muitas vezes exigia informações complementares ou sabidas pelo próprio espectador e repassadas pelo exibidor ou através de letreiros, principalmente nos filmes burlescos ou melodramas.

Representando um grande avanço no modo de fazer filmes, na nova modalidade de sua produção, o espectador durante a exibição, “interpretando imagens sucessivas como ações simultâneas” (DA-RIN, 2008, p. 36-37), passa a compreender, ele mesmo, o desenrolar das ações e as ideias que o produtor quer transmitir através das imagens sequenciadas.

Nessa fase do cinema, Griffith se destaca como produtor que alcança grande domínio da filmagem, enfatizando a montagem narrativa. A ele devemos a construção mais elaborada do sistema de filmagem-montagem-fruição, passando a compor uma linearidade narrativa que insere o espectador no relato, levando-o a uma “identificação com os sucessivos pontos de vista que a câmera lhe proporciona”. A esses avanços técnicos alcançados à época, sofrendo poucos aperfeiçoamentos ao longo do tempo, passou-se a chamar de “linguagem cinematográfica” (DA-RIN, 2008, p. 38).

Após abordar esses aspectos fundamentais acerca do período inicial da estruturação técnica do cinema, passamos agora a discutir as questões relativas ao documentário, tema central deste trabalho.

No âmbito do período do *cinema de atrações*, cabe registrar que as atrações em geral exibidas ao público continham também exibições de paisagens ou de eventos públicos, as chamadas *atualidades*. Essas tinham como objetivo atualizar o público acerca de notícias e acontecimentos recentes da época. No entanto, Da-Rin esclarece que, nos primórdios do cinema, o termo *atualidades* é empregado como sinônimo de documentário, equívoco que, além de superficial, encobre o importante papel das *atualidades* enquanto meio do cinema “revelar e possibilitar uma nova percepção daquele mundo agitado, articulando-se com as notícias, os relatos e as fabulações que circulavam em outros meios de comunicação e informação” (DA-RIN, 2008, p. 31), atendendo assim às necessidades de informação do público da época.

A partir desse período, fugindo da lógica comercial dos filmes de atrações, já se dispondo de tecnologia mais evoluída e com o amadurecimento da linguagem cinematográfica – com desenvolvimento de filmes com narrativas –, o cinema foi se consolidando em termos

de equipamentos e técnicas de filmagens, alcançando prestígio da alta sociedade no início do século XX.

Surgiram, desde então, as grandes corporações empresariais de viagens, utilizando as imagens produzidas para mostrar o outro, novos e antigos mundos, a indústria do transporte⁷, a chegada da energia elétrica⁸, do turismo de massa em paralelo ao crescimento social, as expressões culturais e o desenvolvimento desenfreado dos centros urbanos nos países do Primeiro Mundo, com ênfase nos Estados Unidos, França e Inglaterra.

Paralelo ao desenvolvimento econômico e cultural da época, principalmente nesses países, as imagens produzidas estimulavam a sociedade a consumir mais imagens, a conhecer outros lugares e culturas exóticas, a aguçar a curiosidade, o *voyerismo* e o desejo pela informação.

Percebendo o potencial para impulsionar os negócios, as empresas de viagens, utilizando as imagens, conseguiram estimular o turismo, dinamizando suas atividades junto a um público consumidor ávido por grandes novidades, atraído pelas imagens que se configuravam como fonte de informações.

Ao mesmo tempo em que as imagens eram produzidas com o intuito de mostrar a cultura do outro, o lado exótico que havia nas civilizações menos urbanizadas, elas reforçavam também o discurso de se buscar conhecer outros lugares ainda não explorados pelo homem branco europeu.

Ao documentar outros lugares, pessoas de distintos continentes e tradições antigas em vias de desaparecimento, havia a promoção da indústria do turismo estimulando visitas a esses locais; revelando ao mesmo tempo, do ponto de vista político, o caráter de domínio do homem branco eurocêntrico sob a forma de colonização desses povos.

Simultaneamente ao registro fotográfico dessas viagens, também ocorriam as expedições antropológicas, voltadas aos estudos do homem em sua diversidade cultural. Nelas, os registros imagéticos eram guiados pelo olhar engajado, preocupado em interpretar as culturas, formando os fundamentos do cinema antropológico.

Como exemplo de pesquisa antropológica, Clifford Geertz (1978), na ampliação do olhar sobre a interpretação das culturas, tomava notas e descrevia de forma densa a briga de galo em Bali, trazendo novos olhares sobre tradições e modos de vida até então pouco

⁷ Um exemplo é o filme **A chegada de um trem na estação** (1895), dos Irmãos Lumière. Disponível em <http://migre.me/rdqf8>. Acesso em 18 ago. 2015.

⁸ Outro exemplo é o filme **Electrocuting an Elephant** (1903), de Thomas Edison. Nele, a sociedade assistia ao “espetáculo” da morte de um elefante sendo eletrocutado. Neste momento histórico, a energia era também uma novidade e as companhias de eletricidade estimulavam toda e qualquer forma de sua utilização. Disponível em <http://migre.me/rdqsR>. Acesso em 18 ago. 2015.

conhecidos. Anterior a Geertz, Bronislaw Malinowski relatou processos de sociabilidade, modos de vida, rituais de passagem e de guerra, construção de utensílios e expressões culturais dos povos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia.

Nesse contexto, do ponto de vista da construção do cinema em suas diversas formas de linguagem, as imagens em movimento obtidas durante as expedições antropológicas, conduzidas pelo olhar investigativo dos cientistas sociais, passaram a constituir importantes fontes de dados para a formação do documentário.

Esses filmes compõem a origem do documentário, por reunir aspectos exploratórios acerca do exótico, testemunhos de acontecimentos históricos, bem como de outras civilizações, revelando informações para pesquisadores e curiosos. A base do documentário está na produção desses filmes de viagens, os quais aos poucos foram organizando informações e o conhecimento acerca de culturas e tradições distantes. Muitas dessas imagens eram filmagens em planos contínuos sem corte, para reforçar o tempo da ação.

Como exemplifica Manuela Penafria (2004), a palavra *documentário* era utilizada na França para designar o tipo de cinema relacionado a filmagens de viagens a lugares exóticos e distantes. Em 1926, John Grierson mencionou o termo *documentário* na revista *New York Sun*. A partir daí, o vocábulo passou a designar todas as produções que, empregando uma linguagem ilustrativa, buscavam mostrar povos e culturas desconhecidas, revelando o outro com um olhar distanciado; envolvendo desde filmes de interesses comerciais a científicos, cujas produções se destacam a França e a Inglaterra.

O documentário, com suas abordagens, linguagens, formas de reportar culturas alheias, foi evoluindo. Esses avanços ocorreram num momento histórico de ruptura de tradições estilísticas, com influência de diversas expressões artísticas, numa estreita relação com a evolução tecnológica dos equipamentos de filmagem.

Do ponto de vista político e exploratório, esses documentários revelavam a apropriação de territórios, expressando a potência colonial de alguns países europeus; reafirmada pela transmissão ao espectador do sentimento de mais um território conquistado, mais uma cultura desvendada, mais uma tradição espetacularizada e apresentada como objeto de contemplação e posse.

Esses documentos filmados aparecem inicialmente como um tipo de prolongamento das técnicas de reconstituição evocadas anteriormente, que expõem seres vivos transplantados de suas terras longínquas, como se estivessem mortos, realizando desse modo o que poderíamos chamar de uma representação mumificada de sua alteridade. (GERVAISEAU, 2012, p. 68).

Percebe-se também que, inicialmente, a linguagem da câmera reforçava nos filmes da época a ideia de exploração do outro. Nesse sentido, era recorrente a utilização de planos em panorâmica para descrever o homem, sua alteridade e seu contexto histórico.

Em seu conjunto de primeiros filmes de viagem parecem particularmente aptos, como destaca Gunning, ao ilustrar a ideia de Heidegger de uma “idade da imagem do mundo”. Idade em que o mundo torna-se imagem, em que o mundo é concebido e apreendido como uma imagem que todo homem pode pretender levar para junto de si, “ao alcance de sua mão”, como declaravam os cartazes do início do cinematógrafo. (GERVAISEAU, 2012, p. 70).

Os filmes documentários voltados à divulgação das viagens exóticas de interesse comercial das empresas de turismo, quando comparados com os filmes de natureza antropológica, que objetivavam preservar a memória de antigas tradições em vias de desaparecimento, se diferenciavam de imediato da proposta do filme *Nanook of the North*⁹ (FLAHERTY, 1922).

Nanook of the North empregava pessoas da comunidade na encenação de costumes já extintos, praticados por seus ancestrais. As gravações em locações externas revelavam tradições e lugares do povo nativo, contando com a ajuda e participação dos próprios inuítes para a realização.

Embora a semelhança com filmes anteriores retratando terras distantes e culturas tradicionais, Flaherty, com *Nanook*, rompe com o modelo dos filmes documentários até então produzidos; ao desenvolver um filme de cunho antropológico interessado em mostrar tradições que não mais existem.

Com a metodologia de trabalho baseada na aproximação e convivência, na interação e afetividade com a comunidade, Flaherty buscava representar a particularidade do outro. Através de longa pesquisa de campo, utilizando cadernos de anotações, entrevistas e registros obtidos na vivência de anos no lugar, estabelecidos a confiança e o apoio mútuos, Flaherty conseguiu captar a visão de mundo e a identidade desses povos, como é possível reconhecer em seu relato:

Eu queria mostrar os *inuit*, e queria mostrá-los não do ponto de vista da civilização, mas como eles próprios se vêem. Como nós, o povo... Dei aos meus trabalhos um sentido etnográfico. Pode-se descobrir uma graça, uma dignidade, uma cultura, um refinamento que ignoramos, nesses povos que as circunstâncias colocaram fora das condições habituais. Minha intenção era a de trazer de lá uma pintura exata e favorável. (FLAHERTY apud GERVAISEAU, 2012, p. 74)

⁹ Filme disponível em <http://migre.me/tCTau>. Acesso em 27 de abr. 2016.

Diferentemente do imediatismo dos demais viajantes, aventureiros, fotógrafos e cineastas da época, Flaherty dedicou mais de dez anos à pesquisa da população local; desse modo, com base na observação e convivência, ele conseguiu realizar o roteiro e, assim, pôde filmar *Nanook*.

Verifica-se, no filme, as primeiras evidências da interação entre a metodologia das Ciências Sociais e as novas expressões artísticas e culturais emergentes, pois no processo da pesquisa adotada por Flaherty em *Nanook*, pode-se perceber a influência metodológica dos trabalhos antropológicos de Malinowski e Geertz.

O filme *Nanook* representa, portanto, a finalização de uma pesquisa extensa que teve como base metodológica o registro e valorização do discurso oral dos seus informantes, captado através da interação com as pessoas nativas. O discurso repassado a partir dessa imersão, com base na confiança adquirida, compôs uma metodologia sem a qual o autor não poderia compreender e enfatizar a visão de mundo, o discurso e a identidade daquele povo.

No que concerne à parte técnica de captura de imagens em movimento, era recorrente o uso de tomadas em planos-sequência, com tomadas longas, para reforçar a narrativa e a duração do tempo da encenação de seus personagens. Isso enfatizava a durabilidade das ações gravadas e localizava, para o espectador, a geografia do lugar, o ritmo da vida de determinado grupo social.

1.2 Documentário: tentativa de delimitação de um campo de representação do real

Neste ínterim, são abordados os conceitos e definições que permeiam o documentário, na tentativa de delimitação desse campo teórico e suas especificidades diante da metodologia aferida. Para seu desenvolvimento, tomamos como referência as contribuições de autores que, ao discutirem o conceito de documentário, produziram nos anos mais recentes uma leitura crítica dos trabalhos de Flaherty e de Grierson.

Consideramos, como referência inicial, Bill Nichols (2009). Ele acredita que a denominação *documentário* tem suscitado constante tentativa de delimitação do seu campo de representação, cujas insuficiências dificultam uma designação exata e prática capaz de contemplar as diversas práticas relacionadas ao gênero. Ao aceitar a definição geral corrente associada ao relato, ao documento e ao arquivo histórico, Nichols afirma que o documentário se define pelo cruzamento entre documento e ficção. (NICHOLS, 2009)

Em sua reflexão, existem dois tipos de filmes: o primeiro está relacionado à satisfação de desejos, o que chamamos de ficção; o outro está no campo das representações sociais, chamado de não ficção. Em outras palavras, para Nichols, todo filme é documentário, seja ele uma ficção ou não

Fernão Pessoa Ramos (2009) também compartilha da opinião sobre a dificuldade em definir o documentário e estabelecer suas fronteiras. Segundo ele, a imprecisão na delimitação conceitual traz dificuldades à construção da narrativa documental e ao próprio reconhecimento do valor da obra, pela falta de conceitos que facilitem uma análise mais aprofundada das produções e que definam o estilo e a particularidade documentais.

Ao questionar a forma de abordagem baseada ainda no modo clássico – entre os anos de 1930 até 1940 –, predominantemente em voz *over*, fora de campo, Ramos contribui com a discussão, pois reformula a concepção tradicional, acrescentando uma visão inovadora à narrativa documental.

Ao criticar o modo clássico do documentário no estilo “eu falo e vocês me escutam e tudo que eu digo é verdade”, Ramos põe em evidência a forma de dominação e alienação imposta ao espectador. A concepção inovadora se alinha perfeitamente com a realidade, na qual, com o passar dos anos, os questionamentos do próprio movimento cultural ligado ao cinema, bem como a própria sociedade, incorpora um olhar crítico sobre o momento histórico, tornando-se exigente na recepção das informações, sejam elas radiofônicas, televisivas ou cinematográficas.

Atualmente, com o predomínio da era digital, a transmissão da rede de televisão a cabo, a diversidade de meios que se estabeleceu a partir dos anos 1990, esse levou o documentário a expandir suas formas de abordagens. Atento a essas mudanças e transformações mais recentes, Ramos tenta delimitar o campo do documentário.

O documentário é uma narrativa composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música, fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserções sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documental em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2009, p.22, grifos do autor).

Por sua vez, Guy Gauthier (2011) contribui à nossa análise ao afirmar que o documentário é um modelo de representação do mundo em seu contexto e realidade. Assim,

temos as expressões culturais de povos antigos, de costumes já dizimados, os quais, sob a forma de modelos narrativos, são interpretados pela visão do diretor. Numa linguagem mais técnica, sem o roteiro (modelo) prévio, o documentário corre o risco de se tornar um produto vago, mal dimensionado em sua investigação.

Toda pesquisa busca um método que contribua e influencie o olhar do diretor, permitindo que ele enxergue o que as outras pessoas não vêem. Citando o dicionário *Litttré*, Gauthier (2011, p. 20) lembra que “a palavra documentário tem um caráter de documento”. Esse dicionário tinha a função de catalogar documentos informativos e educativos, como imagens de expedições da época, dando sentido de documento, de arquivo, daí o surgimento da palavra.

John Grierson, no texto *First Principles of Documentary* (1932-1934), comenta que o documentário não segue um modelo padronizado de observação, feitura e análise. Ele coloca que a organização do material de arquivo, o registro dos diferentes olhares, o fazer e etapas do fazer filmico são norteados pela metodologia do diretor.

Na opinião de Grierson, a metodologia é a fonte mais preciosa para a sustentação da narrativa e da forma em que será norteada a direção do filme. Ao abordar a questão da metodologia, Grierson estabelece algumas regras fundamentais, as quais constituem uma cartilha (inicial) de exigências e delimitações do campo documental:

Primeiros Princípios. (1) Nós acreditamos que a capacidade do cinema de propagar-se, pela observação e seleção da própria vida, pode ser explorada numa nova e vital forma de arte. Os filmes de estúdios ignoram em grande parte essa possibilidade de abrir a tela no mundo real. Eles fotografam histórias atuadas em fundos artificiais. O documentarista iria fotografar a cena viva e a história viva. (2) Acreditamos que o ator original (ou nativo) e a cena original (ou nativa), são melhores guias para uma interpretação em tela do mundo moderno. Eles dão ao cinema um maior fundo de material. Eles lhe dão poder sobre um milhão e uma imagens. Eles lhe dão poder de interpretação sobre acontecimentos mais complexos e surpreendentes do que uma mente de estúdio pode conjurar ou o mecânico de estúdio pode recriar. (3) Acreditamos que os materiais e histórias assim tomadas do bruto podem ser mais finas (mais reais no sentido filosófico) do que o artigo atuado. Gestos espontâneos têm um valor especial na tela. O cinema tem uma capacidade sensacional para reforçar o movimento o qual a tradição tem formado ou o tempo tem desgastado suavemente. Seu retângulo arbitrário especialmente revela movimento; ele lhe dá o padrão máximo em espaço e tempo. Adicionado a isso aquele documentário pode adquirir intimidade de conhecimento e efeito impossíveis ao mecanismo shim-sham dos estúdio e as interpretações superficiais do ator metropolitano. (GRIERSON, 1992, p. 21, tradução nossa)¹⁰.

¹⁰ *First Principles. (1) We believe that the cinema's capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living story. (2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure*

Manuela Penafria (2004) pensa a definição do documentário como uma questão ultrapassada e fora de ordem, enxergando-o não como um gênero em diferentes maneiras de abordagem, mas como um projeto de cinema que facilita a reflexão das questões do mundo. Mesmo sem reconhecer maior pertinência nas questões conceituais, a autora mostra-se atenta aos aspectos metodológicos fundamentais da narrativa, de modo que o diretor possa perceber e extrair a essência do objeto investigado e apresentado de forma imagética.

Por sua vez, Nöell Carroll (2005) estabelece uma definição sobre o documentário como um cinema de “asserções pressupostas” e que esse tipo de cinema é uma subcategoria do cinema de “não-ficção”. Em sua conceituação sobre o cinema de não-ficção, o autor diferencia os filmes de asserção pressuposta dos filmes de traço pressuposto:

A noção de cinema do traço pressuposto compreende a dimensão “documental” que muitos associam ao chamado cinema documentário. Pode-se mesmo considerá-la como de inspiração derivada da *actualité*. O cinema da asserção pressuposta, por outro lado, abarca não apenas as *actualités*, mas todo e qualquer filme produzido com intenção assertiva, até mesmo a simulação animada da trajetória de um satélite. (CARROLL, 2005, p. 92).

Diante das propostas de definição do campo documental, conforme apresentadas pelos autores citados, o mais importante a perceber é que todo trabalho desse gênero tem como objetivo abordar um tema, com narrativa e força comunicativa afins à perspectiva construída pelo diretor, o qual normalmente pressupõe uma trama que seja aprazível ao espectador.

A metodologia se coloca, portanto, como o instrumento guia dessa comunicação e, mais importante ainda, é o *leitmotiv* de sua qualidade técnica e narrativa. A elaboração da *metodologia*, por sua vez, vai depender do que se tem de material disponível, como também qual o tamanho ou o horizonte da produção, bem como recursos materiais de apoio ao projeto, a exemplo de financiamentos, patrocinadores e equipe técnica.

Outro aspecto a ser mencionado, como enfatiza Da-Rin (2008), é a maneira como o diretor reporta seu tema, como se relaciona com seus personagens, com as pessoas que estão sendo filmadas e a maneira como apresenta essas pessoas para o mundo. Em linhas gerais,

up or the studio mechanician re-creat. (3) We believe that the materials and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article. Spontaneous gesture has a special value on the screen. Cinema has a sensational capacity for enhancing the movement witch tradition has formed or time worn smooth. Its arbitrary rectangle specially reveals movement; it gives it maximum pattern in space and time. Add to this that documentary can achieve intimacy of knowledge and effect impossible to the shim-sham mechanics of the studio, and the lily-fingered interpretations of the metropolitan actor.

como o diretor comunica o tema do seu documentário ao espectador, evidenciando o quanto deve haver do próprio diretor em termos de arte e criatividade no esforço de comunicação das suas ideias no documentário.

Após reunir os recursos técnicos e materiais, o diretor deve considerar dois aspectos fundamentais à realização do documentário: são as questões éticas e as questões metodológicas implicadas no processo. No que se refere à ética, trata-se das questões *como* e para *quem* o documentário será útil, como os personagens (atores sociais) serão utilizados.

Em linhas gerais, qual é a ética que o diretor estabelece ao realizar o filme e que tipo de público ele almeja atingir? Em relação ao campo metodológico, o diretor deve estar atento às premissas selecionadas à realização do filme, como se dará a pesquisa, quanto tempo se passará em campo, quem e quantos serão os informantes.

Além dos cuidados com esses aspectos metodológicos, os resultados previstos no roteiro vão depender em grande parte de como se estabeleceram as relações interpessoais, os afetos com os atores sociais e o engajamento do diretor com a pesquisa, além do seu desempenho como líder de equipe.

Não existe um método “definitivo” e único que se possa usar para nortear a realização e direção de um documentário (RABIGER, 2011). Cada documentário possui características próprias, consistindo, em experiências únicas e distintas, tal qual a metodologia. Mesmo almejando atingir um público específico, o principal dilema enfrentado pelo diretor é a maneira como o espectador irá receber e compreender o sentido das imagens e sons veiculados: a intenção do documentário, o que ele quer dizer, do que se trata, qual a ideia que o diretor quer transmitir. (RAMOS, 2008)

Ainda no campo da intenção do documentário, vale mencionar que a recepção e entendimento do espectador são particulares, podendo tomar como influência o momento histórico, a experiência de vida e sensibilidade. Cabe lembrar a evolução da capacidade crítica da sociedade, em decorrência do desenvolvimento das novas mídias, principalmente a partir dos anos noventa do século XX, inserida na contribuição do universo acadêmico e análise crítica mais qualificada.

Da-Rin (2008) afirma que empregando qualquer tecnologia que possa revelar a vida do outro, de quem está sendo filmado, discutido, investigado, o documentário – influenciado pela visão e percepção do seu diretor – tem a função de gerar uma comunicação, um conhecimento acerca do homem frente ao seu tempo.

Gauthier (2011) defende que o documentário não tem compromisso em reproduzir a verdade, ele tem a liberdade de falar de coisas inventadas. Nesse ambiente de liberdade, o

importante é perceber que no documentário não existe uma só forma, como vimos acima. Cada filme busca seu método e particularidades; existem os que abordam assuntos verdadeiramente comprovados, como os que falam de assuntos falsos, fictícios; e há ainda aqueles que misturam o documentário com a ficção.

Nesse raciocínio, constatamos filmes como *A bruxa de Blair*¹¹ (MYRICK; SÁNCHEZ, 1999), *Jogo de cena*¹² (COUTINHO, 2007) e o curta paraibano *A queima* (BENEVIDES, 2013). Conforme dito por Godard (apud DA-RIN, 2008, p. 17), “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os documentários tendem à ficção. [...] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho”.

A produção documental tem, ao longo dos anos, sofrido influência das expressões artísticas, bem como o desenvolvimento dos aparatos de captura de imagem e de som, resultando em mudanças em sua narrativa, em sua função e modo de fazer. Para Michael Rabiger (2011), esse processo de transformação do gênero documental foi catalisado por suas discussões sociais. Ramos (2004), por sua vez, acredita que o documentário busca retratar o mundo em que vivemos, o que o diferencia dos filmes de ficção.

No entender de Jean-Louis Comolli (2008), o cinema tem evoluído de forma significativa em termos de recursos técnicos, estilísticos, metodológicos, com tipos de produção, estruturas de roteiro, equipamentos, tipos de iluminação, encenação, ensaio, interpretação, atores profissionais, estúdios.

Mantidas as diferenças entre documentário e ficção, as formas distintas de produção de uma e outra têm igualmente sofrido alterações, as quais são decorrentes das transformações das coisas do mundo, pois, enquanto houver mudanças, rupturas, movimentos nas questões sociais, políticas, econômicas, culturais e tecnológicas, também haverá mudanças nas expressões artísticas, no cinema e nas formas de comunicação.

Como visto, a ficção lança mão, das mesmas características e recursos do documentário, como filmagens externas, utilização de não atores, com pessoas que vivenciam a realidade enfocada, equipamentos mais portáteis, uso da improvisação, de imagens de arquivos, na busca de novas formas de linguagens e expressões, combinando recursos diversos no esforço criativo do diretor em contar uma história.

Ao discutir as formas de linguagens e expressões, temos como referência inicial na história do cinema documental, *Nanook of the North*, obra considerada como divisora de

¹¹ Disponível em <http://migre.me/tC3r9>. Acesso em 26 de abr. 2016.

¹² Disponível em <http://migre.me/tC3sa>. Acesso em 26 de abr. 2016.

águas, com contribuição fundamental para a formação do pensamento crítico diante da maneira de produção do documentário. Comparado aos registros de viagens predominantes na época, *Nanook* se destaca ao se diferenciar pela inovação de linguagem.

A inovação nesse filme consiste em seu afastamento da linha de abordagem meramente descritiva, fiel ao estilo Lumière de registro da realidade, ou seja, restrito a uma linha expositiva do tipo “um fato aqui, outro ali, sem costura”, cujo interesse para o pesquisador era a investigação técnica da produção da imagem e do estudo do movimento. Ao introduzir uma perspectiva dramática nos fatos que observou e testemunhou, Flaherty abriu um novo campo de criação situado entre os filmes de viagens e a ficção, distinto de ambos os modelos (DA-RIN, 2008).

Nesse sentido, ao conciliar o drama com seu potencial emocional (poético e emotivo) capaz de sensibilizar, Flaherty inovou na introdução de uma técnica narrativa que torna *Nanook of the North* o protótipo de um novo gênero, o cinema em sua dimensão de contar histórias, e não mais unicamente de mostrar e exhibir. No entender de Da-Rin (2008), devido ao seu aspecto inovador de capturar o espectador para dentro do mundo imaginário do relato, o filme *Nanook* pode ser considerado como o encerramento do período Lumière.

Para compreender o aspecto inovador desse filme, faz-se necessária uma caracterização ampla da metodologia e de recursos em sua elaboração. Guiadas por interesses comerciais mais imediatos, as produções de um modo geral se restringiam à perspectiva e ao discurso das reportagens, além do ponto de vista do viajante-explorador-realizador, revelando o exótico, o diferente, com um olhar distanciado, carregado de valores da sociedade burguesa europeia e inclinado ao comércio e à exploração dessas imagens, lugares, culturas e povos *não civilizados*.

Não apenas pelo emprego de uma metodologia própria em *Nanook*, assim como nos demais trabalhos, Flaherty já apresentava aspectos originais na posição estabelecida com os assuntos investigados, que giravam em torno de tradições extintas. Em sua narrativa, Flaherty recorria ao uso da ficção no seu trabalho documental como, por exemplo, quando reproduzia a encenação de costumes desaparecidos.

Considerando *Nanook* como ponto de inflexão na história do cinema, para Rabiger (2011), os elementos da ficção nesse documentário reforçaram a sua singularidade narrativa e compromisso com a verdade; de modo que, em alguns casos, era preciso mentir para poder extrair a essência da história. Como informa Da-Rin (2008), Flaherty dizia: “às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro” (DA-RIN, 2008, p. 53).

Devido ao caráter inovador, o trabalho de Flaherty se situa em definitivo entre os filmes indispensáveis à análise e ao estudo no campo do documentário. Ademais, *Nanook* constitui de modo singular, uma tentativa de delimitação de um campo de representação. No entanto, o trabalho recebeu duras críticas, como reforça Rabiger (2011):

Acusações feitas contra Flaherty ainda ressoam hoje: Qual é a verdade do documentário? Qual é a objetividade da câmera? O que nós vemos é a verdade literal ou representa o espírito da verdade? E qual verdade devemos mostrar? Se você decidir justapor o material para criar novos significados, o que torna sua versão editada mais ou menos verdadeira? Você pode ser objetivo como um cientista social? Quando você pode usar meios poéticos e emotivos, como Flaherty usou, para evocar um sentimento? Que papel a estética deve desempenhar para persuadir o público? (RABIGER, 2011, p. 75).

Como complementa Da-Rin (2008), baseado na observação direta e nos relatos do cotidiano, ao empregar sua metodologia, Flaherty conseguiu em suas filmagens revelar aspectos íntimos das pessoas, captando detalhes cujo recorte exige uma convivência e olhar atento e íntimo. Desse modo, Flaherty construiu um material peculiar, diferente das abordagens anteriores dos filmes de viagens. Assim, o próprio realizador define as características do seu trabalho (apud por DA-RIN, 2008, p. 51):

O documentário é filmado no próprio lugar que se quer produzir, com as pessoas do lugar. Assim, o trabalho de seleção será realizado sobre o material documental, com a finalidade de narrar a verdade da forma mais adequada e não dissimulando-a por trás de um elegante véu de ficção, e quando, como corresponde ao âmbito de suas atribuições, infunde à realidade o sentido dramático, este sentido surge da própria natureza e não unicamente da mente de um escritor mais ou menos engenhoso.

Para manter-se fiel à realidade que pretendia filmar, Flaherty geralmente utilizava pessoas do lugar em seu contexto e cenário natural, de modo a explorar a realidade como elemento de contribuição à narrativa. A realidade e o cenário diante de seus olhos constituíam a matéria-prima necessária para a realização do documentário, na extração da singularidade de sua narrativa.

Nesse sentido, tendo aperfeiçoado um método que consistia em “extrair do próprio ambiente os elementos fundamentais do drama” (DA-RIN, 2008, p. 51) – a fim de enxergar os elementos mais sutis do cotidiano –, para Flaherty era fundamental trabalhar com as pessoas do lugar. Muitas vezes ele recorria à encenação para extrair a verdade que buscava apresentar ao espectador.

Uma vez captado esses aspectos essenciais, transportando-se agora para o campo da narrativa, o principal foco buscado era a verdade no conjunto da obra e, para isso, muitas

vezes foi necessário *falsificar* uma cena aqui, outra ali, para poder extrair um sentido de modo a construir um discurso narrativo que transmitisse a verdade que se pretendia representar (DA-RIN, 2008).

Ao discutir o conceito de documentário, precisamos também falar sobre John Grierson, idealizador do documentário na Inglaterra, a partir do ano de 1927. Grierson possuía formação acadêmica em Filosofia Moral, Metafísica e Ciências Sociais, o que talvez justifique seu tipo de cinema voltado à educação.

Penafria (2004) informa que Grierson utilizava o cinema como um aporte para contribuir e revolucionar a educação. Ele achava que o documentário tinha o papel de formar uma reflexão e contribuir socialmente, e não ser mera contribuição aos desejos e anseios individuais. Grierson pensava o cinema como função educacional, social, e que o Estado deveria estar relacionado a esse tipo de linguagem para poder encaminhar um plano de formação de ensino pedagógico a partir das contribuições que o cinema documentário oferecia em seu método de pesquisa e investigação. No texto *The Documentary Idea* (GRIERSON apud DA-RIN, 2008, p. 56), ele diz:

A ideia do documentário não era de modo algum uma idéia cinematográfica. O tratamento filmico que ela inspirava era um aspecto puramente acidental. O meio nos parecia o mais conveniente e o mais excitante disponível. Por outro lado, a ideia em si era uma ideia nova para a educação pública. Seu conceito subjacente era o de que o mundo vivia um período de mudança drástica que afetava todos os modos de pensar e de agir; e a compreensão pública da natureza destas mudanças era vital.

Mas o destaque na produção de Grierson foi a sua sensibilidade para o universo acadêmico que, de toda forma, recebia a influência da sua formação no campo das Ciências Sociais e Estudos Culturais. Com isso, deu-se sua forte ligação com a educação, recebendo, em seguida, investimentos do governo para seus projetos que buscavam uma reforma na educação. Ele utilizava o cinema como fonte de informação importante para as pesquisas acadêmicas e científicas.

Na reflexão de Penafria (2004), ela menciona que Grierson foi responsável por fortalecer uma relação entre cinema e Estado, um vínculo entre o cinema e um órgão público financiador. A partir disso, ele estabilizou uma cadeia produtiva que até então não existia, devido ao tipo de filmagens de viagens existentes inicialmente, e que recebiam recursos de agências e empresas privadas de turismo, visando única e exclusivamente o lucro. Grierson, com seus trabalhos voltados à educação, via de forma diferente. Ele buscava uma contribuição social, educacional e cultural a partir do documentário, uma identificação com a sociedade

daquele momento, dos anos de 1927 em diante na Inglaterra. Com isso, recebeu um aporte financeiro regular para a produção de seus trabalhos de cunho social.

Grierson conquistou o respeito e conseguiu formar o seu público cativo, espectadores que se identificavam com a linguagem e as questões abordadas em seus filmes. Assim ele garantiu o consumo, a sobrevivência e a boa aceitação dessas produções. Essa forma de organização, produção e difusão para o grande público, e não só para a elite dominante, fomentou um período marcante na história do documentário, assim também uma denominação do documentário enquanto gênero. Na definição de Grierson,

“Genre”, palavra francesa que significa “categoria”, é um termo utilizado para uma classificação (muito eficaz) que facilita a produção, distribuição e exibição de filmes. Na teoria de gêneros, impera mais a permanência de determinados pressupostos que o carácter único dos filmes e o estilo exemplar do seu autor. Francesco Casetti refere um “acuerdo de fondo” que une quem realiza um filme e quem o contempla, o primeiro utiliza formas comunicativas estabelecidas e, o segundo, um sistema próprio de expectativas. (apud PENAFRIA, 2004, p. 189).

No tocante à questão da sensibilidade do olhar, Grierson trabalhava na mesma perspectiva de Flaherty. Ele conseguia extrair a riqueza da narrativa a partir do seu envolvimento com o tema, também recorria à locação onde os fatos aconteciam, longe dos grandes estúdios de produção e ilusão, como ocorria no primeiro cinema. Também recorria a personagens vivendo e encenando seu próprio modo de vida.

Grierson utilizava o método de observação participante. Segundo Penafria (2004), ele defendia que, para enxergar e extrair a essência do objeto investigado, eram necessários a participação e o convívio com o tema. É a partir do encontro com o tema, da vivência em campo e da interação com as pessoas do lugar que o documentarista consegue ter acesso às ações mais sutis e simples do objeto investigado. Sutilezas e particularidades que compõem a trama da narrativa, da realidade íntima dessas pessoas, da cultura documentada.

Apesar da semelhança no método de aproximação do objeto de seus filmes, Grierson acreditava que em Flaherty ainda prevalecia o encantamento e a inocência dos primeiros filmes de viagens que reportavam à cultura e à tradição de povos exóticos. A diferença do pensamento de Grierson é a maneira com que ele extraía seus temas, buscando uma função com o social, uma relação na comunidade investigada, algo de maior emergência para o aqui e o agora.

Grierson era uma pessoa urbana, influenciada pelas questões mais emergentes que estavam ali ao seu redor. Para Da-Rin (2008, p. 75), “se Flaherty estava interessado em

personagens lutando pela sobrevivência em um ambiente selvagem, os documentaristas ingleses preferiam abordar a luta pela sobrevivência em meio à abundância”.

Para Da-Rin (2008, p. 58), a produção marcante de documentários sob a ótica de Grierson foi determinada “parcialmente em bases pessoais, e parcialmente em bases de bom senso financeiro”. Pessoalmente interessado pela educação, e ciente da falha do sistema tradicional na transmissão de valores cívicos e na formação da cidadania, Grierson percebeu o potencial do cinema como instrumento eficaz a serviço da construção desses valores sociais. Estando o cinema comercial subordinado exclusivamente ao lucro, um projeto de cinema educativo na dimensão idealizada por ele só seria viável através de apoio financeiro junto ao setor público.

Cabe ainda comentar aqui alguns aspectos técnicos considerados essenciais na conceituação do que é documentário. Nas palavras de Penafria (2004), Grierson achava que as imagens cinematográficas não eram suficientes para dar conta de reproduzir a realidade mais fiel do tempo e da experiência vivida.

O material filmado dessas realidades e experiências constituía meros fragmentos do cotidiano de vida dessas pessoas. Além disso, é importante mencionar que esses recortes também são influenciados e alterados pela interpretação de quem manipula a câmera, pelo modo que foi feita a pesquisa de campo, através das relações sociais estabelecidas, pelo que se extraiu desses relatos, pela construção do roteiro prévio e maneira com que foi executada a montagem.

Guiados por esses princípios básicos na produção de seus filmes, Flaherty e Grierson, para Da-Rin (2008), em momento algum seguiram a ideia de documentário como reprodução fiel da realidade, pois o primeiro defendia que, em muitos momentos, fazia-se necessário encenar uma ação para transmitir uma ideia maior, que contribuísse com o enredo como um todo e não em partes isoladas. Já o segundo, como coloca Penafria (2004), sustentava a ideia de que não havia uma verdade absoluta dos fatos, e que essa verdade era uma forma de leitura, de enxergar o mundo e perceber as coisas do seu tempo.

Em linhas gerais, a consolidação do documentário se deu por um longo processo de maturidade narrativa com contribuições das inovações tecnológicas dos equipamentos de captura, imagem e som. A tentativa de sua delimitação no campo da realização cinematográfica está longe de um ponto final, persistindo ainda hoje, uma certa dificuldade e resistência para uma definição mais precisa e coesa sobre o conceito de documentário entre alguns teóricos e realizadores. No próximo tópico, discorreremos sobre os modos de abordagem no documentário e sua maneira de produção diante das diferentes formas de narrativa.

1.3 Modos de representação do real

Trabalhamos, neste tópico, as diversas abordagens ou modos de representação no documentário, iniciando com a tipologia de Bill Nichols (2009), que fala da existência de seis modos de representação do real. Seguindo uma ordem cronológica, o autor classifica os modos de abordagem no documentário como poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. De acordo com essa ideia, Nichols revela que todo modo de abordagem possui, em algum momento, a influência e o diálogo com os outros modos.

Para exemplificar, em um documentário observativo poderá haver momentos em que ele traga elementos de abordagem performática ou participativa, mas sua estrutura de narração, captação e metodologia será predominante do modo observativo. Desta maneira, por mais que ele dialogue com outras formas de abordagem, sua base metodológica será apoiada na observação, na modalidade observativa, e assim sucessivamente.

O autor enfatiza que todo documentário possui sua *própria voz* e que essa *voz* é a marca do diretor – é a maneira como ele conduzirá o filme, a forma pela qual enxerga o mundo, a ideologia e a intenção do filme.

Na perspectiva de Nichols, (2009, p. 136), embora a ordem de apresentação dos seis modos corresponda aproximadamente ao período de surgimento de cada um deles, apenas de forma superficial é possível apoiar-se nessa ordem quando relacionada à constituição e interpretação da história do documentário. Por exemplo, num documentário mais recente, pode ser dominante em sua feitura um modo mais antigo, mas não por isso isentar-se de incluir elementos de modos mais recentes.

Outro aspecto importante na sequência apresentada refere-se ao fato de que o surgimento de um modo ocorre quando os cineastas percebem que o modo atual apresenta limitações na interpretação do mundo real, surgindo assim a necessidade de constituição de um novo modo.

No entanto, isso não quer dizer que o novo modo seja superior em qualidade aos anteriores. É apenas diferente, incorporam elementos inexistentes em outros, passam a atender necessidades de expressões surgidas recentemente e que não foram percebidas pelos modos anteriores. Assim, seus idealizadores procuram enfatizar sua superioridade no intuito de forçar uma aceitação perante a crítica e o público.

Nichols (2009) fala que o modo poético, surgido nos anos 1920, dialoga com as vanguardas modernistas e suas expressões artísticas. Os atores sociais, quando presentes nos filmes desse modo, contribuem como matéria-prima, como os demais elementos imagéticos

presentes, e não como personagens bem delineados dos filmes de ficção. A montagem não serve a propósitos narrativos, mas a associações de ideias, valores plásticos e formais. Como exemplo, temos o tratamento formal feito por Péter Forgács, com produção em que os “documentos históricos enfatizam qualidades poéticas e associativas em vez de veicularem informações ou convencer-nos de um determinado ponto de vista” (NICHOLS, 2009, p. 141).

O modo poético dá ênfase a fotogramas congelados, à câmera lenta, às imagens colorizadas, às vozes que recitam passagens de diários e trilhas sonoras adequadas, de modo a criar um estado de espírito que produza a sensação lírica de ânimo, tom e afeto que o diretor quer incitar no espectador. Nichols (2009, p. 140) contextualiza esse modo, afirmando que:

O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. Essas características foram muitas vezes atribuídas às transformações da industrialização, em geral, e aos efeitos da Primeira Guerra Mundial, em particular.

A abordagem expositiva, surgida também nos anos 1920, está baseada essencialmente no uso da voz *over* na narração do argumento que o filme busca transmitir. Porém, embora contribuam reforçando a ideia que o diretor quer expressar, Ramos (2008) acredita que as imagens potencializam o sentido do filme como ilustração ou contraponto, e a voz *over* como principal ferramenta de comunicação que delimita a ideia que o realizador quer transmitir aos espectadores.

Dirigindo-se diretamente ao espectador, através de “voz de Deus”, o modo expositivo objetiva esclarecer e ilustrar fragmentos do mundo histórico, cabendo às imagens um papel secundário como suporte às afirmações básicas do argumento. A montagem serve para organizar a apresentação do argumento, transmitido através de um comentário com voz *over*, o qual se “coloca literalmente acima da disputa” (NICHOLS, 2009, p. 144), buscando aparentar capacidade de julgamento imparcial das ações do mundo histórico, assumindo aparência de credibilidade, neutralidade, imparcialidade e onisciência, compactado numa análise sucinta e precisa.

Como um contraponto crítico, o modo expositivo é considerado por muitos uma argumentação tendenciosa, hierarquizante, muitas vezes expressa por uma locução extra – uma voz que vem de fora do campo (no cinema sonoro), ou por cartelas informando a ação da cena, revelando coisas que a imagem não apresentava (no cinema mudo). Como informa Nichols (2009), a crítica procede do fato de que a voz *over* se configura como direcionamento tendencioso à recepção do espectador perante a ideia do realizador. A montagem também

segue o mesmo sentido e, para isso, o autor chama de *montagem de evidência*, direcionada pelo discurso verbal.

De acordo com Penafria (2004), Grierson, ao usar o cinema como instrumento em sua missão de educar, desenvolveu aspectos teóricos importantes em relação ao modo expositivo, no intuito de facilitar a transmissão de sua opinião (ou a dos governos patrocinadores) acerca das questões sociais urbanas, decorrentes da crise econômica durante os anos 1920 na Inglaterra. Conforme visto anteriormente, o apoio financeiro por parte do Estado britânico possibilitou a Grierson realizar uma produção cinematográfica sem interrupção, obtendo receptividade no campo acadêmico das universidades e do ensino público.

A abordagem observativa surgiu nos anos 1960. Apoiada essencialmente no aparato tecnológico de registros de áudio e vídeo, a disponibilidade de câmera mais leve e equipamentos de som mais modernos e menos volumosos abriu a possibilidade da filmagem com gravação sincrônica de som e imagem. (NICHOLS, 2009),

Com a câmera e o gravador, o cineasta passa simplesmente a observar e registrar o que se passa diante da câmera, ou seja, diante da cena, a ação do cineasta se limitava a filmar e gravar “o que acontecia enquanto acontecia” (NICHOLS, 2009, p. 146). Sem o acompanhamento de comentário em voz *over*, sem legendas ou reconstituição histórica, este modo deixava o espectador perceber inteiramente o que estava na cena ou o que lhe parecia estar lá. Essas são, em essência, as principais características do modo observativo.

O modo observativo levanta questões de ordem ética. O fato de “olhar a vida no momento em que ela é vivida”, de modo que se possa ver e ouvir tudo que se passa, – e como as cenas mostram traços de caráter e a individualidade dos personagens sob observação –, levam o espectador a fazer inferências sobre o que é dito e feito. Ao mostrar o que o personagem filmado em situação fala e age, o modo observativo leva o espectador a uma posição “desconfortável” de *voyeur*, possibilitando olhar o outro através de um *buraco de fechadura*. Portanto, com ou sem autorização dos personagens, as inferências que são tiradas sobre os outros envolvem consequentemente questões de natureza ética.

A abordagem participativa, surgida também nos anos 1960, ao dispor de câmeras menores, mais leves e sincrônicas, mais fáceis de manipular, tem como característica marcante possibilitar ao documentarista uma relação de interação com seus entrevistados. No entanto, consistindo num modo interativo/participativo mais direto de abordagem, os cineastas em destaque nesse campo cinematográfico foram Jean Rouch e Edgar Morin, os

quais se notabilizaram com o documentário de repercussão dessa época, *Crônicas de um verão*, realizado na França, em 1961.

Adotando a prática de pesquisa semelhante às ciências sociais, o documentarista vai a campo, em contato com o objeto a ser filmado, ele vivencia, conhece e reflete sobre sua experiência. Ciente de que “estar presente” exige participação e que “estar presente” permite observação, o documentarista, a partir dessa experiência de engajamento ativo, torna-se capaz de fazer uma representação filmica do tema observado.

O fato do modo interativo/participativo colocar o documentarista diretamente em “cena”, envolve aspectos de natureza ética e política do encontro, numa interação entre “alguém que controla uma câmera e alguém que não a controla”.

Os resultados para o espectador, em termos de aprendizagem e conhecimento, vão depender do desempenho do documentarista nesse encontro e interação provocados pela câmera, tendo em vista suas possibilidades de poder atuar como mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador. Como afirma Nichols, no documentário participativo, “o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar” (Nichols, 2008, p. 155), abordando temas dos mais pessoais aos mais históricos.

Ramos (2008) agrupa a evolução do documentário em quatro formas e as denomina de ética educativa, imparcial ou em recuo, interativa ou reflexiva e a modesta. Segundo o autor, a ética no documentário “é um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo” (RAMOS, 2008, p. 33). Em resumo, é a relação entre realizador e o tema investigado a partir do seu engajamento.

Enquanto no modo interativo/participativo o ponto de análise se dá na relação entre o documentarista e os participantes do filme, no documentário reflexivo a análise converge para a relação que se estabelece entre o cineasta e o espectador. Agora, no modo reflexivo, o diretor, ciente da capacidade crítica do espectador, passa a ter uma preocupação não somente com a *verdade* acerca do mundo histórico que é repassada, mas também em relação aos problemas e questões de representação. Ou seja, o diretor se preocupa não somente com o que está sendo representado, mas também como está sendo transmitido; além de tentar convencer o espectador, o modo reflexivo questiona a própria legitimidade dos meios usuais de representação.

O modo reflexivo levanta, assim, uma discussão em torno dos problemas da representação do outro, consistindo no modo de “representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona” (NICHOLS, 2008, p. 166). Nessa linha, ele busca levantar

(em relação ao diretor) um questionamento que resulte em elementos para se afirmar ou negar a verdade enunciada, as questões relativas a uma avaliação do “acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de gerar prova incontestável” (NICHOLS, 2008, p. 166), dentre outras indagações.

Por outro lado, o documentário reflexivo, ao levantar um questionamento sobre o grau de percepção do espectador ao qual o filme é dirigido, conduz igualmente a um questionamento acerca da visão social e política do diretor. Diante dessas condicionantes, o documentário reflexivo induz o espectador a observar de forma atenta as convenções sociais e códigos impostos pela sociedade e aceitos com naturalidade, suscitando um questionamento desses valores.

Na realidade, são as mesmas estilísticas e metodologias, mas com denominações diferentes como, por exemplo, o modo observativo, que Ramos (2008) chama de ética da imparcialidade ou do recuo. Isso quando o diretor aborda o seu tema de investigação através do recuo, com o olhar distanciado. Ramos fala que esse estilo de abordagem teve seu surgimento na segunda metade dos anos de 1950, nos trabalhos de Frederick Wiseman e Albert Maysles.

O modelo já anunciava a estilística do Direto com uma linguagem de câmera mais viva, devido à facilidade tecnológica da câmera leve, apoiada no ombro, e auxílio do gravador de som sincrônico *Nagra*. A imparcialidade era uma forma de expressar a liberdade, como também do diretor se colocar numa posição *neutra* de observador e tentar transmitir ao espectador essa *neutralidade*.

Fernão Pessoa Ramos (2008) defende ainda que o estilo observativo é o modelo que chega mais próximo do Cinema Verdade ou do Cinema Direto, pela proximidade do cinema que envolve afinidade e interação do diretor com o tema abordado. Nichols, contudo, faz a distinção entre essas duas modalidades.

O documentarista do Cinema Direto levava sua câmera para um lugar em que havia uma situação tensa e esperava com ilusão para que uma situação se desenvolvesse, a versão de Rouch do Cinema Verdade tentando precipitá-la. O autor do Cinema Verdade era frequentemente um participante aberto. O autor de Cinema Direto desempenhava o papel de observador distanciado, o autor do Cinema Verdade adotava o de provocador. (apud TORCHILA, 2008, p. 110, tradução nossa).

O estilo interativo teve seu surgimento em 1920, com *Kino-Pravda*, liderado por Dziga Vertov. Esse estilo tomou forte expressividade pelo recurso de linguagem a partir da montagem, da estilística não usual até o então momento. Mas esta linguagem teve notoriedade

a partir dos anos 1950, por meio da Oficina Nacional de Cinema do Canadá; além das produções de Gilles Groulx e Michel Brault, com *Candide Eye*, realizada em 1958, e *Les raquetteurs*, produzida em 1959. (RAMOS, 2008)

Foi *Crônica de um verão*¹³, porém, realizado por Jean Rouch e Edgar Morin, em 1960, que de fato fortaleceu o estilo de abordagem do Cinema Direto, atraindo espectadores, produtores e realizadores do mundo todo, com a nova proposta totalmente articulada com o momento histórico e sua evolução tecnológica (TEIXEIRA, 2012).

O modo reflexivo, como enfoca o autor, estabelece um ponto de encontro entre o cineasta e o espectador, que é o foco central. Nessa abordagem, chama atenção como o diretor representa o mundo. Ele pede para que o espectador observe o documentário pelo que ele é, uma representação do tema abordado. Esse modo discute o próprio fazer documental, revela seu dispositivo, seus bastidores, concomitantemente à história narrada.

A ética interativa/ reflexiva, argumentada por Ramos (2008), é constituída pela interação e intervenção do *sujeito-da-câmera*. Este modelo é reforçado pela visão crítica dos fatos e pela conduta do diretor diante do tema referido, como o exercício da reflexão do que está sendo gravado e abordado. No entender de Ramos, os modos interativos e reflexivos são vistos como um só modelo, já que as intervenções do diretor e equipe em cena expõem o processo de feitura do filme. Isso de forma diferente da ética educativa e da ética do recuo, já que o autor se *oculta*, protegido pela câmera.

O último modo na tipologia de Nichols (2009) é o performático, que suscita questões acerca do entendimento e da compreensão do mundo. Nichols (2009) inicia a discussão questionando qual a melhor forma de apreender e entender o mundo: se através de percepção abstrata e imaterial de informações objetivas e generalizações filosóficas ou através de uma percepção concreta e material, baseada na experiência do diretor (um ponto de vista de “si mesmo”) ou do ator social, envolvendo questões mais sutis e pessoais, do universo ao seu redor.

Na opinião do autor, o modo performático parte dessa última perspectiva, constituindo uma abordagem que tem por base a experiência pessoal em sua dimensão subjetiva e afetiva, envolvendo a memória, o imaginário, o envolvimento emocional, as questões de valores e crenças, os compromissos e princípios; fatores esses que condicionam a nossa compreensão do mundo.

¹³ Disponível em <http://migre.me/qPNZe>. Acesso em 22 jul. 2015.

No documentário performático, na intenção de alcançar uma representação do mundo, o diretor procura imprimir uma linguagem menos retórica e mais emocional, sensível e afetiva, inclusive para *tocar* e sensibilizar o espectador.

Nesse contexto, o documentário *Sagrada família*¹⁴ (VASCONCELOS, 1981), que analisamos mais adiante, se enquadra perfeitamente nesse tipo de abordagem, na qual o diretor trata dos problemas de sua própria família. Sendo uma temática subjetiva, intimista, Vasconcelos constrói sua representação do mundo ao mergulhar em seu próprio eu.

A ética do sujeito modesto aceita os limites do corpo e da voz do “eu”, deixando para trás as ambições educativas, a busca de neutralidade ou as exigências da reflexividade. O “eu” fala dele mesmo e se satisfaz no encontro com a ressonância egóica para promover a amplitude de sua fala. (RAMOS, 2008, p. 39).

Pressupomos que, com base nos autores citados, abordamos pontos essenciais dos seis modos de representação do mundo histórico, desenvolvidos ao longo da história do documentário. Vale salientar que, na estruturação da linguagem fílmica, um modo mais antigo pode se projetar de forma predominante em oposição aos mais recentes na elaboração de um discurso sobre o real.

Sendo uma maneira de retratar o mundo, um recorte do tempo e do espaço, o documentário está influenciado pelo olhar de quem filma, de quem opera a câmera. Como visto anteriormente, em paralelo à evolução das formas de linguagem, os avanços dos recursos tecnológicos exercem influências na execução e no resultado da abordagem, interferindo na metodologia e no projeto do autor/diretor.

Observamos que, com base nos autores citados, a interação entre evolução tecnológica e os avanços nas formas de linguagem suscitam a ideia do documentário como uma atividade do cinema, um estilo em constante transformação.

Como visto anteriormente, o cinema se constrói inserido no momento histórico, influenciado pelos movimentos artísticos e culturais, bem como pelas questões de ordem econômica e social. Embora em sua mensagem faça asserções sobre o mundo, tratando do mundo real, o documentário o faz de forma poética, emocional, subjetiva e afetiva, compondo uma linguagem que o diferencia de outras expressões (culturais).

Nichols (2009) afirma que o documentário apresenta suas asserções sobre o mundo através de uma *voz* própria, sendo esta a forma como o documentarista estrutura a representação do seu tema. Quando o documentarista fala sobre e para o mundo, a estilística

¹⁴ A produção pode ser assistida em <http://migre.me/r1CAf>. Acesso em 03 ago. 2015.

contida em seu discurso leva em consideração o espectador, sua ética e seu engajamento, os quais, em conjunto, constroem o fundamento da construção da voz que o diretor quer exibir ao espectador. De acordo com Consuelo Lins (apud ROCHA, 2012, p. 22):

O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto por seu destinatário. [...] Isso não quer dizer que o cineasta não possa captar o ponto de vista das pessoas com quem conversa, mas esse ponto de vista emerge necessariamente na interação com ele.

Ao longo do capítulo, observamos que o autor é levado a se expressar de forma pessoal e livre em seu processo criativo, buscando estabelecer uma relação de sensibilização/interação com o espectador. A apreensão e o entendimento da *verdade* que o diretor quer passar vão depender da leitura de cada espectador, suscitando, portanto, diferentes possibilidades de interpretação.

A *verdade* que o diretor almeja passar se completa mais pelos efeitos que estimulam a sensibilidade, o emocional e o afetivo do espectador do que mesmo por sua apreensão e entendimento resultantes da exatidão dos argumentos lógicos do diretor. A obra sempre será destinada a um público específico, com quem o autor quer dialogar.

No capítulo seguinte, discutimos o Cinema Direto – modo de representação do real que passa a ser utilizado pelos realizadores paraibanos a partir do final da década de 1970, e que se consolida como modo de abordagem dominante nos anos 1980, com o uso do Super-8 e, logo depois, do vídeo. Três obras (*A pedra da riqueza*, *O que eu conto do sertão é isso* e *Gadanhô*) foram precursoras da estilística do Direto, em sua vertente interativa e, por isso, são os focos de análise neste trabalho.

2 O CINEMA DIRETO E SUAS ESTRATÉGIAS DE ABORDAGEM DO REAL

2.1 A câmera e a violação do real

Neste capítulo, discorreremos sobre a estilística do Documentário Direto e sobre seus precursores na Paraíba. Para tal, iniciamos com um panorama que engloba suas primeiras experiências no mundo, a partir dos anos de 1950, logo reconhecidas pelo engajamento social e político diante dos temas discutidos, pelo apelo social, compromisso com os entrevistados e com o respeito às suas histórias e depoimentos.

O Cinema Direto, como afirma Fernão Pessoa Ramos (2008), contribuiu para conhecer a vida dos informantes, com o uso da linguagem mais próxima aos personagens. Os equipamentos avançados, simples de manusear, leves, menores e ágeis, possibilitaram realizar enquadramentos apoiados no ombro, planos ousados e, assim, influenciando sua forma narrativa de composição das cenas.

O Direto se apoiava no discurso de pessoas comuns que até então não possuíam voz no cinema. Os entrevistados contribuíam ao seu modo, narrando suas próprias histórias e condições de vida, de sobrevivência, sendo essas pessoas diretamente as protagonistas do seu próprio tempo perante a câmera, sem necessidade de técnicas e interpretações de atores profissionais.

A partir dos anos 1960, a tecnologia voltada aos instrumentos de captação de imagem associada ao som – utilizada em grandes centros de produção de documentários nos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra e França, por exemplo –, passou a influenciar a linguagem documental em outros lugares do mundo, o que se reflete até os dias atuais.

O Cinema Documental Direto, conhecido como Cinema Verdade, foi beneficiário imediato dessa transformação trazida pela agilidade, aproximação, interação e engajamento com as pessoas filmadas, diferente do modo expositivo ou educativo, que era caracterizado pelo comportamento temático distanciado, influenciado pelo próprio volume da câmera, grande e pesada, de difícil manuseio, que dificultava a aproximação do tema (RAMOS, 2008).

Em sua constituição, a linguagem do Cinema Direto se caracteriza por possuir um método realista, influenciada principalmente pela reportagem, estilística esta surgida no período após a Segunda Guerra Mundial. Em entrevista ao documentário *Vozes do cinema paraibano*, de Cristina Martins (2009), a cineasta paraibana Vânia Perazzo afirma que:

O Cinema Direto é resultado de uma revolução também nos equipamentos e nas películas, então com a Segunda Guerra Mundial houve a necessidade de filmar no

front de batalha, como os jornalistas fazem hoje no Iraque, na Palestina, em Israel. Então, atualmente eles fazem em vídeo, naquela época essa necessidade de filmar a realidade naquela hora em que estava acontecendo, forçou a indústria cinematográfica a produzir câmeras menos pesadas, portáteis, películas mais sensíveis que poderiam ser filmadas sem a iluminação artificial. (MARTINS, 2009)

Ramos (2008) também informa que essa nova linguagem, já caracterizada pelo aprimoramento da tecnologia, surgiu nos anos 1950, com equipamentos mais silenciosos, portáteis, com um magazine de maior tamanho para aumentar a capacidade do rolo do negativo, além de possuir um tipo de película e um conjunto de lentes mais sensíveis à luz.

Inicialmente, no Cinema Direto, era comum a posição do cineasta em recuo, menos visível. No entanto, com o desenvolver da linguagem e influência da reportagem, essa maneira reservada de filmagem observativa sofreu modificações e o sujeito da câmera passou a ter um comportamento interativo com o sujeito entrevistado (RAMOS, 2012).

O estilo dos canadenses e dos americanos caracterizava-se pelo recuo, já o dos franceses primava pela interação com o objeto filmado. O grupo francês de Jean Rouch denominava esse estilo de Cinema Verdade (*Cinema Vérité*). Esses grupos eram as maiores referências de produtores do novo estilo de Documentário Direto a partir da nova linguagem, que influenciou a geração de cineastas da época e dos dias atuais, tendo gerado bastante discussão no campo da produção e da pesquisa cinematográfica.

O Documentário Direto, baseado principalmente em entrevistas e depoimentos, começou a se afirmar em sua estrutura de produção a partir do ano de 1962. Para esta linguagem, acima de tudo, era respeitado o depoimento do entrevistado, assim como a encenação (atitude) das personagens em situações reais (ARAÚJO, 2009).

Ainda na segunda metade da década de 1960, diante do contexto político, social e ideológico então vigente, se valorizava a intervenção do *sujeito-da-câmera* e deixava para trás a estilística da filmagem em recuo do primeiro momento do Cinema Direto, adotada por realizadores americanos que a consideravam como a melhor forma de apreensão do real. Por isso, como relata Fernão Pessoa Ramos (2008), adotaram a nomenclatura francesa de *cinéma vérité* e desistiram do termo Cinema Direto, que foi adotado por Rouch e demais documentaristas do seu grupo.

O modo participativo do novo Documentário Direto tornou-se nitidamente dominante, principalmente com a interação criativa e o ingresso de cineastas e críticos nas discussões sobre a maneira de refletir e fazer cinema, a exemplo de Rouch e Morin, com o filme *Crônica de um verão* (1961).

Crônica de um verão foi inovador e consolidou um novo olhar no Documentário Direto, caracterizado pela relevância que proporcionava aos entrevistados, que eram pessoas comuns interpretando suas realidades de vida. A câmera de filmar contribuía com a narrativa de forma criativa, próxima às personagens, aproveitando o calor da hora, típico do fotojornalismo, valorizando a estética dos planos, a riqueza e o registro do lugar, além da captura do som sincronizado à câmera.

Na época, a pessoa que manipulava a câmera de filmar se chamava operador de câmera. A expressão diretor de fotografia, fotógrafo cinematográfico ou cinematógrafo só passou a ser utilizada com o surgimento dos sindicatos dos trabalhadores do cinema, para facilitar as distribuições de equipes e as divisões hierárquicas entre os cargos diante da lei trabalhista dos técnicos do setor da indústria cinematográfica, que começou inicialmente nos Estados Unidos e, em seguida, se proliferou por todo o mundo.

Para Ramos (2008), a câmera com menor volume, tamanho e maior mobilidade, destacava-se pela agilidade na composição de planos, na concepção dos enquadramentos inusitados e na proximidade com a linguagem da fotografia de reportagem, na qual a referência maior era o fotógrafo Henri Cartier-Bresson.

Na produção do Documentário Direto, o que mais interessava era a possibilidade da sincronia do som com a imagem. Como aborda Ramos (2008), foi André Coutant, no final dos anos de 1950, que desenvolveu a câmera Éclair, responsável pela formação técnica de toda uma nova geração de operadores de câmera, diretores de fotografia e produtores da imagem em movimento.

Mario Ruspoli informa que o primeiro “grupo sincrônico ligeiro” surgido na França teve sua base formada a partir do Comitê Internacional do Filme Etnológico e Sociológico no Museu do Homem de Paris, e só tomou proporções maiores a partir das realizações de Jean Rouch em parceria com André Coutant.

[Coutant,] um grande precursor da técnica cinematográfica tinha acabado de conceber e fabricar, com o apoio de Mathot e da Éclair, o protótipo de uma câmera minúscula, a KMT, pesando um pouco mais de 3 Kg. Podia-se com uma pequena modificação, fazê-la funcionar com bateria, e “pilotar” um gravador portátil, segundo um procedimento que tinha acabado de surgir na televisão. O conjunto câmera-gravador-microfone-bateria não pesava mais que uma dezena de quilos e podia ser facilmente manobrado por dois homens que repartissem seu peso. Nascia assim o primeiro “grupo sincrônico” audiovisual, de concepção ligeira (*léger*) e realmente adaptado ao cinema ligeiro 16mm. (RUSPOLI apud RAMOS, 2008, p. 284).

A geração de realizadores e documentaristas dos anos 1960, surgida após o som sincronizado, defendia o uso da película 16mm e o som sincronizado do gravador *Nagra* ou outro tipo de gravador de som direto com ou sem o auxílio do fio que conectava o gravador ao microfone utilizado para a captura do áudio. Para essa geração, isso representava maior autonomia, liberdade e inovação na narrativa.

No âmbito profissional, um fator positivo foi a valorização do trabalho dos operadores de som, que nesse momento tomou proporções maiores na realização do filme. Era comum, na época, o operador da câmera, em gravações, assumir outra função como operar a câmera utilizando fones de ouvido, de modo a poder orientar-se pelos registros sonoros gravados pelo próprio equipamento. As experiências com a gravação do som direto, agora com a utilização de gravadores já menores que os anteriores, eram simultâneas às experiências da captura de imagens com câmeras mais leves, permitindo maior agilidade ao *sujeito-da-câmera*¹⁵.

Nesse momento, o operador da câmera passava a utilizar a linguagem da câmera na mão, ou melhor, apoiada no ombro, deslocando-se livremente com maior praticidade, com enquadramentos, planos e sequências ágeis e ousados para a linguagem da época, inovando na forma e conteúdo da narrativa.

O documentário *Crônica de um verão* (1961) foi um divisor de águas. Com a direção de fotografia do canadense Michel Brault, foi filmado com uma câmera protótipo *Coutant/Mathot*, a conhecida *KMT*, que pesava 3,5 Kg e que, segundo Ramos (2008), era a câmera mais indicada no uso do som sincronizado.

Ainda em 1960, foi destaque a “ampliação do tamanho da bobina da película virgem [...], permitindo tomadas mais longas, e as mudanças ergonômicas do visor/apoio, que possibilitaram ao fotógrafo colocar a câmera no ombro.” (RAMOS, 2008, p. 282). Esta evolução tecnológica, ocorrida no tamanho da bobina da película, foi acompanhada pelo aumento da sensibilidade das películas à luz.

Em 1963, a câmera *Éclair* 16mm “representou uma etapa decisiva na conquista da tomada audiovisual. Perfeitamente silenciosa, trouxe aperfeiçoamentos técnicos numerosos com relação a outras câmeras existentes.” (RAMOS, 2008, p. 284). No Documentário Direto, a linguagem rápida com a câmera na mão atraía a nova geração de cineastas. Este avanço teve

¹⁵ Termo utilizado por Ramos (2008) para referir-se ao operador da câmera, que muitas vezes é o próprio diretor documentarista.

relevante importância, tanto no tratamento dos planos, quanto no modo de ver a realidade do mundo.

Como observa Ramos (2008), Jean Rouch tinha como método o acaso, o encontro, o que acontecia no momento, atento ao imprevisto de onde surgiam suas principais inspirações.

E no âmago dessa abertura estava a imagem do outro, a voz do outro, o outro enquanto protagonista de sua própria história. O embate com a alteridade do africano negro e sua cultura, alteridade com a qual Jean Rouch interagiu livremente, mas sempre marcando um retorno sobre si, o que lhe dava uma dimensão moderna e inédita na história do cinema. (RAMOS, 2008, p. 311-312).

Para esta discussão, também contribui Da-Rin (2008), ao explanar sobre outra definição ao Cinema Verdade, que era a utilização da tecnologia produzida para o Documentário Direto aplicada com liberdade, criatividade e interação na construção da história.

Rouch, em pesquisas de campo e trabalhos etnográficos, assim como em suas produções, tinha o hábito de operar a câmera como se produzisse retratos fotográficos com imagens fixas, registrando o processo de filmagem, os entrevistados, os lugares onde foram feitas as gravações, tal qual um material de arquivo e memória do que foi produzido (ARAÚJO, 2009).

Sobre o método do Documentário Direto, apontamos o canadense Michel Brault como um dos nomes importantes na fotografia e na operação da câmera para a realização das imagens do Direto; parceiro nas produções documentais de Jean Rouch. Segundo Ramos (2008), a maior influência de Michel Brault, assim como a origem do documentário canadense, é o fotojornalismo de Henri Cartier-Bresson, considerado um *deus*, bem como seu livro *The Decisive Moment*, principal fonte inspiradora não só para Brault, mas também para toda a geração do Cinema Direto.

Com essa informação, é possível ter uma ideia da sensibilidade da nova geração de cineastas documentaristas da época, detentora de uma inovadora forma de abordagem, de comportamento com o aparato tecnológico, da ideologia do engajamento com os personagens comuns, que representavam a mudança no comportamento da produção cinematográfica com a liberdade com que se produziam os filmes, o processo de montagem, a postura do diretor perante o assunto abordado, a composição dos planos, o movimento de câmera etc.

O Documentário Direto é apoiado na linguagem da fotografia jornalística, caracterizado pelo acaso, pelo instante comum do cotidiano. Traz a sensibilidade com o inesperado, a imagem-intensa, o “momento decisivo” de Cartier-Bresson. A câmera leve

facilitou o embate com o real de forma profunda, assim como a presença do realizador na ação, com maior aproximação e menor interferência na cena, já que com a câmera na mão.

O Direto estava ligado às novas tecnologias da produção do audiovisual, com utilização e inovação de câmeras mais leves, além de magazines maiores para armazenar o novo tamanho do rolo do negativo – agora maior do que os modelos anteriores, permitindo tomadas mais longas.

No Brasil, o Cinema Direto recebeu influências dos grandes centros produtores do cinema como Estados Unidos, Canadá e França, países que eram referências não só no campo cinematográfico, mas em outras áreas como literatura, artes plásticas, pintura, música, dança, teatro, arquitetura.

Mesmo com essas influências, a produção brasileira do Documentário Direto obteve características peculiares com a abordagem centrada nas questões sociais, políticas e culturais do povo brasileiro, do modo de vida simples das classes sociais menos favorecidas, do homem comum e das suas tradições (DA-RIN, 2008).

A fotografia estourada, principalmente na região do Nordeste brasileiro, era uma característica, revelando o homem do campo, de vida simples, suas tradições, a memória, a cultura popular, pontos comuns a este cinema. (MARINHO, 1998)

A realidade é muito presente na linguagem do Cinema Direto, a história em si e o papel social dos personagens; revelava a relação do diretor com o momento histórico. O apelo estético não era o foco central, nesse primeiro momento do Cinema Direto, importava a atitude do cineasta em mostrar a imagem do outro, assim como dar voz ao outro.

Som e imagem sincronizados na elaboração de um discurso sobre o real – a ideia revelada na imagem e o som reforçando o que essa mostrava. Em linhas gerais, uma ferramenta somada à outra, com a inovação do sujeito comum como protagonista, um entrevistado que contava sua própria história de vida. A atitude do cineasta relacionada ao seu engajamento político com o mundo real era o mais importante para o campo do Documentário Direto.

Estes filmes não foram feitos conjuntamente, nem com o objetivo de mostrá-los reunidos. Mas, quando os reunimos, constatamos que tinham uma atitude em comum. Implicitamente, a essa atitude corresponde uma crença na liberdade, na importância das pessoas e no significado do cotidiano. Como cineasta, acreditamos que nenhum filme é excessivamente pessoal. A imagem fala. O som amplifica e comenta. Tamanho (bitola) é irrelevante. Perfeição não é um objetivo. Uma atitude significa um estilo. Um estilo significa uma atitude (RAMOS, 2008, p. 299).

A produção brasileira já anunciava estilo próprio, produzido num país tropical, com muita luz, cultura peculiar e um estilo cinematográfico diferente, voltado às tradições populares. Nesse sentido, dois documentários podem ser considerados precursores na produção do Documentário Direto brasileiro, no final dos anos de 1959 e início dos anos de 1960: *Arraial do Cabo*¹⁶, dirigido por Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, filmado na praia do Arraial do Cabo, no Rio de Janeiro, em 1959; e *Aruanda*¹⁷, dirigido pelo paraibano Linduarte Noronha, filmado entre janeiro e março de 1960, na Serra do Talhado/Paraíba.

Embora produzidos num momento em que o Documentário Direto já apresentava seus primeiros resultados em países mais desenvolvidos, *Arraial do Cabo* e *Aruanda* ainda não mantinham diálogos com a nova linguagem dos países centrais. Contudo, ambos os filmes possuem a intensidade da tomada, o documento real, elementos típicos do Direto (RAMOS, 2008).

Nas duas obras, a narrativa é amarrada pela voz *over*, no modo de abordagem expositiva, explicando o que ocorre no filme e direcionando o espectador. Intentam transmitir a imagem do outro, do homem popular brasileiro, dos costumes e tradições do homem simples nas regiões interioranas. Tudo isso utilizando enquadramentos rebuscados, com primor estético, estabelecendo o confronto entre a fotografia clássica e a abordagem moderna.

Essa linguagem se tornou comum a partir do surgimento das novas técnicas e tecnologias do Direto, introduzidas no Brasil em 1962 (RAMOS, 2008); como se o modo em que foi filmado configurasse um estilo próprio, que colocava a encenação da realidade miserável como modelo recorrente na produção do documentário da época.

A improvisação para poder filmar com poucos recursos e equipamentos (uma câmera antiga, de corda, que só gravava 15 segundos e que gerava uma luz estourada) e uma técnica precária, resultaram na linguagem singular do documentário *Aruanda*, se contrapondo às demais produções brasileiras, que primavam pela qualidade da imagem numa maior produção. (MARINHO, 1998)

Por um lado, é observada a estilística precária, devido aos poucos recursos tecnológicos disponíveis na época de sua produção, por outro lado, a expressividade da fotografia conseguiu explorar a intensidade da luz natural do sertão nordestino, potencializando a estética do excesso de luz natural.

¹⁶ Disponível em <http://migre.me/sVN8n>. Acesso em 09 fev. 2015.

¹⁷ Disponível em <http://migre.me/sVNaR>. Acesso em 09 fev. 2015.

Pensava-se em manter a originalidade do filme diante da dura realidade da seca e a estilística do precário, tornando esses os elementos fundamentais para compor a identidade do filme.

Na argumentação de José Marinho (1998), *Aruanda*, com a imagem bruta, a luz estourada, os poucos recursos para a produção e a precariedade tecnológica reforçou, a linguagem, o estilo para traduzir a realidade social da pobreza mostrada no filme. Talvez se o filme tivesse mais recursos, equipamentos mais sofisticados, não teria o mesmo impacto. Em entrevista ao documentário *Vozes do cinema paraibano*, Marinho reforça essa questão:

Humberto Mauro, que era diretor do cinema educativo no Rio de Janeiro, emprestou uma câmera em 35mm, o Rucker começou a estudar e aprendeu a mexer na câmera, então virou o fotógrafo do filme e revelou-se um fotógrafo genial, por que a fotografia do Rucker era uma fotografia originalíssima do sertão, inventou pedra como rebatedor, inventou quadro negro como rebatedor e esse rebatedor de improviso deu a *Aruanda* uma unidade de luz fantástica maravilhosa, o Vladimir chama aquilo de gravura popular. (MARINHO, 2009)

O Cinema Direto chegou ao Brasil no ano de 1962 com a nova tecnologia da câmera leve acoplada à captura do som, mas anteriormente a este acontecimento ocorreu o surgimento de dois pólos, dois grupos, relatados por Ramos (2008). Influenciados pelas propostas narrativas e ideológicas do Cinema Direto, um grupo situava-se no Rio de Janeiro, protagonizado por cineastas do Cinema Novo como Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Arnaldo Jabor e David Neves; e outro em São Paulo, com as atividades do produtor Thomas Farkas.

Daí por diante, surgiu uma nova geração de cineastas ávidos pela liberdade de expressão por meio do documentário, do artefato tecnológico mais simples e acessível, pluralizando a produção e trazendo um novo conceito com características brasileiras, com o olhar voltado às questões culturais, à memória e às tradições populares.

Os cursos de Arne Sucksdorff, ministrados no Rio de Janeiro, ajudaram na formação de realizadores paraibanos. Foi por intermédio de Sucksdorff que a geração mais jovem do Cinema Novo teve contato com o fazer cinematográfico e com as técnicas do Documentário Direto, (RAMOS, 2008). A participação nesses cursos contribuiu expressivamente para a história do cinema brasileiro. Como observa Lira,

Uma outra geração emerge a partir de um curso de cinema ministrado no Rio de Janeiro em 63 por Arne Sucksdorff, do qual participaram Paulo Melo (*Contraponto sem música*, curta-metragem em 16mm com 10 minutos, produzido por Virgínius da Gama e Melo, 1966) e Ipojuca Pontes (*Homens do caranguejo*, documentário em

35mm realizado em 1963). A maioria desses cineastas permaneceu na Paraíba na década seguinte, e alguns deles realizaram outros filmes. (LIRA, 1986, p. 4)

Ramos (2008) informa que a presença de Sucksdorff no país, com câmera *Arriflex* e gravador *Nagra*, viabilizou o filme *Marimbás* (HERZOG, 1963), reconhecido por ser o primeiro documentário brasileiro que utilizou tomadas sincronizadas ao som magnético, com o uso desse tipo de gravador. O filme foi construído em torno de entrevistas, do trabalho etnográfico, método que marcou o Cinema Verdade brasileiro.

David Neves (1966) informa que o Itamaraty e a Unesco foram os órgãos responsáveis pela produção do Cinema Direto no Brasil, por meio da aquisição dos equipamentos cinematográficos e da produção de registros de manifestações culturais populares pelo país. A partir daí, surgiu um polo de produção de cinema via Unesco/Itamaraty destinado à pesquisa social com base na tecnologia do Documentário Direto, explorando o formato 16mm.

Neves (1966) constata que a ideia era construir um centro produtor de documentário dinâmico em 16mm para filmagens em Documentário Direto, com a participação inclusive do recente Departamento de Cinema da Universidade de Brasília e a dinamização do Instituto do Cinema Educativo, o que foi inviabilizado diante das condições políticas do país a partir de 1966.

Esse novo modo de abordagem, como assevera Ramos (2008), despertou curiosidade nos realizadores brasileiros, que tinham como únicas fontes de informação sobre cinema estrangeiro as revistas *Cahiers du Cinéma* e a *American Cinematographer*. As principais ideias do Documentário Direto no Brasil, se consolidaram, portanto, a partir do desenvolvimento tecnológico.

Todo documentário possuía características próprias e, no caso do Direto, a ênfase era dada à fala do outro. Essa fala acabava se tornando um direcionamento para a montagem do filme, o que Nichols (2009) chama de montagem de evidência, que é a montagem construída a partir dos depoimentos dos entrevistados.

Temos na Paraíba três pioneiros dessa forma de abordagem do real nos anos 1970: *A pedra da riqueza* (CARVALHO, 1975), *O que eu conto do sertão é isso* (UMBELINO; AZEVEDO, 1979) e *Gadanhô* (GOMES; NUNES FILHO, 1979), os quais fundam a estilística do Direto no Estado, mesmo sem a captação do som sincrônico à imagem, como é o caso dos documentários *A pedra da riqueza*, em 35mm, e *Gadanhô*, em película Super-8 mm.

2.2 Pioneiros do Cinema Direto na Paraíba

O uso do som sincronizado à câmera, na produção documental paraibana, só aconteceu no final da segunda metade da década de 1970, mais especificamente no ano de 1979, com o documentário *O que eu conto do sertão é isso*, de José Umbelino e Romero Azevedo, numa abordagem direta da estilística inaugurada nos anos 1960.

O documentário introduziu a abordagem do Direto na Paraíba, usando pela primeira vez o som sincronizado à câmera (LIRA, 2013). Foi uma produção realizada pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da qual Umbelino e Azevedo eram professores no *campus* de Campina Grande. *O que eu conto do sertão é isso* tem duração de 35 minutos e foi filmado em película 16mm, com o gravador *Stellavox SU8*. Antes, Vladimir Carvalho, mesmo sem ter disponível a tecnologia de captação sincrônica para realizar *A pedra da riqueza*, demonstra claramente a tentativa de abordar o tema numa estilística do Cinema Direto.

2.2.1 A pedra da riqueza

Vladimir Carvalho, professor aposentado e um dos fundadores do curso de Cinema da Universidade de Brasília (UnB), é um dos mais importantes documentaristas brasileiros da atualidade. O documentário *A pedra da riqueza* (1975) apresenta os primeiros indícios na tentativa de se produzir um cinema com abordagens do novo Documentário Direto realizado na Paraíba.

Neste documentário, encontramos planos bem elaborados, com a câmera se comportando de maneira fluida, leve, apoiada no ombro e agindo no *mesmo* ritmo das ações dos trabalhadores do garimpo, que são os sujeitos do filme. Além disso, traz enquadramentos em primeiro plano, aproximando-se dos personagens, evidenciando suas histórias e ações, com o cuidado de torná-los os condutores do filme, os protagonistas do seu tempo, embora em um contexto de subemprego e realidade de vida precária.

Há uma tentativa de buscar a fidelidade do registro com a voz do personagem narrador, com ele conduzindo a estrutura do filme a partir da junção entre voz *over* e a ação dos personagens do filme. O comportamento da câmera e a atuação dos personagens quase se fundem num movimento único, como se a câmera conduzisse a extensão de suas ações.

Vladimir, como observa Ramos (2000), não registrou de forma sincrônica o som e a imagem porque não dispunha de recursos tecnológicos para tal proposta, mas estilisticamente

é perceptível a tentativa de fazer um Cinema Direto participativo.

A estrutura do filme pode ser descrita baseada nas ações dos participantes, dos atores sociais, de pessoas comuns agindo com naturalidade, revelando suas condições de vida, seu cotidiano de trabalhadores do garimpo na mina de xelita no alto sertão da Paraíba.

O documentário *A pedra da riqueza* foi realizado em película 35mm, em preto e branco, com duração de 16 minutos e filmado no ano de 1975. Ele se configura como uma importante obra, por ser o primeiro filme realizado na Paraíba com a tentativa de trabalhar a estética do Documentário Direto, mesmo com a utilização do som *over* gravado após as filmagens.

Neste momento, muitas produções brasileiras nos grandes centros urbanos produtores de cinema já empregavam o som direto, acompanhando as inovações dos grupos cinematográficos estrangeiros; contudo, ainda não se utilizava o som direto na Paraíba, mas já havia indícios da influência dessa abordagem em sua filmografia.

A estrutura de *A pedra da riqueza* é norteada pelo personagem central chamado Barra Limpa (Fig. 1), que narra sua própria história. Através do seu depoimento (em voz *over*), Barra assinala ser um paraibano que há 14 anos mora em Brasília, onde trabalha como funcionário em serviços gerais em uma empresa terceirizada, na Universidade de Brasília. O depoimento é cedido no próprio garimpo da mina de xelita, local onde Barra está como trabalhador.

As imagens foram produzidas por Manoel Clemente e seu assistente de câmera, na época, Walter Carvalho, hoje consagrado nas diversas áreas da produção audiovisual no país e no exterior, irmão de diretor Vladimir Carvalho.

As imagens que compõem a narrativa são gravadas sem sincronia com o som dos depoimentos do personagem Barra Limpa, que prossegue o filme narrando seu trabalho na mina de xelita. Na narrativa imagética e nas falas do personagem são colocadas a precariedade e a forma primitiva do trabalho na mina, isenta das devidas precauções de segurança com os trabalhadores, os quais se tornam propensos a graves problemas de saúde, devido à exposição à poeira tóxica, por exemplo.

Além disso, a obra transcorre sobre o risco das explosões nas minas, com as bananas de dinamite, a exposição ao sol escaldante de *rachar a pele* e a má alimentação, que não supre o regime intensivo do trabalho braçal. A falta de segurança e a expectativa de dias melhores marcam a dura realidade dos personagens neste documentário, que denuncia a periculosidade do trabalho na extração do minério de xelita.

Figura 1: Fotograma de *A pedra da riqueza*, no qual se vê o personagem Barra Limpa trabalhando.



Fonte: CARVALHO, 1957.

O método de trabalho neste documentário revela indícios da tentativa de ingressar no Documentário Direto com a colocação da voz do narrador (não sincrônica, mas bem próxima disso em alguns momentos) com a demonstração evidente do tipo de trabalho nas minas de xelita e seus sons ambientes. O depoimento de Barra Limpa, verbalizando sua história de vida na mina e a extração do tungstênio, dá prosseguimento ao fluxo do filme. José Marinho observa a relação entre tema e estética:

Em *A pedra da riqueza*, de Vladimir Carvalho, o tratamento direto e verticalizado do problema da relação do homem com o trabalho de exploração do minério não descuidou de um tratamento poético da imagem, que dá à obra um valor estético não muito comum nos filmes que tratam de temas semelhantes. (MARINHO apud LIRA, 2013, p. 90).

Barra Limpa é quem conduz o filme, a câmera acompanha a narrativa do personagem, com a montagem e corte seco compondo o ritmo da velocidade da produção dos trabalhadores dentro da mina, com o trabalho manual e braçal de quebrar as pedras, explodir as rochas, escavar os túneis e triturar os pedregulhos, transformando-os em matéria-prima apropriada para o tratamento e exportação do mineral (Fig. 2).

Figura 2: Condição de trabalho no garimpo de xelita no documentário *A pedra da riqueza*.



Fonte: CARVALHO, 1957.

Fica clara a forma como a câmera é conduzida, com enquadramentos próximos à angulação da visão humana, usufruindo dos recursos da objetiva 50 milímetros, ainda naquele momento muito utilizada para este tipo de trabalho documental, explorando as cenas nas altas e baixas luzes. A linguagem permeada pela lente 50 milímetros acarreta este tipo de visão próxima à utilizada no jornalismo. Diante disso, configura-se um estilo de documentário dinâmico para a época, ousado e precursor.

Os enquadramentos em primeiro plano, assim como em contraluz e planos picados, são favorecidos com a utilização desta lente, devido à câmera estar mais próxima aos objetos. A angulação não sofre distorções e proporciona maior semelhança e identidade com a leitura do espectador, conseguindo imprimir o filme e sua narrativa com o novo estilo de abordagem do documentário ligeiro e direto. A câmera quase se comporta como os personagens, como uma extensão de seus corpos, de tanta proximidade e intimidade ao tema. Lira (2013, p. 90) verifica que:

Não há som sincrônico nesse filme rodado em 35mm, com 15 minutos de duração, mas o depoimento do personagem tem a espontaneidade de alguém que dialoga com um interlocutor, que não vemos e não escutamos como viria a ser uma constante no Cinema Direto. Além da fala de “Barra Limpa”, ouvimos as sonoridades assíncronas do ambiente da mina de xelita pontuadas com a música atonal e minimalista de Fernando Cerqueira. No Cinema Direto, o diretor adquire, às vezes, o status de personagem, sobretudo na sua vertente participativa/interativa. Acreditamos que Carvalho teria se tornado um personagem nesse filme se a tecnologia estivesse à sua disposição naquele momento.

Um dos momentos emblemáticos do filme é a cena em que Carvalho expõe

detalhadamente a explosão da rocha com a banana de dinamite. De maneira didática, são mostrados os passos de como conduzir de forma *segura* a explosão e, assim, não ferir ninguém. Na ação da explosão da rocha de xelita para a extração do tungstênio, de modo dramático, o personagem Barra Limpa grita “ó o fogo”, e todos os outros trabalhadores do garimpo, numa cena que beira o cômico, correm, pulam, jogam a esmo seus instrumentos de trabalho – a pá, o capacete, as latas e os equipamentos rústicos da atividade no garimpo –, demonstrando por meio da encenação o perigo e a precariedade neste tipo de serviço.

O documentário nos informa, por meio de uma cartela no final do filme, que o mineral extraído dessas rochas é o tungstênio, do qual é retirado a xelita, utilizada na tecnologia de armamentos nucleares, nos armamentos de grande porte da indústria da guerra, “em foguetes e mísseis espaciais, que são revestidos por essa liga de aço para poder suportar as altas temperaturas do fogo.” (CARVALHO, 1957)

O filme revela que esse mineral é abundante nas minas da região do Vale do Sabugi, localizado no sertão da Paraíba. As minas são consideradas as mais importantes reservas minerais do mundo, por isso devem ser também as mais valiosas. Essa cartela apresentada traz um texto que diz que “o quartzo mostrado é visto como um dos muitos minerais das extrações rudimentares no Nordeste, sendo a reserva brasileira de xelita, talvez, a maior do mundo, depois das jazidas da China Continental” (CARVALHO, 1957) e, com essa informação, o filme é finalizado.

O filme mostrou que em um sistema de trabalho quase escravagista, que torna a dependência financeira um ciclo vicioso, todo o salário que o trabalhador do garimpo de xelita recebia acabava ficando por lá, por motivos de dívidas com o patrão. Esses trabalhadores não tinham carteira assinada, assistência médica ou social e desconheciam o valor e o destino da matéria-prima que eles próprios extraíam.

Percebemos, portanto, que enquanto Carvalho esboçou uma abordagem próxima ao estilo do Cinema Direto, com o comportamento da câmera aproximado dos personagens e com o som em vias da gravação simultânea, Umbelino e Azevedo usaram pela primeira vez o som sincrônico e inauguraram as falas em sincronia com as imagens do documentário *O que eu conto do sertão é isso* – uma denúncia da exploração do trabalho na mineração.

2.2.2 O que eu conto do sertão é isso

O documentário paraibano *O que eu conto do sertão é isso*, produzido no ano de 1978 e finalizado em 1979, foi dirigido por Francisco Alves, João Octávio Paes de Barros, José Roberto Novaes, José Umbelino, Maria Rita Assumpção e Romero Azevedo. Com duração de 32 minutos, filmado em película 16mm, em preto e branco, ele descreve a dura realidade de vida dos lavradores de algodão na região de Paulista, município de Pernambuco, local onde se passa a história.

Este filme foi o primeiro documentário paraibano a ser gravado com a câmera sincronizada ao som. A partir daí, o cinema paraibano tomou outra expressividade, dando voz aos personagens para narrarem suas histórias, sendo essas pessoas as protagonistas do filme e com isso, influenciando a nova geração envolvida na produção cinematográfica no Estado. Embora este documentário tenha sido filmado na região de Pernambuco, todos os diretores eram paraibanos ou residentes na Paraíba e a produção do filme teve o apoio da Universidade Federal da Paraíba.

A linguagem do cinema documental paraibano ainda era restrita à voz *over*, caracterizada por ser jamais vista a fonte da elocução, tentando transmitir uma “verdade” reforçada pelas imagens; tradição que é quebrada com *O que eu conto do sertão é isso*, como enfatiza Lira:

O título anuncia, de certa forma, a presença dos sujeitos da fala, isto é, os atores sociais. A tradição de duas décadas de voz *over* no cinema documental paraibano, no modo de abordagem do real denominado por Nichols (2005) de “expositivo” e por Ramos (2008) de “ética educativa” para o que conhecemos como “documentário clássico”, dá lugar a entrevistas e depoimentos de pessoas comuns no papel de atores sociais, abandonando a postura de um sujeito onisciente que faz asserções, supostamente imparciais, sobre um determinado tema e emergindo um sujeito que intervém, participa e interage. (LIRA, 2013, p. 89).

A concepção da direção, isto é, o modo da abordagem, do tratamento das matérias de expressão do cinema neste filme foi concebida para dar voz aos personagens, com depoimentos que denunciavam a dura realidade de vida dos agricultores do local. Temos a narração pelos próprios lavradores, os protagonistas, os atores sociais que sofrem com o descaso, a humilhação e a péssima condição de moradia e trabalho do homem do campo. Estes trabalhadores rurais se expressam por meio de uma linguagem denunciativa, reproduzida ao longo de todo o documentário.

Os depoimentos norteiam o enredo do filme, que alterna imagens dos trabalhadores em ação na colheita e plantio do algodão, com seus depoimentos frente à câmera, que contrastam com as imagens das terras do patrão e com o discurso do dono das terras dentro de

sua própria residência, expressando sua riqueza e poder. Brasil (apud LIRA, 2013, p. 90) esclarece:

Usamos o som direto no “O que eu conto do sertão é isso...”, logo no início do filme quando a personagem fala do Sertão e dá o título ao filme. Fizemos outras cenas com som direto: o discurso do líder sindical, encerrando o filme. Enfim, o padre e etc. Porém, numa grande parte do filme o som entra em *off*, e por fim, optamos usar a fala do camponês como narrador.

Mais adiante prosseguem os contrastes dos depoimentos dos personagens com imagens da má condição de trabalho no campo, da sobrevivência destes trabalhadores em conflito com as exigências e insatisfações do patrão, e assim por diante.

Há uma estratégia polifônica para compor a estrutura do documentário. O conjunto de atores sociais aparece na seguinte sequência: trabalhadores rurais, patrão e sindicato. É com base nesses três discursos que o filme se constrói. De um lado, os trabalhadores já cansados de serem explorados pelas más condições de trabalho e baixos salários: do outro lado, o discurso do dono das terras, do algodão, dos armazéns e bodegas, com total insatisfação com o *pouco* lucro obtido, com a *moleza* dos empregados, com as exigências de seus funcionários por melhores condições de moradia, de trabalho e de salários. Por último, o ponto de vista do sindicato dos trabalhadores, que diariamente recebia queixas dos lavradores rurais, assim como queixas também dos empresários donos das fazendas, os poderosos do algodão e dos supermercados, representados no documentário.

No que se refere à linguagem fotográfica neste documentário, há a utilização da câmera cinematográfica mais leve, compacta, prática de manusear, com negativos sensíveis à luz, com a gravação sincrônica da voz das personagens simultânea às imagens. Este filme contribuiu para o cinema paraibano tomar novos rumos na sua forma de tratar a realidade.

O olhar singular e descritivo, como se estivesse pintando uma xilogravura, influencia a estilística do Direto paraibano. Manoel Clemente foi o operador de câmera e fotógrafo de *O que eu conto do sertão é isso* e contribuiu com o cinema local, usando a câmera de modo singular para narrar a história.

A composição fotográfica prepara o espectador para o clima em que se passam ações e falas dos informantes, colocando em evidência a diversidade de opiniões, de visões de mundo, os divergentes pontos de vistas, as diferenças de classes sociais e a dura realidade de vida do trabalhador rural. A realidade mostrada pelas imagens, que dão forma e sentido às narrativas das falas abordadas com planos observativos e descritivos, mostra ao espectador o contexto econômico e social em que se passa a história.

O filme se inicia em plano fixo mostrando um galho do algodoeiro. O algodão é, regionalmente, o principal produto comercial produzido pela força do trabalhador, por mão de obra barata – moeda de troca valiosa na geração da riqueza dos patrões. Segue-se com o depoimento de uma sertaneja, contando sua história de vida, assentindo que, por motivo das exigências do patrão, migrou para a cidade grande. Em sua fala, a insatisfação com o sertão da Paraíba, onde não dava mais para morar, pois a relação entre empregado e patrão era de pura exploração.

A personagem relata: “não dá pra morar no sítio, porque morre de fome e anda nu, quem tem, tem, quem não tem vai sofrer, o que eu conto do sertão é isso”. Por meio desse depoimento, é que se dá o título à obra, e com as demais falas, o enredo do filme é construído.

Figura 3: Frame do filme *O que eu conto do sertão é isso*.



Fonte: ALVES et al., 1979.

O quadro é composto em perspectiva de plano conjunto, situando a personagem em seu ambiente, com a câmera fixa ao tripé e auxílio de uma objetiva 50mm, proporcionando efeito próximo ao campo de visão do olhar humano. Para este documentário, filmado em uma região onde há excesso de luz natural, foi utilizado um negativo de baixa sensibilidade, como o filme negativo TriX 100, de sensibilidade ISO 100, da marca Kodak, que era o tipo de película mais utilizado na época para filmagens em locais em que havia abundância de luz solar.

No plano seguinte (Fig. 4), trabalhadores do campo colhem o algodão, há planos que captam os detalhes do algodão e das mãos do trabalhador colhendo o algodão. Em seguida,

são reveladas as vestimentas do trabalhador, a camisa de algodão, o chapéu de palha e, em profundidade de campo, o céu no infinito e a intensidade do sol.

Figura 4: Trabalhadores na colheita de algodão. Frame do filme *O que eu conto do sertão é isso*.



Fonte: ALVES et al., 1979.

A partir desta cena, sobem-se os créditos iniciais, sobrepondo as fotografias em imagens fixas produzidas também pelo professor e diretor de fotografia Manoel Clemente, descrevendo o lugar, a paisagem, a ação do trabalhador no cultivo e colheita do algodão, as formas não adequadas de trabalho, as vestimentas não apropriadas e desgastadas pelo esforço na colheita, além do transporte do algodão no lombo do jumento, em direção à feira livre no mercado público. Dessa forma, segue-se a descrição das ações em consonância com os depoimentos dos trabalhadores.

A narrativa prossegue com as falas dos donos das terras em paralelo a dos trabalhadores, revelando com clareza a situação do morador em relação ao patrão e vice-versa. Na casa do patrão, onde ele se encontra sentado numa rede de balanço, e onde se dá a entrevista, a câmera está posicionada fixa no tripé, enquadrando a entrada em plano geral.

Em seguida, uma imagem com grande profundidade de campo revela a imensidão da terra do proprietário. Mostra-se o trabalhador surgindo da plantação de algodão, caminhando em direção à câmera, como quem surge para contar uma história. Na sequência, ele narra que começou a trabalhar nas terras do pai aos oito anos de idade, e depois em terras maiores de outros fazendeiros com toda a família.

Em plano picado mostrando o homem do campo retirando o algodão das folhas, tem-se uma panorâmica da esquerda para a direita, revelando a riqueza das terras do patrão. Ainda

no mesmo tipo de plano, segue-se com o depoimento em voz *over* do proprietário, que afirma como é o estilo de trabalho que ele contrata, informando que “dá tudo de meia, ou tudo de terça, então você trabalha e depois eu digo se você merece um roçado e tal”.

Na cena em que mostra a parte interna da casa, enquanto o agricultor empregado narra o modo de vida, de subsistência e a situação precária de trabalho, a forma com que a câmera é conduzida, em sincronismo com o som, é de pura denúncia, semelhante à linguagem utilizada na reportagem jornalística. Com a câmera apoiada sob o ombro, o olhar do diretor nos conduz ao interior da casa, revelando a precariedade da moradia do trabalhador, as péssimas condições de sobrevivência numa casa semelhante a uma tapera, sem higiene, de chão batido. O depoimento de um dos entrevistados relata: “quando chove, quem está do lado de fora da casa se molha menos do que quem está dentro da casa, as crianças ficam doentes, às vezes por causa dos insetos que tem na casa, é morcego, percevejo...”.

Enquanto o depoimento vai se construindo, a câmera percorre o ambiente, mostrando o entorno da casa e seu interior com os quartos, as paredes de reboco, o chão de areia, o fogão improvisado sem a menor estrutura e higiene. O depoimento do trabalhador expressa a situação de dominação, quando diz que não pode nem consertar uma casa desse tipo que o patrão-proprietário não permite, com medo de o empregado aumentar o seu direito. Nessa cena, fica evidente como o Documentário Direto consegue dar voz aos personagens e aos entrevistados, para eles narrarem sua própria história de vida.

A câmera sincronizada ao som consegue transformar a linguagem do documentário, assim como a perspectiva política da abordagem, com planos próximos ao entrevistado. A câmera participativa na cena e os planos-sequência longos deixam o espectador próximo à realidade retratada.

Para os depoimentos, o filme apresenta planos da plantação do algodão, revelando a imensidão da propriedade do fazendeiro e assim deixando claro toda a expectativa de melhoria de vida do trabalhador rural negada. A área das terras com o plantio do algodão se confunde com o limite do quadro total em que a imagem ocupa. Isso sugere que a propriedade do patrão parece não ter fim, e, na representação vista no quadro na imagem, ela ocupa mais de um terço superior, mostrando claramente a hierarquia; o maior espaço, que é o do patrão.

O filme também mostra os sindicalistas conscientizando os trabalhadores rurais sobre os ideais de luta, na tentativa de formar uma força política junto ao homem do campo e da importância do seu envolvimento nas atividades do sindicato. Enquanto ouvimos esse depoimento, a câmera descreve o trabalhador colhendo o algodão, o feijão, sacudindo-o e limpando-o. A câmera é conduzida de forma narrativa/descritiva, mostrando as ações dos

trabalhadores rurais, a colheita, a limpeza do algodão e do feijão e, por último, organizando-os para entregar ao patrão.

Essa ação é captada pela câmera em plano fixo, com o auxílio do tripé, utilizando tomadas em detalhes com o auxílio do conjunto de lentes em *zoom in*¹⁸, para mostrar as minúcias da má condição de trabalho e a condição desumana do trabalhador na zona rural do sertão. O trabalhador denuncia a fraude na pesagem do produto a ser comercializado. Em seguida, vemos o depósito de algodão do patrão e, depois, um caminhão carregado de sacas do produto anunciando sua venda no mercado público da cidade mais próxima. O depoimento do trabalhador é revelado com imagens da cidade, da feira livre, de ambulantes, moradores, comerciantes, armazéns, jogos de azar e bares, colocando para os espectadores o cenário histórico em que se passa o documentário.

Após essa passagem, a câmera capta o depoimento da liderança do sindicato, de modo jornalístico, direcionado para o interlocutor, enquadrando-o em primeiro plano. Em sequência, mostra mais uma vez o trabalhador no campo, na feira, no comércio e o modo de retirada do algodão. Passa-se a fala ao líder sindical, que denuncia a situação do trabalhador, a injustiça que ocorre no campo, a covardia e o descaso da lei a favor dos empresários poderosos.

Por último, é trazido o depoimento do presidente do sindicato dos trabalhadores do município de Paulista, em Pernambuco. Ele informa os ideais do sindicato e suas atuais exigências como a redistribuição da terra, pedindo que cada trabalhador se conscientize “que o sindicato está como um fruto que estourou no campo e que a semente precisa renascer para produzir mais frutos”.

E assim se dá o desfecho do filme, com uma fotografia em imagem fixa de cinco trabalhadores sentados diante da câmera, com semblante de esperança de dias melhores. O modo de abordagem do Documentário Direto, neste filme, caracteriza-se por dar voz aos personagens e estes conseguirem contar um pouco da sua própria história de vida. É dessa maneira que os depoimentos são direcionados e acompanhados, com denúncias das injustiças sociais e trabalhistas infligidas ao homem do campo; são estes depoimentos que determinam toda a estrutura do filme.

¹⁸ Movimento de lente para frente, acercando-se do objeto via aproximação ótica.

2.2.3 O Super-8 e Gadanho

À semelhança de *A pedra da riqueza*, que adotou a ética interativa/participativa do Cinema Direto na representação do real, mesmo sem usar o som sincrônico, *Gadanho* (GOMES, NUNES FILHO, 1979) adota os mesmos procedimentos de Vladimir Carvalho, desta vez utilizando uma bitola considerada amadora (a película em 8mm). Cabe lembrar que na Paraíba e no Brasil, a literatura sobre a produção cinematográfica na bitola Super-8mm só foi produzida anos depois. O que existia na época, no final dos anos 1970, eram manuais técnicos de operação de câmera e som, além de procedimentos de linguagem (enquadramentos, angulações, movimentos de câmera, edição etc.).

A reflexão sobre conteúdos em Super-8 teve início na década de 1980, com o aumento da produção nessa bitola, a partir da criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB (NUDOC) e dos seus estágios de formação promovidos em parceria com a *Association Varan* de Paris, como abordamos no capítulo seguinte. A literatura sobre o cinema paraibano nos anos 1970 ainda era escassa, destacando-se a publicação do crítico Alex Santos em *Cinema e revisionismo*, como afirma Lira (1986)¹⁹. Outro fato importante para a produção de textos nesse período foi a criação da Oficina do Curso de Comunicação Social (OC), na qual foram produzidos artigos e entrevistas sobre o cinema Super-8 e publicados nos Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira e na revista Plano Geral da Oficina de Comunicação.

Ainda na mesma reflexão, Lira (1986) informa que no caderno de número zero, João de Lima Gomes, então estudante, hoje professor do Departamento de Comunicação Social da UFPB, escreveu um artigo intitulado *Gadanho: o que os estudantes escreveram*, publicado no ano de 1980. Ele falava sobre o processo de gravação de *Gadanho*, com contribuição dos depoimentos dos participantes que de alguma forma se envolveram na realização do documentário. O artigo e o filme foram muito importantes para a produção de outros conteúdos e para os estudos sobre o cinema local naquele momento, colaborando para a formação e o estímulo de outros estudantes, já que *Gadanho* serviu como referência fundamental para muitas outras produções em Super-8 na Paraíba.

Gadanho inspirou a futura geração de realizadores, a maioria alunos do curso de Comunicação Social da UFPB, que não tinha experiência com a realização cinematográfica;

¹⁹ Pesquisa orientada pelo professor Luís Custódio da Silva. Texto feito como exercício didático para a disciplina de Pesquisa, do Curso de Comunicação Social da UFPB, publicado com o título *A produção cinematográfica superoitista em João Pessoa de 1979 a 1984 e a influência do contexto social/econômico/político e cultural em sua temática*, no Caderno de Textos nº 8, do CCHLA da UFPB. João Pessoa: setembro de 1986, p.5-12.

serviu de bússola, norteando os interessados em trabalhar o cinema para narrar histórias reais. Como demonstra o depoimento de Henrique Magalhães a Bertrand Lira (apud NUNES, 2013, p. 70):

Um dado muito importante foi a realização de *Gadanhô*, 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 *Gadanhô* houve uma retomada do cinema na Paraíba porque se alcançou um público maior e muita gente se interessou em fazer Super-8.

A revista *Plano Geral* da Oficina de Comunicação publicou, em 1981, uma coletânea de textos escritos pelos alunos da disciplina Crítica Cinematográfica do Curso de Comunicação Social da UFPB. O material tornou-se uma das raras fontes vigentes de pesquisa e, desta forma, bastante importante na formação da nova geração de realizadores e pesquisadores no campo do cinema no Estado da Paraíba. O Super-8 veio democratizar o acesso aos meios de produção. “A tecnologia de Super-8, pelo seu baixo custo e facilidade de manipulação, teve efeito semelhante às câmeras digitais nos anos recentes, possibilitando a proliferação de filmes em todo o Brasil” (TREVAS, 2013, p. 121).

Essa portabilidade provocou um fazer e viver cinematográfico próximo dos sujeitos filmados. A produção do Super-8 emergente estava focada na preocupação com as questões sociais, humanas, de gênero, com engajamento político, além do corpo a corpo com o real investigado, feito por realizadores comuns. Muitos deles eram militantes de movimentos sociais, pois o contexto social do final dos anos 1970 era de um processo lento e gradual de abertura política com o fim do Ato Institucional nº 5, que havia cerceado os direitos políticos da sociedade brasileira.

Lira (1986) chama de primeira fase dessa bitola amadora as primeiras realizações na bitola 8mm em João Pessoa, iniciadas no ano de 1973, sem som sincrônico; o que só vem a acontecer na capital a partir da banda magnética para o registro do som, simultâneo com a imagem, no final dos anos 1970 e início dos 1980.

A segunda fase da produção do cinema Super-8mm na Paraíba, sob a visão de Lira (1986), compreende o período de 1979 a 1983. Em um contexto histórico de certa liberdade e de profunda fertilidade nas expressões artísticas, Pedro Nunes e João de Lima iniciam as filmagens de *Gadanhô*, gravado em Super-8mm, em cor, com duração de 24 minutos, retratando a atividade dos catadores de lixo do Baixo Roger.

Já Nunes Filho (2013) considera essa fase como a terceira fase do ciclo do cinema na

Paraíba, formado por um conjunto de ações que envolviam iniciativas para a produção e o desenvolvimento das atividades cinematográficas no Estado, com a criação do NUDOC, que fomentou uma produção ainda com características de um cinema em fase inicial, mas com originalidade inventiva e transgressão.

Em Campina Grande, a criação do curso de Comunicação Social, no ano de 1974, na Universidade Regional do Nordeste²⁰, também foi um grande incentivo para a produção e realização de cinema, liderada por Machado Bitencourt, na produtora Cinética Filmes.

A marca do terceiro ciclo para Nunes Filho (2013), ou segundo ciclo em Lira (1986), do cinema na Paraíba, foi a pluralidade, a irreverência, a liberdade, o desbunde e a transgressão no processo de produção e circulação de filmes utilizando a bitola Super-8.

O professor e cineasta Jomard Muniz de Brito, que vivenciou esse momento enquanto realizador, relata que:

Na Universidade, um grupo de alunos e professores começou a fazer um cinema, marginal, independente. Eu diria que tinha na Universidade nos anos 80 uma dupla corrente: uma corrente etnográfica ligada a Jean Rouch, que era o Cinema Direto, que era o cinema mais sério, antropológico, etnográfico. Direto, eles achavam que era isso o que a gente está fazendo agora, a imagem gravada simultaneamente com o som, isso é Cinema Direto, embora eu defenda que era o cinema oblíquo. Então surgiu um pessoal, que nós diríamos para lembrar uma palavra na década do tropicalismo, foi o desbunde, então os beijos vão aparecer, as perversões vão aparecer, as polimorfias no melhor sentido da palavra, a pansexualidade, a diversidade sexual sem paradas nem disparadas, então o filme que detonou isso foi de um jovem, que hoje já é um jovem adulto, senhor, chamado Pedro Nunes, que é um filme chamado *Closes*. (BRITO, 2009)²¹

No entender de Nunes Filho (2013), o terceiro ciclo do cinema nasceu como fruto do contexto político e histórico do país, ainda na repressão da ditadura militar e, ao mesmo tempo, dentro do turbilhão de fertilidades criativas com dinâmicas próprias, mudanças temáticas voltadas para a crítica social e veiculação da mensagem em circuitos não comerciais, independentes, marginais e *undergrounds*, possibilitados pelas facilidades e barateamento na produção proporcionada pela bitola Super-8 (Fig. 5).

Com o processo de redemocratização do país, a partir de 1979, ações com fins de imprimir outro circuito paralelo reafirmaram sua autenticidade e independência dos meios de veiculação e difusão oficiais, empreendidas por “setores de jovens”, como afirma Holanda (apud por NUNES FILHO, 2013, p. 61).

²⁰ Atual Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

²¹ Depoimento de Jomard Muniz de Brito ao documentário **Vozes do cinema paraibano** (MARTINS, 2009).

É exatamente num momento em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial eram inúmeras que os setores de jovens começaram a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais. No teatro aparecem os grupos “não empresariais”,... na música popular os grupos mambembes de rock, chorinho etc; no cinema surgem as pequenas produções, preferencialmente em Super-8 e, em literatura a produção de livrinhos mimeografados... É importante notar que esses grupos passam a atuar diretamente no modo de produção, ou melhor, na subversão das relações estabelecidas para a produção cultural.

Nunes Filho (2013) acredita que foi neste momento político e cultural de crise econômica e ainda de rigidez política que surgiu a produção de filmes na minibitola Super-8 mm, com traços fortes e distintos quanto ao estilo, nas diversas localidades do Brasil.

Figura 5: Charge de Henrique Magalhães sobre diversidade temática da produção superoitista na Paraíba.



Fonte: Arquivo pessoal de Pedro Nunes Filho, 1982.

Desta maneira, a realização de filmes em Super-8mm se tornou uma atividade expressiva no final dos anos 1970. Com suas abordagens libertárias, formadas por equipes pequenas, se consubstanciavam em materiais que contrariavam as estatísticas das grandes produções mais requintadas, colocando-se como produção acessível aos cineastas amadores e profissionais, por ser uma proposta de realização com baixo orçamento e equipe reduzida.

Thomas Farkas (apud NUNES FILHO, 2013, p. 61), coloca que “a grande novidade consiste numa nova ideia de filmagem, colocando o cinema como atividade criativa nas mãos de qualquer pessoa. A filmagem passa a ser um simples ato de visão e observação sem passar por problemas técnicos”.

O surgimento e o aperfeiçoamento da bitola Super-8mm, para Nunes Filho (2013), foi o resultado de estratégias capitalistas com vistas ao lucro imediato, a partir do consumo por amadores dessa tecnologia, e não no intuito de contribuir com o desenvolvimento e popularização da produção do cinema com pretensões culturais, educativas, de um modo geral, e nem visando o crescimento expressivo da sétima arte.

O uso e a disseminação da bitola no meio acadêmico, através do NUDOC, causaram

divergências entre os novos realizadores (amadores), que receberam com entusiasmo a nova tecnologia, e os cineastas veteranos (profissionais) a exemplo do documentarista Manfredo Caldas:

Até hoje eu acho que foi a maior bobagem que já se fez aqui de convênio com a Universidade, foi esse negócio de Cinema Direto, por que é uma mistificação de montagem, é uma sub-leitura de Cinema Verdade. Eu inclusive falei nos jornais na época que o Jean Rouch estava vendendo equipamento Super-8, porque eles trabalhavam em 35mm e 16mm e queria impedir as pessoas trabalharem com essas películas e impondo o Super-8, fazer uma coisa extremamente banal. A garotada ávida de fazer as coisas embarcaram, com a sedução de fazer um estágio na França, tudo bem, eu não fui, não me dizia nada eu ir pra França, fazer o quê na França?, tinha nada o que fazer lá, pelo contrário, eles é que tinham que aprender aqui. (CALDAS, 2009)²²

O Super-8mm se consolidou por contribuir para a formação de jovens realizadores e possibilitou o exercício criativo e de produção cinematográfica na bitola, assim como o consumo doméstico do Super-8, conforme aconteceu posteriormente com o vídeo, para eternizar momentos familiares, viagens de férias e turismo.

Em Campina Grande, houve a realização frequente na bitola 16mm, vinculada ao curso de Comunicação, possibilitando uma produção regular, com promoção de atividades no campo do cinema, tais como mostras, cineclubes, e publicações acerca da produção cinematográfica. O professor, fotógrafo e cineasta Machado Bitencourt, como enfatiza Nunes Filho (2013), foi o responsável por liderar estas ações em Campina Grande, com sua empresa particular de produção, revelação e montagem de filmes, a Cinética Filmes LTDA.

Machado Bitencourt é considerado um dos únicos profissionais da época, residente na Paraíba, que manteve uma considerável realização audiovisual autônoma, independente. Isso se deu pelo fato de ele ter tido a visão empresarial de adquirir equipamentos próprios de filmagem, revelação e montagem. Com isso, ele desenvolveu serviços tanto no âmbito comercial com filmes institucionais, quanto no artístico-cultural e acadêmico.

Na visão de Nunes Filho (2013, p. 63),

O filme *Gadanhô* (1979), que narra sobre os catadores de lixo do Baixo Roger, dirigido pelo próprio Nunes, em parceria com João de Lima Gomes, é considerado o precursor desse novo surto de cinema com marcas poéticas diferenciais e transgressões quanto a sua abordagem temática.

É de 1979 a realização, excepcionalmente em João Pessoa, da VIII Jornada Brasileira

²² Depoimento de Manfredo Caldas ao documentário **Vozes do cinema paraibano** (MARTINS, 2009).

de Curta-Metragem da Bahia, que até então acontecia em Salvador. Este acontecimento foi importante porque conseguiu estimular a nova geração de realizadores, estudantes, críticos de cinema e produtores. Um fato curioso é que, neste mesmo ano, informa Nunes Filho (2013), a empresa Kodak declarou oficialmente a falência do Super-8mm, projetando uma sobrevida da bitola para uma média de cinco anos, por conta da chegada do vídeo amador, com uma estética diferente do universo do cinema, seja ele em bitolas 35mm, 16mm ou Super-8mm. O cineasta paraibano Marcus Vilar contribui para esta pesquisa ao relembrar sua experiência no estágio que realizou na França com o Super-8.

Graças àquele ano, [o fato de] a Bahia não ter tido dinheiro para fazer a Jornada de Cinema, que é até um paradoxo isso, mas graças a isso, 70 foi fundamental para a Paraíba por conta dessa realização da Jornada de Cinema aqui, coisas do Brasil, a Jornada de Cinema da Bahia aconteceu na Paraíba em 79 e foi importante pra Paraíba por conta da criação do NUDOC - Núcleo de Cinema da Universidade, onde toda a geração está aí, fazendo cinema ainda e querendo participar do convênio com a França, com toda sua polêmica em relação ao uso da bitola Super-8. Alguns cineastas mais antigos diziam pra mim, mas rapaz você está indo pra França fazer Super-8? Meu amigo, tu imagina o que é ir pra Paris fazer cinema mesmo fazendo Super-8... Eu vou pra Paris com tudo pago, passagem, bolsa, hospedagem, ver filmes lá na cinemateca francesa, conhecendo outras pessoas, conhecendo o mundo, eu vou achar isso ruim? Foi importante, agora se eu tivesse ido pra lá fazer 35mm era melhor ainda, mas naquele momento era o Super-8 então eu não vou dizer que isso foi uma coisa ruim. (VILAR, 2009)²³

O Super-8mm veio dessacralizar o fazer cinematográfico, visto como uma atividade inacessível para amadores. O cinema agora estava ao alcance de grupos engajados nas lutas sociais e que passavam a incorporá-lo como veículo de difusão de suas ideias.

Na Paraíba, com a irrupção do terceiro ciclo de cinema quebra-se a visão de cinema grandiloquente com a aparição de táticas novas de intervenção cultural. A noção de cinema é radicalizada a partir do fazer cinematográfico associado ao processo simplificado de recursos técnicos. É a partir da “abertura” política que o movimento de cinema cresce com uma preocupação mais comprometida com os movimentos sociais que despontam da sua situação de clandestinidade. Nesse período um total de 55 filmes são produzidos por autores, com apoio da UFPB, Cinética Filmes e outros apoiadores. Esses filmes abarcam temas ligados ao cotidiano dos setores oprimidos e promovem o questionamento do próprio momento político de crise econômica que atravessava o país (NUNES FILHO, 2013, p. 64).

O terceiro ciclo do cinema na Paraíba também apresentou uma grande fase de criatividade, com produções relacionadas aos diversos temas no âmbito da vida social, privada e política, com questões relacionadas à sexualidade, aos movimentos de expressões de gays e lésbicas, abordando o imaginário e a realidade da juventude da época, a classe de artistas e seu campo de atuação e receptividade perante a sociedade conservadora vigente.

²³ Depoimento de Marcus Vilar ao documentário **Vozes do cinema paraibano** (MARTINS, 2009).

Pedro Nunes reforça que:

O que chamava atenção para esse grupo de realizadores do indireto era num primeiro momento essa questão da temática de você poder abordar temas não só relacionados com realidades sociais específicas como a miséria, os desencontros... que até se coloca o seguinte: que a partir do “cinema indireto” se começa a abordar de forma mais direta a questão da sexualidade e mais particularmente, muitas vezes a questão da homossexualidade, da relação entre pessoas do mesmo sexo. Então, por um lado você tem aí a questão temática, mas por outro lado você tinha também a perspectiva de você trabalhar explorando as possibilidades de uso do código, experimentação da linguagem, de trabalhar muito mais essa perspectiva da ficção, de mesclar o documentário com a ficção.²⁴

Gadanhô representou para a nova geração de superoitistas o mesmo que *Aruanda* representou para o cinema paraibano nos anos de 1960 (LIRA, 1986). O filme estimulou muita gente a realizar e discutir o Super-8mm na Paraíba. Essa geração foi influenciada pela forma de abordagem, pela linguagem que o filme propunha, ao participar das ações em conjunto com as personagens, a maneira de registrar a pobreza e a vida precária dos catadores no Lixão do Baixo Roger, além da sutileza de um cinema poético, em contraste com a violência social reforçada através das imagens.

Foi a partir de *Gadanhô*, informa Bertrand Lira (1986), que cineastas como Torquato Joel e Bertrand Lira realizaram seu primeiro filme, *Imagens do declínio ou beba coca, babe cola*, que discute a invasão de multinacionais no Brasil. Conforme Lira (2013), no ano de 1979, houve dois acontecimentos de extrema importância para o cinema paraibano – a realização da VIII Jornada Brasileira de Curta-metragem da Bahia, em João Pessoa, no mês de setembro; e a criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba (NUDOC), importante órgão fomentador da produção e difusão do cinema paraibano e do Documentário Direto.

A criação do NUDOC foi fruto da articulação entre um grupo de cineastas paraibanos com o então reitor da UFPB, Lynaldo Cavalcanti; o governador do Estado, Tarcísio Burity; e o diretor geral da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), Roberto Farias.

Dessa mobilização nasceu o NUDOC e se deu a aquisição de uma câmera 16 mm, a *Arriflex BL II*, que formou assistentes de câmera e diretores de fotografia na cidade de João Pessoa. Essa câmera foi utilizada nos filmes das décadas de 1980 a 2000, em bitola 16mm. Foram adquiridas também câmeras Super-8mm, projetores, moviolas, editores e gravadores para a bitola Super-8mm.

²⁴ Pedro Nunes Filho em depoimento ao documentário *Vozes do cinema paraibano* (MARTINS, 2009).

Lira (2013) coloca que boa parte desse material foi doada pelo Centro de Formação em Cinema Direto de Paris, depois de um acordo estabelecido durante a Jornada entre a UFPB e o Comitê do Filme Etnográfico de Paris, dirigido por Jean Rouch, e o cineasta Jacques D'Arthuys, visando criar um ateliê de Cinema Direto na Universidade Federal da Paraíba, no campus de João Pessoa.

O resultado desse acordo foi bem recebido pelos novos realizadores, no entanto, muito criticado pelos veteranos a exemplo de Manfredo Caldas, que prestou serviços ao NUDOC enquanto realizador e montador.

Uma coisa que eu achei que 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 em nível de experimentação do Super-8, que tudo bem poder fazer isso, mas teria que ser uma coisa paralela. Isso foi muito 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. Reservo-me no direito de achar que foi uma grande bobagem. (apud NUNES FILHO, 2013, p. 68).

Para reforçar esse posicionamento contra a política do NUDOC, temos outro desabafo, desta vez do documentarista Alex Santos, concedido ao documentário *Renovatório* (SALLES, 2006):

Então, o Super-8 da época, nos anos 80, foi realmente a chamada água na fervura, por que? Porque no reitorado de Lynaldo a gente tinha criado esse núcleo de documentação cinematográfica que seria uma perspectiva para o uso do 16mm, que era uma bitola semi-profissional para profissional, mas o que acontece? Aconteceu que chegou alguém aqui, me parece que do cinema francês, um senhor chamado Jean Rouch, não sei se eu estou enganado, e que incendiou a cabeça de pessoas que não tinha uma noção profissional de cinema.

Nunes Filho (2013) coloca que inicialmente o acordo entre o Centro de Formação e Pesquisa em Cinema Direto (*Association Varan*) e a UFPB deixou enquanto projeto muito a desejar, não cumprindo com o que foi combinado durante a VIII Jornada de Cinema – a implantação de um sistema completo para a produção em 16mm, uma moviola, um gravador profissional e um laboratório de ampliação de Super-8mm para 16mm. Essa condição foi apresentada a Jean Rouch para a efetivação do projeto por vários cineastas paraibanos e não foi concretizada.

Em 1981, foi criado o primeiro estágio de realização de Documentário Direto sediado no NUDOC. Esse estágio foi um divisor de águas para o cinema paraibano, pois impulsionou o surgimento de parte da nova geração de cineastas e documentaristas dos anos

1980 na Paraíba. Inicialmente, aconteceu num período de quatro meses e consistia em uma introdução teórica sobre o Documentário Direto. A metodologia utilizada promovia a exibição e análise de filmes documentários, alguns produzidos durante estágios semelhantes realizados em Paris por estudantes de várias partes do mundo. Após essa etapa, a segunda parte do estágio consistia na prática de exercícios de filmagem e, no final, a realização de um filme documentário.

Já no ano de 1982 acontecia uma espécie de aperfeiçoamento que era ministrado em Paris no Centro de Pesquisa e Formação em Cinema Direto da Associação Varan. Para a base que consistia a metodologia, foi utilizado um texto de Michel Marie, *Lecture du Film*, no qual eram discutidos os procedimentos adotados na realização de um Documentário Direto (LIRA, 2013).

O Super-8mm foi a bitola que impulsionou o documentário paraibano nos anos de 1980, em que os protagonistas não eram atores profissionais e sim pessoas comuns representando a si mesmas, eram com essas pessoas do cotidiano comum representando sua própria história, seu contexto social que o Documentário Direto tomava uma roupagem mais moderna, interativa, engajada e possível de ser produzido pela nova geração de cineastas na Paraíba.

O acesso aos equipamentos que envolvia a produção na bitola Super-8mm possibilitou um retorno sistemático da realização de filmes por aspirantes a cineasta, mas ainda sim era considerada uma tecnologia amadora pelos profissionais mais conservadores do cinema da velha guarda.

O Super-8mm foi extremamente importante na formação de cineastas do mundo todo. Na Paraíba a estilística do novo Cinema Direto, como vimos, teve início empiricamente com o documentário *O que eu conto do sertão é isso*, com a direção de José Umbelino e Romero Azevedo, realizado na década anterior no ano de 1979, serviu como espelho para as produções de documentários em Super-8 dos anos de 1980 com o acesso a câmeras, microfones e ilhas de edição adquiridos para os estágios promovidos pelo NUDOC na UFPB.

Esses estágios tinham a proposta de trabalhar com temas ligados ao homem e sua relação com a família, com o trabalho, com o imaginário religioso, com a condição de vida social. Lira (1986) lembra que os filmes realizados nessa época recebiam forte influência do momento histórico, num contexto onde essas discussões eram estimuladas em palestras e debates em sala de aula. Nesse sentido, Nunes Filho entende que:

Há nesse conjunto de filmes um valor histórico de construção de memórias mesmo

em se tratando dos trabalhos que tiveram a preocupação de registro. Esses filmes são memórias compartilhadas e representam em sua extensão um grande documento visual polipartido de época. Revelam nuances subjetivas de um contexto de época em que atravessa o político, o econômico, o existencial e os gestos criativos de realizadores que trafegam de maneira conflitante entre tradição e os procedimentos de ruptura. (NUNES FILHO, 2013, p. 83).

Como aponta o texto de Nunes Filho (2013), os precursores do cinema paraibano em Super-8mm foram de suma importância para a constituição da identidade do cinema paraibano, para o incentivo de novas gerações de cineastas e referência para realizações inovadoras no âmbito do cinema em geral.

Gadanhô, realizado no ano de 1979, dirigido por João de Lima Gomes e Pedro Nunes Filho, retrata o modo de vida dos catadores de lixo no Varadouro, bairro localizado no centro histórico da cidade de João Pessoa. Diante da dura realidade, são denunciados os motivos pelos quais o modo de vida dos trabalhadores vindos de várias partes do Estado, ainda sob o regime militar, piora com o passar dos anos, contribuindo para a favelização da cidade.

O filme traz a participação da socióloga Terezinha Libelu, que dá um depoimento engajado politicamente, explicando o contexto social dos moradores e catadores do Lixão do Roger. Ela explica que a situação começou em 1964, com o golpe militar e com a repressão política em todos os setores da sociedade que lutavam por melhorias das condições de vida, mudanças sociais, liberdade de expressão e melhores salários. A socióloga se posiciona reforçando que “para estas pessoas, a forma de pensar se traduziu em repressão política, perseguição, prisão, tortura e até mesmo a morte” (LIBELU, 1979)²⁵.

O professor Pedro Nunes Filho recorda como aconteceu o processo de produção do documentário *Gadanhô*:

Surgiu a partir de uma reportagem que nós fizemos no lixão do Roger, pro Jornal Laboratório e aí reunimos uma equipe, fizemos uma vivência pra poder gravar, com câmera da Universidade, câmeras emprestadas. Eu me lembro que utilizamos três câmeras e um processo de coletar a partir de reportagem, também som ambiente, tem um discurso do Presidente General Figueiredo que a gente põe também, e com uma trilha sonora de *Era uma vez no Oeste*, de Albinone, que eu acho que está no filme *Roller Ball*. Foi um tema muito impactante, ainda no período militar. Aí as pessoas vêem aquele filme simples feito por pessoas jovens, então eles dizem “a gente vai poder fazer cinema também, não é? (...) Teve uma repercussão muito grande pelo Estado, o retorno pra comunidade na Universidade, nas associações de bairro, a Universidade fez cinco cópias do trabalho, que são cópias do positivo, o Super-8 é direto no positivo. A gente já tinha um gerador de energia, levava esse gerador pra exibir em qualquer local, então tinha um trabalho de produção, de feitura, mas um trabalho de movimentação de circulação do trabalho. João de Lima exibiu no colégio Pio X, o pessoal lá ficou muito emocionado. Então gerou uma

²⁵ Depoimento de Terezinha Libelu ao documentário *Gadanhô* (GOMES; NUNES FILHO, 1979).

repercussão, uma aceitação da imprensa, mesmo artesanal, precário, foi um primeiro exercício, do ponto de vista da narrativa. Ele é importante porque no contexto em que foi produzido, e a retomada da produção cinematográfica na Paraíba, o terceiro ciclo, então ele detona um novo movimento, a gente diz que é um novo surto. A partir daí as pessoas vêm e diz eu posso fazer. (NUNES FILHO, 2015)²⁶

O documentário *Gadanhô* tem início com um quadro em primeiro plano, mostrando uma placa de sinalização onde se lê “pare, olhe e escute”. É essa metáfora que dá prosseguimento ao percurso do filme, em que nós, espectadores, ao nos depararmos com as imagens, falas e sons, somos induzidos quase que automaticamente à mesma reação: parar, olhar e escutar o que o documentário nos tenta transmitir.

Em seguida, com os planos mapeando o lugar em que ocorrem as ações, vemos o estilo de vida miserável, as ruas estreitas da localidade do bairro do Baixo Roger, a Comunidade do S, as crianças brincando na rua, moradores, casebres e o trem que liga o centro da cidade de João Pessoa ao município de Cabedelo.

Imagens das condições de vida da população do Varadouro sempre ao redor do lixo, o esgoto a céu aberto, animais, crianças maltrapilhas e maltratadas, porcos em convívio natural com as pessoas, o mar de lixo como fonte de subsistência dessa população, que mora e sobrevive da coleta e venda desses materiais constituem algumas das cenas que dão tom ao filme.

Há uma imensidão assustadora de resíduos e dejetos produzidos pelo homem da cidade grande, que é a única fonte de renda das pessoas que moram no lixão do Varadouro, que coletam e revendem para a reciclagem.

Grande parte desses moradores veio do sertão da Paraíba, em busca de dias melhores, oportunidades de vida. Na capital, eles encontraram no lixão a única forma de sobrevivência. O depoimento da socióloga informa que a situação do Varadouro, como em toda periferia das grandes cidades brasileiras, se deu com a expulsão dos agricultores do campo, cujo êxodo provocou um inchaço nas cidades, assim como o alto nível de desemprego e subemprego. Ela narra que, em média, duzentos catadores possuíam um tipo de documento que os autorizavam a catar lixo e, só assim, conseguiam a sobrevivência com a venda deste material coletado para reciclagem.

A maneira como a câmera conduz as cenas reproduz uma abordagem observativa (uma vertente do Cinema Direto), interferindo o mínimo possível no acontecimento. A câmera praticamente mostra o que acontece na realidade dos moradores do Varadouro e

²⁶ Entrevista concedida por NUNES FILHO, Pedro. **Entrevista com Pedro Nunes Filho** [mai. 2015]. Entrevistador: Leandro Cunha. UFPB, João Pessoa-PB, 2015. 1 arquivo .mp3 (01'03'').

sobreviventes da coleta e venda do material colhido no lixo. No entanto, há momentos em que as crianças, percebendo a presença da equipe, se exibem para a câmera, o que prossegue na contramão da proposta observativa.

Assim como *A pedra da riqueza*, o documentário *Gadanhô* utiliza a linguagem do Documentário Direto, com depoimentos sobre as imagens que eram produzidas sobre os personagens. Como reforça Trevas (2013, p. 123), “*Gadanhô*, realizado sem som sincrônico, antes do início dos estágios desenvolvidos com técnicas do Cinema Direto na Paraíba, sinaliza uma nova forma de narrativa, ao abolir a voz de Deus.”

Entre os depoimentos, há o de um antigo morador, que aos 11 anos saiu do lixão para morar no Rio de Janeiro. Depois de anos, ele volta para visitar o local de onde veio e se impressiona com a falta de perspectiva de mudança da situação, com as normas exigidas pela prefeitura, como as carteirinhas, que *selecionavam* algumas pessoas para ter o direito de coletar o lixo, excluindo as demais.

Sob a trilha sonora dos compositores Adágio de Albinoni e Villa Lobos, o documentário *Gadanhô* explora esta temática, que causou uma reflexão acerca das condições de vida daquela gente. O filme ainda não tinha som sincrônico, embora tivesse depoimentos como em *A pedra da Riqueza*, e já esboçasse o modo direto participativo politicamente engajado, tornando-se um marco do Cinema Direto Super-8mm, nos anos 1980, na Paraíba. Gauthier (2011) coloca alguns questionamentos com relação ao conceito do Documentário Direto:

A expressão Cinema Direto, em virtude, provavelmente, da modéstia das suas pretensões, durou mais, porém ela deixa de lado todos os documentos de arquivo que são um material importante dos filmes ditos “documentários”. Além disso, ao lado da televisão, grande consumidora de tomadas de cenas feitas ao vivo, ela introduz uma confusão, já que “direto”, nesse sistema, não implica nada além da transmissão simultânea com a tomada de cenas, inclusive para uma peça de teatro. (GAUTHIER, 2011, p. 15).

O documentário possui imagens fortes de cunho social sobre a condição humana dos trabalhadores no lixão (Fig. 6); também por isso, é uma obra que tem extrema importância na cinematografia paraibana, com repercussões ainda atuais na produção e pesquisa acadêmica sobre os modos de abordagem do documentário paraibano. É com esta perspectiva que cineastas paraibanos como Bertrand Lira, Torquato Joel, Marcos Vilar e os cineastas da nova geração compreendem que *Gadanhô* foi de fato um marco para uma nova perspectiva de produção cinematográfica, seja ela no método de trabalho coletivo, artesanal ou socialmente engajado, mas certamente estimuladora para realizadores de distintas gerações.

Figura 6: Imagens denunciadoras das condições de vida de uma parcela da população no Baixo Roger, em João Pessoa. Frame do filme *Gadanhô*.



Fonte: GADANHÔ, 1979.

Para a concepção dos planos e enquadramentos, em sua maioria, recorreu-se ao uso de um conjunto de lentes que variavam entre 35mm a 85mm. Os tipos de planos e enquadramentos neste documentário foram elaborados de maneira distanciadas, utilizando na maioria das vezes lentes conjugadas *zoom*, que possibilitaram planos em grande angulares e tomadas em teleobjetivas, afastando e aproximando o quadro da cena filmada; com panorâmicas, explorando a cena e a locação, e por ora num embate de corpo a corpo com os personagens. Podemos perceber, em alguns momentos, certa inversão de papéis, com a locação como personagem, narrando tanto quanto os trabalhadores catadores em suas distintas ações.

Este documentário busca explorar o corpo a corpo entre a câmera e os atores sociais representados em suas atividades e funções. Diante do depoimento de uma catadora não mostrada no filme, a voz *over* informa que “gadanhô é um ferro utilizado para escavar o chão para pegar papel, vidro, prego, essas coisas assim, que os catadores procuram, que esse é o único meio de vida para quem vive do meio da coleta do material encontrado no lixo, para a reciclagem, alimento, venda, troca”. Com base nos depoimentos, a renda média por dia, com a venda do material coletado, dava apenas para comprar o básico, como o pão e a comida do dia.

Hoje o lixão do Roger não funciona mais; foi remanejado para outra localidade. No entanto, a realidade de vida dos moradores do Varadouro ainda continua a mesma, sem

grandes perspectivas, submetida à miséria e ao subemprego. Há uma cena que demonstra este fato no documentário *Renovatório* (SALLES, 2006), quando o diretor filma a reação dos antigos moradores do Lixão do Roger assistindo ao documentário *Gadanho*: um morador se reconhece na cena e diz “aquele que vai com uma lata na cabeça ali sou eu, eu ia catando osso, eu tava mais osso do quê...”. Outro depoimento de um morador, ao ver as imagens do filme *Gadanho*, reforça esse discurso: “acabou-se o que era bom, só deixou saudade, tinha tudo, acabou geral, não era uma coisa boa, mas era muita coisa, pra quem não tinha nada, todo mundo vivia, se vivia desse lixo, esse lixo depois que acabou, acabou com todo mundo”.

Com este capítulo, contextualizamos os procedimentos estilísticos do Cinema Direto e a sua adoção no cinema paraibano a partir da segunda metade dos anos 1970, enfatizando os três filmes em bitolas diferentes (35mm, 16mm e Super-8mm). Eles foram pioneiros neste tipo de abordagem do real, tornando-se dominante na década seguinte, não apenas na Paraíba, mas em todo o país. No capítulo seguinte, situamos um modo dominante de representação (o modo expositivo/ética educativa), a partir de *Aruanda*, que foi hegemônico até a introdução e consolidação do Cinema Direto no Estado nos anos 1970/1980, passando pelo papel do NUDOC na consolidação desse estilo, analisando em complementação suas produções mais significativas.

3 O CINEMA DIRETO NA PARAÍBA: A CONSOLIDAÇÃO DE UM ESTILO

3.1 A tradição do modo expositivo no documentário paraibano

Três anos após a primeira exibição fílmica dos irmãos Lumière, em Paris, o cinema chegou em João Pessoa. Era o ano de 1898 quando as primeiras filmagens foram exibidas vinculadas à festa de Nossa Senhora das Neves, padroeira da cidade. Wills Leal informa:

Numa de suas antigas casas, já quase na esquina com a Peregrino de Carvalho, um dentista italiano, Nicola Maria Parente, fez, pela primeira vez na Paraíba, exibições cinematográficas. A Festa das Neves, neste final de século, teve, com o aparecimento do cinema, novos motivos para até a chegada da nova Festa, em 1898, sair do seu lugar-comum. (LEAL, 1989. p.15).

As salas de cinema surgiram a partir do decênio de 1910, com exibições para a elite social e pessoas menos favorecidas, com salas em bairros centrais e populares nas décadas seguintes. Nos anos de 1950, os cineclubes já reuniam as gerações para assistir e discutir filmes. O documentarista Vladimir Carvalho relata sobre sua aprendizagem nos cineclubes:

O cine-clube do Padre Antônio Fragoso, que teve uma época presidido também pelos cineastas que foi João Ramiro Melo com quem fiz meu primeiro filme, *Os romeiro da guia*, co-dirigindo com ele, criou essa mentalidade de respeitar o cinema como um fenômeno cultural, onde você aprendia sobre o homem, a cultura de modo geral pelo cinema. (CARVALHO, 2009) ²⁷

A cultura de fãs do cinema era formada por jovens e adultos orientados pelos padres vindos da Europa. Além de discutir obras estrangeiras, esses jovens também almejavam realizar filmes. Wills Leal complementa informando sobre a origem dos cineclubes na capital:

Era uma continuação das atividades do Centro Dom Vital e principalmente, a JUC, isto é, Juventude Universitária Católica, apoiados na estrutura administrativa, de dinamização da Organização das Voluntárias, vivendo, então, seus maiores dias, pela presença, no seu comando, de Dona Alice Almeida, mulher do Governador José Américo de Almeida. (LEAL, 1989. p. 65).

Os cineclubes eram locais de encontro de pessoas a fim de pensar e produzir cinema, contribuindo para a formação da nova geração de críticos e realizadores. Os padres traziam filmes abordando questões sociais e artísticas da Modernidade.

²⁷ Depoimento de Vladimir Carvalho ao documentário *Vozes do cinema paraibano* (MARTINS, 2009).

José Marinho explica como se deu a metodologia de trabalho e pesquisa, a distribuição das atividades nos cineclubes, os estudos e a influência da Igreja Católica:

Os filmes exibidos tanto no cineclube como nos dois cinemas eram analisados pelos cineclubistas em longos debates, cada membro era encarregado de analisar um segmento do filme: direção, produção, montagem, fotografia, música. Nessa análise tentava-se buscar todo o entendimento do processo de articulação de narrativa do filme, bem como sua proposta ideológica. Como os padres tinham facilidades de trazer da Europa revistas e livros de cinema, não era difícil para estes jovens fazer uma análise abrangente dos filmes. (MARINHO, 1998, p. 32).

Na Paraíba, a produção do cinema teve como principal fundador o fotógrafo Walfredo Rodriguez, a partir de seu trabalho de filmagem e fotografia sobre os acontecimentos na região, documentando manifestações populares, eventos políticos, sociais e o crescimento urbano. Em entrevista ao documentário *Cinema paraibano: 20 anos (1960-1980)*, dirigido por Manfredo Caldas e Walter Carvalho, Linduarte Noronha reconhece a importância do trabalho de Walfredo Rodriguez.

O cinema paraibano é o que nós conhecemos através das filmagens e reportagens pioneiras de Walfredo Rodriguez e esses filmes foram de conhecimento nosso e de gerações anteriores à minha, através de exibições periódicas, muito distantes umas das outras, no cinema local. Realmente Walfredo Rodriguez fez um trabalho pioneiro, e algo de muita importância aqui pra Paraíba e que é um documento valiosíssimo. (NORONHA, 1983)

Walfredo Rodriguez recebeu influência fotográfica no seio familiar desde cedo, seu avô era fotógrafo e o pai admirador da arte; até a realização de *Aruanda*, em 1960, ele era desconhecido (LEAL, 1989). No artigo *Um velho documentarista dos bons tempos*, escrito por Vladimir Carvalho para o Correio da Paraíba, Walfredo teve sua produção considerada como fundadora da realização cinematográfica na Paraíba.

Um dia, quando já tinha a “Casa Rodriguez” (seu foto), na rua Maciel Pinheiro, vi um camarada com a máquina fotográfica na mão e pronto, foi o imã. Dirigi-me a ele e vi que estava esperando alguém. Estava esperando sr. Stuckert. Ele me prometeu abrir a casa; estou aqui com os chassis cheio e preciso ir a uma vaquejada em Umbuzeiro. Eu disse: “tenho um quarto escuro aqui”. O primeiro chassi que eu peguei, o filme, não se pode avaliar o prazer. E ajudei a descarregar o chassi, botar nas latas o filme que ele trazia operado. E foi assim o conhecimento que tomei mais vivo da cinematografia (LEAL, 1989. p. 87-88).

Em 1929, Rodriguez realizou o filme *Sob o céu nordestino*, apresentando a estilística do documentário expositivo. Tratava-se do olhar jornalístico descrevendo as riquezas culturais e sociais paraibanas como uma forma de responder aos preconceitos do Sul e Sudeste em relação ao Nordeste. Como explica Leal:

Ele pretendia com o filme [...] mostrar ao sul que o nordeste não era só miséria. 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).

O modo expositivo era a abordagem predominante no cinema paraibano, abarcando desde *Sob o céu nordestino* (RODRIGUEZ, 1929) até *Aruanda* (NORONHA, 1960). Era caracterizado pela “forte presença da voz *over*, ausência de entrevistas/depoimentos, encenação em cenários ou locação, utilização de pessoas comuns como atores” (RAMOS, 2008, p. 35).

Dois anos após a realização de *Aruanda*, Noronha fez o documentário *O cajueiro nordestino*²⁸, filmado em película 35mm, utilizando o modo expositivo (ou ético educativo). A obra abordava a colheita do caju – fruto em abundância no litoral paraibano – e o modo tradicional da feitura de seus produtos (doce, castanha etc.).

No mesmo ano foi realizado o documentário *Os romeiros da Guia*,²⁹ dirigido por João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho, em película 35mm. Em voz *over*, os personagens encenavam costumes como a romaria para a igreja da Nossa Senhora da Guia, cortejo religioso acompanhado por pescadores da praia de Costinha, percorrendo o Rio Sanhauá.

O documentário *A cabra na região semiárida*³⁰ (VIEIRA, 1966), seguiu o modo expositivo influenciado por *Aruanda*, que mostra a relação comercial da cabra na região semiárida da Paraíba. Já *Os homens do caranguejo*³¹ (PONTES, 1969) possui narrativa expositiva com o uso da voz *over* ao traçar a sobrevivência tradicional dos pescadores da região de Livramento, litoral paraibano.

O filme *A bolandeira*³² (CARVALHO, 1969), realizado em película 35mm, fez uso da voz *over* no modo expositivo. O diretor revela o processo de evolução da bolandeira

²⁸ Disponível em <http://migre.me/sVaOb>. Acesso em 07 fev. 2016.

²⁹ Disponível em <http://migre.me/sVb3A>. Acesso em 07 fev. 2016.

³⁰ Disponível em <http://migre.me/sVfve>. Acesso em 08 fev. 2016.

³¹ Disponível em <http://migre.me/sVfPG> (parte 1) e em <http://migre.me/sVfRf> (parte 2). Acesso em 08 fev. 2016.

³² Disponível em <http://migre.me/sVc06>. Acesso em 07 fev. 2016.

utilizada nos engenhos da cana de açúcar. *O país de São Saruê*³³ (CARVALHO, 1970), por sua vez, produzido em 16mm, foi censurado até 1979. Ele revela, como informa Marinho (1998, p. 175), a “condição do homem do nordeste na luta pelo sustento, numa engrenagem na qual independe de sua vontade a transformação dessa sociedade, já que ele é apenas um agente passivo.” Segue a proposta expositiva, de forma jornalística quanto aos depoimentos. A trilha sonora potencializa a força das imagens, assim como reforça a narrativa do filme.

Outro filme importante foi *Padre Zé estende a mão*³⁴, dirigido por Jurandir Moura e realizado em 1972. Ele aborda de maneira expositiva, com o uso da voz *over*, o cotidiano das missões de solidariedade do Padre Zé. A forma com que a câmera é conduzida explora as ações dos personagens e esses conduzem o filme.

O documentário *A pedra de riqueza*³⁵ (CARVALHO, 1975), já citado neste trabalho, foi produzido próximo à inauguração do Documentário Direto, com tentativas de abordagem participativa sem o som sincrônico. Isso já se efetivava com o documentário *O que conto do sertão é isso*³⁶ (UMBELINO; AZEVEDO, 1979), que perpassava a superexploração do trabalho dos lavradores da colheita do algodão.

Em *A festa do rosário de Pombal*³⁷, dirigido por Jurandir Moura, em 1976, o diretor de forma jornalística, com a voz *over*, explora a manifestação popular tradicional na cidade de Pombal, localizada no sertão da Paraíba. A obra decorre sobre o híbrido entre a comemoração católica e a tradição da cultura popular de matriz africana presente no festejo.

Nichols (2009) destaca que o modo expositivo fala diretamente para o espectador com ou sem auxílio de legendas, característica de informação jornalística, estilo ainda presente na produção cinematográfica paraibana. *Aruanda* é um caso exemplar do documentário clássico (expositivo), filme que influenciou uma geração de realizadores não apenas na Paraíba, mas no Brasil, como informa José Marinho:

E o filme quando foi mostrado no Rio de Janeiro, o Glauber viu essa montagem e fez um artigo no Jornal do Brasil, junto com outro filme do Mário Carneiro e Paulo César Sarraceni chamado *Arraial do Cabo* e o artigo do Glauber imortalizou esses dois filmes na história do cinema novo. (MARINHO, 2009)³⁸

³³ Disponível em <http://migre.me/sVeeZ>. Acesso em 08 fev. de 2016.

³⁴ Disponível em <https://vimeo.com/92066955>. Acesso em 07 fev. 2016.

³⁵ Disponível na caixa de DVDs Panorama do curta-metragem paraibano 70, realizado pela ABD-PB.

³⁶ Disponível em <http://migre.me/sUI97>. Acesso em 07 fev. 2016.

³⁷ Disponível em <http://migre.me/sVcSd>. Acesso em 08 de fev. 2016.

³⁸ José Marinho em depoimento ao documentário *Vozes do cinema paraibano* (MARTINS, 2009).

Em *Aruanda*, a forma expositiva se configura pela apresentação de imagens em voz *over*, entrando em conflito com o que informa Nichols (2009) ao destacar o modo expositivo atrelado a uma “lógica informativa transmitida verbalmente”. *Aruanda* consegue narrar sem recorrer à fala, marcada por uma estética composta por planos, enquadramentos e luz dramática. Vale lembrar que, no final de 1959 e início de 1960, a produção de *Aruanda* não dispunha das facilidades tecnológicas utilizadas em países centrais da Europa, Canadá e Estados Unidos, por exemplo. “A força de repercussão de *Aruanda* está em haver sintetizado a imagem ‘povo/sertão/fotografia precária’ em um único filme, dando forma concreta e elementos que já estavam no horizonte.” (RAMOS, 2008, p. 326), Como coloca Linduarte Noronha,

Aruanda foi uma consequência de uma atividade jornalística que fizemos sobre essa comunidade negra existente em Serra do Talhado, aqui em Santa Luzia no interior do Estado, e que teve o título na época *Azoleiras de Olho d'Água da Serra do Talhado*. Nós fomos pra Santa Luzia fazer uma reportagem sobre a padroeira da cidade. E as pessoas ali residentes sempre me falavam que eu devia subir aquela serra para ter contato com uma comunidade negra que ali existia. (NORONHA, 1983)³⁹

Aruanda fundou um estilo de representação da pobreza. A improvisação utilizada para se poder filmar com poucos recursos e equipamentos – uma estrutura precária, com câmera antiga de corda, que só gravava 15 segundos e gerava luz estourada – resultou na linguagem singular do documentário que se contrapõe ao modelo estilístico do restante das produções brasileiras.

O diretor de fotografia de *Aruanda*, Rucker Vieira, obteve sua formação profissional em São Paulo, na produtora Kinofilmes, que possuía relações comerciais com as produções de padrão europeu da Vera Cruz. Neste sentido, ele trazia consigo influências da linguagem fotográfica da Vera Cruz e de produções estrangeiras. É o próprio Rucker Vieira que relata a José Marinho a experiência vivida:

[...] uma câmera *Aymour*, de corda, uma torre de três lentes e um tripé. A câmera era na corda não era na bateria. A tolerância da corda para cada plano é por volta de quinze segundos [...] A iluminação em *Aruanda* foi toda natural, inclusive nas cenas interiores. Eu tive que destelhar as casas porque não tinha nem rebatedores (MARINHO, 1998, p. 161).

³⁹ Linduarte Noronha em depoimento ao documentário **Cinema paraibano: 20 anos** (CALDAS, 1983).

Por um lado, a precariedade em termos de equipamentos contrasta com os recursos tecnológicos de países centrais, porém, ao tirar proveito dessa precariedade em termos estéticos, demonstra inovação, criatividade, resistência.

A fotografia de Vieira conseguiu explorar a intensidade da luz natural que potencializava a estética da superexposição. Pensava-se em manter a originalidade do filme diante da dura realidade da seca e a estilística do precário, tornando esses os elementos fundamentais para compor a identidade da obra. Como relata Rucker Vieira,

É muito importante o espírito de observação do fotógrafo, o fundamental é você ver a coisa através do visor de uma câmera, não são seus olhos. Esse espírito de observação cria alguma coisa diferente, que foge do normal, do padrão. (GOMES, 2014, p. 254-255).

A contribuição que Vieira deu para o filme assim como para a cinematografia brasileira foi importante e influenciou outros fotógrafos de cinema. Rucker explica como ocorreu sua pesquisa prévia para a execução no filme:

Eu fazia minha pesquisinha, a gente fotografava, revelava, dava mais tempo na revelação, eu partia pra o uso de contraste, filtro tal dá efeito tal, mais ou menos exposição; tinha uma noção da qualidade que eu ia conseguir nesse trabalho. E a gente levou só filme interior, o plus-X era oitenta asa, era sessenta e quatro e oitenta; começamos a jogar com o que tinha na mão, destelhar a casa, usar bacia como rebatedor, uma exposição que funcionou (...) *Aruanda* foi na base de dois por um, quando o americano faz vinte por um. (GOMES, 2014, p. 255-256).

A estética do filme era próxima do documentário clássico britânico, como já mencionado, sob a abordagem expositiva. Mas havia a diferença devido a presença do som magnético, por meio de gravador portátil do tipo *Grundig*, utilizado nas cenas da feira de Santa Luzia.

No ponto seguinte, discutimos o surgimento do NUDOC e seu papel na produção, articulação e veiculação do documentário realizado na Paraíba, bem como o aparecimento da geração de cineastas nos anos 1980, a diversidade temática, os estágios da Varan e a diversificação na linguagem do documentário promovida pela bitola Super-8 milímetros.

3.2 O papel do NUDOC na difusão do Direto

Cada um faz a estória ou história como pode, porque as utopias não devem ser intelectualizadas, mas sangradas no próprio corpo.

Jomard Muniz de Brito⁴⁰

A frase do professor, escritor e cineasta Jomard Muniz de Brito resume um pensamento da época – meados de 1970, quando muitos, sob dor, clamavam por liberdade. No final dessa década, ainda na vigência da ditadura civil militar, instaurou-se certa abertura política, momento em que ocorreu a criação do NUDOC e do curso de Comunicação Social na UFPB. Houve um direcionamento na produção de documentários para as questões políticas do país, com professores e estudantes realizando produções sobre liberdade sexual, solidão, indivíduo e pobreza, por exemplo, abordando assuntos até então pouco ou não discutidos.

Vivendo o país ainda sob o regime militar, com a liberdade vigiada, as manifestações sociais, reuniões de grupo e sessões de cinema foram reprimidas pela polícia local, com alunos e professores detidos por agentes repressores como o militar Pedrão da censura⁴¹.

A imagem abaixo (Fig. 7) revela um desses momentos de mobilização promovidos por estudantes e professores, a fim de difundir o cinema. Mostra a exibição do filme *Closes*⁴², dirigido por Pedro Nunes Filho. Logo após o início da sessão, houve repressão de policiais para impedir a exibição, prática comum contra quaisquer projeções que abordassem temas que fugissem ao crivo dos sensores.

Figura 7: Exibição do filme *Closes* na Primeira Mostra de Cinema Independente. Auditório da Reitoria, no centro de João Pessoa, 1982.



Fonte: Arquivo pessoal de Pedro Nunes Filho, 1982.

⁴⁰ Jomard Muniz de Brito em depoimento ao documentário **Vozes do cinema paraibano** (MARTINS, 2009).

⁴¹ Militar conhecido por reprimir artistas, estudantes e professores. Entrevista concedida por NUNES FILHO, Pedro. **Entrevista com Pedro Nunes Filho**. [mai. 2015]. Entrevistador: Leandro Cunha. UFPB, João Pessoa-PB, 2015. 1 arquivo .mp3 (01'03'').

⁴² Disponível em <http://migre.me/sYEpi>. Acesso em 13 fev. 2016.

Em 1979, um fato marcante foi a realização da VIII Jornada Brasileira de Curta-metragem da Bahia, evento que tradicionalmente acontecia na cidade de Salvador/BA, mas por questões econômicas ocorreu em João Pessoa, no cinema do Hotel Tambaú. Participaram pessoas influentes do cinema, a Universidade Federal da Paraíba, o Ministério da Educação e Cultura, a Funarte, a Embrafilme, o Itamaraty e o Governo do Estado da Paraíba.

Naquele encontro foi acordada a criação do NUDOC, um núcleo sediado na UFPB voltado às ações de fomento do cinema paraibano. O acordo faria do NUDOC um polo de cinema local, e previa a criação de uma infraestrutura com equipamentos para produção, formação, discussão e difusão do cinema paraibano.

Em entrevista concedida a Adeilma Carneiro (2009), Manfredo Caldas, participante do evento, discorreu sobre os projetos previstos para a criação do Núcleo:

Nesta reunião, foi selado um acordo de injetar recursos e dotar a Paraíba de uma infraestrutura para a produção profissional em 35mm e 16mm, só quem cumpriu foi a Universidade, criando o NUDOC e, equipando com uma câmera 16mm 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* (CARNEIRO, 2009, p. 85).

Ainda durante a jornada, foi firmado um convênio com o governo francês, intermediado pelo Centro de Formação do Cinema Direto de Paris e seus representantes Jacques D'Arthuys e Jean Rouch, membros da Associação Varan, a fim de criar um ateliê de Cinema Direto na UFPB, objetivando desenvolver documentários e cursos para formação de mão de obra especializada. A professora da UFPB Vânia Perazzo nos informa sobre esta articulação:

Pedro Santos estava com Jacques D'Arthuys que tinha esse projeto de instalação de ateliers de Cinema Direto aqui no Brasil, seria em João Pessoa e depois em Fortaleza e eles já tinham ateliês, começaram com Moçambique, depois foram pra Portugal, pra Noruega e por aí em diante. E então Pedro Santos no festival, juntamente com Jacques D'Arthuys, eles apresentaram vários filmes de realizadores franceses e também moçambicanos e então me encantou muito o tal misterioso Cinema Direto porque é um cinema que dá a palavra para as pessoas que estão sendo filmadas, não é aquele cinema clássico. (PERAZZO, 2009)⁴³

Na criação do NUDOC, observa-se que não ocorreu um consenso entre os cineastas acerca das propostas de trabalho a serem desenvolvidas. As divergências gravitaram,

⁴³ Vânia Perazzo em depoimento ao documentário **Vozes do cinema paraibano** (MARTINS, 2009).

sobretudo, em torno do tipo de equipamento adotado pelo núcleo na formação de novos realizadores.

O convênio previa a implantação de um ateliê de Cinema Direto em João Pessoa e o estágio dos alunos locais na capital francesa [...]. O projeto, que tinha à sua frente o diretor do Comitê de 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. Eles viam no NUDOC a possibilidade da retomada da produção em bitolas mais profissionais (SOUZA apud HOLANDA, 2008, p. 140).

Os cineastas da geração de 1960 como Vladimir Carvalho, Manfredo Caldas e Linduarte Noronha observaram que o acordo firmado entre a UFPB e a Associação Varan estabelecia que as atividades conjuntas seriam em Super-8, já que, para os franceses, esta bitola seria ideal nos países periféricos onde não havia recursos para desenvolver uma infraestrutura no campo do audiovisual como a existente nos países centrais do capitalismo, mas que posteriormente passariam para a película profissional 16mm e em seguida para 35mm.

Mas o convênio limitou-se ao Super-8 pelos altos custos que o 16mm e 35mm representavam. Vânia Perazzo, explica a preferência em ministrar os cursos da Varan com a bitola Super-8mm utilizando a metodologia do Cinema Direto.

Jean Rouch, depois de filmar muito na África em (16mm), considerava que as populações locais deveriam elas mesmas realizarem filmes sobre a realidade delas e a bitola ideal era o Super-8mm pelos baixos custos e por o cineasta conviver com as diferentes etapas da realização de um filme, impensável em outras produções. A partir de então, iniciaram-se os Ateliês Varan tanto em Paris, quanto no exterior, inclusive em João Pessoa. Os monitores franceses insistiam na metodologia do Cinema Direto, uns estagiários aceitavam, outros se rebelavam. Aliás, Cinema Direto veio substituir o chamado Cinema Verdade que causou muita polêmica no meio cinematográfico. Dava a entender que os outros filmes seriam “cinema mentira”, muito blá, blá blá sobretudo entre os teóricos. (PERAZZO, 2015)⁴⁴.

Bertrand Lira participou do primeiro ateliê do NUDOC e descreve como se deu o treinamento ministrado pelos *Ateliers Varan* no ano de 1981:

Teve aproximadamente quatro meses de duração e consistia numa introdução teórica. Nos primeiros quinze dias de aulas o aluno era estimulado a realizar um pequeno exercício (uma pessoa que entra numa cantina e bebe um café, por exemplo). Aproximadamente um mês depois, fazia-se o segundo exercício, esse com o tema escolhido pelo aluno. Eram fornecidos dois cassetes (cartuchos) em Super-8 com 3 minutos de duração e o equipamento necessário. O terceiro exercício, ou

⁴⁴ Entrevista concedida por PERAZZO, Vânia. **Entrevista com Vânia Perazzo**. [out. 2015]. Entrevistador: Leandro Cunha. João Pessoa, 2015. 1 arquivo .doc enviado por e-mail.

filme final, não tinha teoricamente, limite em relação aos cartuchos. (LIRA, 1986, p.8).

Vânia Perazzo complementa ao expor a prática e a metodologia de ensino nos cursos do NUDOC e na Varan e a relação dos estudantes e instrutores na elaboração do produto final.

A metodologia era, sobretudo, centrada na prática: deveríamos descobrir o Cinema Direto realizando nosso próprio filme: isso implicava na escolha do personagem, inserção no seu universo, conhecimento do personagem (entrevistas com gravador ajudavam) e, finalmente, a realização propriamente dita. A película, em cassetes, era liberada a partir do que íamos apresentando. Os trechos eram filmados e projetados para debate com o monitor e colegas. (PERAZZO, 2015)⁴⁵

Como integrante de dois estágios, o primeiro no NUDOC e o segundo nos *Ateliers Varan*, Bertrand Lira recorda a experiência com os equipamentos.

Eram moviolas pequenininhas em Super-8, as câmeras também. Tínhamos gravadores também que gravavam o som à parte, eram gravadores que tinham qualidade. A gente gravava também com microfone ligado à câmera, embora houvesse um microfone da própria câmera, mas usávamos um externo. Confeccionávamos boom, eles nos ensinavam a fazer artesanalmente, as varas de boom com cano, com espuma e tudo mais. (LIRA, 2015)⁴⁶

A querela que opunha profissionais e amadores ecoava entre os novos realizadores que tinham sua iniciação cinematográfica no NUDOC, a exemplo de Marcus Vilar.

Manfredo Caldas e Vladimir Carvalho diziam que Jean Rouch tinha feito esse convênio para vender equipamentos de Super-8 para países de Terceiro Mundo expandir a técnica do Super-8. As pessoas que faziam cinema da geração da minha, da de Torquato, da de Bertrand, alguns continuam produzindo, outros foram dar aula, mas por conta desse convênio com a França eu fui pra França fazer Super-8 passei três meses lá, filmei, exercitei tudo que eu tinha direito. No ano seguinte, tinha o 16mm, e aí fui novamente. Eu fui fazendo câmera, Bertrand fazendo o som e Torquato dirigindo, mas de qualquer maneira a direção foi uma coisa mais coletiva (Fig. 8). Então acho que foi positivo esse momento, mas eu entendo hoje que teve esse retrocesso na bitola, de você trabalhar com o 16mm depois você voltar pro Super-8. A tendência do curso com a Varan era que fosse até o 35mm, só que depois o curso acabou. (VILAR, 2015)

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Entrevista concedida por LIRA, Bertrand. **Entrevista com Bertrand Lira.** [mai. 2015]. Entrevistador: Leandro Cunha. João Pessoa, 2015. 1 arquivo mp3 (1°25'53'').

Figura 8: Da esquerda para a direita: Torquato Joel, Bertrand Lira e Marcus Vilar, na França, nos estúdios do Cinema Direto dos *Ateliers Varan*.



Fonte: Acervo pessoal de Marcus Vilar, 1986.

Ainda sobre a polêmica no que diz respeito ao suposto não cumprimento por parte dos *Ateliers Varan* do acordo de aquisição de equipamentos profissionais, Manfredo Caldas transcorre sobre as demandas apresentadas no encontro entre a delegação paraibana e a francesa.

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 16mm, não seria só Super-8, para somar com o que a gente tinha conseguido, e isso ele concordou e não cumpriu (CARNEIRO, 2009, p. 85).

Numa opinião controversa, manifesta-se o professor João de Lima Gomes, que dá sua versão sobre a carta de intenção assinada durante a jornada.

A deduzir pela Carta de Intenção (1979), assinada quando houve a VIII Jornada, a proposta de Jean Rouch não mencionava a aquisição de tecnologias como condição de cooperação, o que o exime da crítica sobre obrigatoriedade de compra de equipamentos de Super-8 feita na época. (GOMES, 2013, p. 111).

Embora tenha havido essa querela entre as pessoas da geração mais antiga e as da nova geração do Super-8 com relação às diretrizes estabelecidas pelo NUDOC/Varan, Manfredo Caldas reconhece a importância do Núcleo na formação de novas gerações de realizadores na Paraíba.

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, queira negar ou não, com a participação desse movimento que a gente criou. Da criação do NUDOC foi onde houve certa aglutinação. (CARNEIRO, 2009, p. 86).

O professor Pedro Nunes Filho⁴⁷ esclarece sobre essa resistência dos profissionais com a nova tecnologia, considerada amadora pelos cineastas da primeira geração.

No primeiro momento, quando surge um novo aparato, uma nova tecnologia, sempre há uma resistência por parte das pessoas mais antigas mais conservadoras, basta dizer que com a entrada do som no cinema, Heitor Villa Lobos contestou porque isso desempregaria músicos e assim por diante. O Charlie Chaplin de forma igual também, quando ele fez *O grande ditador*. Isso aconteceu com a entrada da bitola Super-8mm, claro, porque quem vem trabalhando num esquema semi profissional com uma bitola que era 16mm e aí você vem num momento depois em Super-8, então isso causa arrepios nos mais conservadores.

Elisa Cabral, assim como Marcus Vilar, foi aluna dos *Ateliers Varan* em João Pessoa e em Paris (Fig. 9). Para ela, o Super-8 possibilitou a realização de filmes e a experimentação com a linguagem cinematográfica.

A utilização do Super-8 veio a ser fundamental nessa época mesmo que não tenha sido possível um registro maior, uma coisa que se possa discutir sobre a durabilidade desse Super-8, sua deteriorização. Mas acho que de alguma forma isso ficou registrado em termos dos arquivos do NUDOC. (...) Isso foi possível porque, na verdade, com a falta de recurso, se fosse esperar fazer um 16mm por ano, ou de dois em dois anos, eu acho que não teria sido possível a captação desses aspectos que estavam ocorrendo no momento. (CABRAL, 2009)⁴⁸

Figura 9: Da esquerda para a direita: Marcus Vilar, Caó Cruz e Eliza Cabral, em Paris, nos estúdios dos *Ateliers Varan*.



Fonte: Acervo pessoal de Marcus Vilar, 1985.

⁴⁷ Pedro Nunes Filho em depoimento ao documentário *Vozes do cinema paraibano* (MARTINS, 2009).

⁴⁸ Idem.

Com uma significativa produção documental, alguns conteúdos com abordagem predominantemente poética, Elisa Cabral reconhece a importância da bitola Super-8 para a formação de novos cineastas, bem como documentação do momento histórico:

Eu pude participar de um surto de produção em torno do Super-8, que foi fundamental para o amadurecimento da linguagem, realizei uns treze filmes, foi registrado quase que meia década. E, atualmente, o Super-8 está completamente inviável. Eu acho que o que veio a substituir o Super-8 é exatamente o vídeo cassete. É tanto que uma das minhas preocupações é levar o próprio vídeo como uma forma alternativa de continuar registrando todos esses acontecimentos culturais e também extrapolando esse âmbito da documentação, entrando no aspecto ficcional. Eu acho que o vídeo é essa possibilidade de continuar realizando, pelo menos em termos quantitativo. Acho que, ao realizar isso, vai levar a um amadurecimento da linguagem. (CABRAL, 1988)⁴⁹

No entanto, a necessidade de uma infraestrutura profissional de produção para cinema na Paraíba foi apontada por Marcus Vilar, quando afirmou que:

Existe uma necessidade muito grande de que seja criado realmente uma infraestrutura de produção em 16mm e 35mm. (...) A gente tem um material no NUDOC que é uma câmera *Arriflex* 16mm e só, não temos gravador, não temos nada e isso dificulta muito a realização de filmes apesar de que as pessoas tem muito pique pra fazer trabalhos em cinema. (VILAR, 1988)⁵⁰

Antes dos estágios do NUDOC, em meados de 1981, a iniciação era autodidata, como foram os casos de Torquato Joel e Bertrand Lira ao realizarem *Imagens do declínio ou Beba Coca - Babe Cola!*⁵¹, a partir do engajamento dos então estudantes na Oficina de Comunicação fundada por Pedro Nunes Filho.

Sobre a metodologia de ensino utilizada nos estágios da *Varan*, Bertrand Lira relata sua experiência enquanto aluno dos ateliês em João Pessoa e Paris.

A gente recebeu um texto de Michel Marrie com as diretrizes do Cinema Direto, por exemplo, o som tinha que ser gravado direto, mas depois a gente pegava esse som e jogava fora de sincronia em voz *over*. Em *Perequeté* tem momentos de voz *over*, mas está subentendido que o som foi gravado direto. Eles diziam que se o ambiente tem música e a pessoa canta, aí vocês gravam isso numa cena. O rigor era os filmes terem entrevistas, eles falavam que o realizador tem que ser o câmera. Normalmente não se usava luz adicional. A gente mesmo editava, eram aquelas moviolas para o Super-8. Então a gente fazia primeiro exercícios com um cartucho que durava três minutos. Eles estimulavam o uso da câmera na mão, revelando a presença do

⁴⁹ Elisa Cabral em depoimento ao documentário **Fragmentos da narrativa cinematográfica na Paraíba** (NUNES FILHO, 1988).

⁵⁰ Marcus Vilar em depoimento ao documentário **Fragmentos da narrativa cinematográfica na Paraíba** (NUNES FILHO, 1988).

⁵¹ Disponível na caixa box realizada pela ABD-PB (Associação Brasileira de Documentaristas / Sessão Paraíba). O DVD traz a produção dos filmes realizados dos anos 1960 aos anos 2000.

realizador, que se movimentava na cena, que tava junto com as personagens (...) Então esses professores eram do núcleo da Varan, franceses que vinham com essas propostas de abordagem do real. Isso causou certa polêmica porque tinha gente que se opunha, que achava que era uma nova colonização, porque a gente não podia fazer ficção, a gente tinha que fazer documentários no estilo direto, pois o estágio era de Cinema Direto. (LIRA, 2015)⁵²

Esse material teórico utilizado no curso que ocorreu em João Pessoa em 1981 e em Paris no ano seguinte, na *Association Varan*, foi o texto *Lecture du Film*, escrito por Michael Marie (1975), tentando reproduzir a abordagem interativa/participativa, com a gravação da imagem sincronizada ao som em que “o próprio ato de filmagem que gera o evento fílmico”. O texto de Marie traduzido e distribuído para os alunos sobre a metodologia do Direto durante os estágios propõe:

Não se expressar através de imagens por obrigação ou porque está na onda. Faze-o quando tem vontade. O verdadeiro realizador é o *cameraman*, com a sua maneira própria de enquadrar. Quando se pretende traduzir a realidade, através de imagens, nunca se fica neutro, o conceito de documentário é uma impostura, uma pura ficção intelectual. O Cinema Direto situa-se diametralmente oposto à reportagem televisada, e galopa o mais longe possível das escolas de cinema. O academicismo é denunciado de início como terrível inimigo. Nosso propósito é, no mais breve espaço de tempo, dar a qualquer um meios de utilizar o cinema livre em sua própria atividade (profissão), nas melhores oportunidades possíveis. Aquele não será apenas o realizador, mas ao mesmo tempo, *cameraman*, operador de som e de montagem, divulgador de seu filme. Isto quer dizer artesão – cinegrafista e, por sua vez, formador (MARIE apud LIRA, 1986, p. 9).

Como aluna dos ateliês do NUDOC/Varan, a professora e cineasta Vânia Perazzo desenvolveu uma larga experiência na realização de documentários, no início em Super-8 e depois em 16mm e vídeo. Perazzo enfatiza a dimensão prática dos ateliês:

Os estágios eram “em Cinema Direto” – como dizem os teóricos -, resultado do som direto e do contato com a “realidade” do personagem. O estágio dava ênfase maior à prática, embora houvesse uma teoria de base: linguagem cinematográfica, análise de documentários desde Flaherty e Vertov até produções brasileiras (muitos filmes paraibanos); filmagem de uma ação, filmagem de um “postal” (um curta oferecido a um amigo em vez de uma carta); pesquisa de campo, primeiras tomadas, realização propriamente dita. A grande maioria não entendia o porquê dessa “ditadura” e havia protestos e desistências dos estágios. Mas Pedro Santos – coordenador na época – replicava que aquela era a via mais fácil de realizar um documentário com “início-meio-fim”. O personagem escolhido – geralmente apenas um, por ser mais fácil – deveria ser interessante pois, a partir dele, construiríamos um filme cujo sucesso estaria ligado a ele e as relações com o realizador. (PERAZZO, 2015)⁵³

⁵² Op. cit.

⁵³ Op. cit.

O professor João de Lima, também aluno dos estágios no Brasil⁵⁴ e na França discorre sobre o que era trabalhado nesses estágios:

A gente discutia os filmes da Caravana Farkas, porque tem a ver com o Cinema Direto por que inclusive ele era amicíssimo de Jean Rouch. A tese de doutorado do Tomas Farkas na USP é sobre alguns filmes que ele fez durante a Caravana Farkas na condição de produtor. O Pedro Santos costumava enfiar o *Gadanhô* colocando que o fato de a gente passar o filme na comunidade, junto com os catadores de lixo também afetava muito. E tinha um pouco essa coisa desse espírito do Direto, no qual o cineasta se torna um dialogador, quebra essa aura do cinema, e o D'Arthuys também tinha muito claro isso quando ele veio pra cá para implementar esse cinema em João Pessoa e em Fortaleza. (LIMA, 2015)⁵⁵

Voltando à controvérsia no que se refere à adoção do Super-8mm como estratégia de formação em cinema, Adeilma Carneiro (2009) informa os diferentes pontos de vista que a professora Vânia Perazzo coloca em relação a Manfredo Caldas. Perazzo foi coordenadora do NUDOC entre 1988 e 1992, participou de dois estágios oferecidos pela Associação Varan e relembra a importância do intercâmbio cultural entre os países e a produção mundial:

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. Aquele momento foi muito favorável ao cinema paraibano, aqueles 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 mundial. (CARNEIRO, 2009, p. 86).

Sobre a produção documentária do NUDOC e a diversidade de temas abordados em filmes que destoavam das regras do documentário clássico e do Direto, João de Lima afirma que esse espaço foi fundamental para ensinar regras, e essas regras uma vez compreendidas, poderiam ser quebradas.

A maior parte dos cursos oferecia uma visão do homem social, no sentido mais voltado para o documentário clássico, vocês podem estar vendo em algumas imagens e os depoimentos de algumas pessoas pra esse vídeo aí. Foram filmes, assim, totalmente fora de controle, então o NUDOC serviu como uma espécie de aparelho, um instrumento para destampar a alegria, a expressão, o prazer, a dor, a tristeza também, e do homem social sem limites. (MAGALHÃES, 1988)⁵⁶.

⁵⁴ Os instrutores dos cursos ministrados em João Pessoa foram Philippe Constatini, os irmãos Vincent e Séverin Blanchet, e Mireille Abramovici.

⁵⁵ Entrevista LIMA, João de. **Entrevista com João de Lima**. [mai. 2015]. Entrevistador: Leandro Cunha. João Pessoa-PB, 2015. 1 arquivo mp3 (45'50'').

⁵⁶ Henrique Magalhães em depoimento ao documentário **Fragmentos da narrativa cinematográfica na Paraíba** (NUNES FILHO, 1988).

Os cursos do NUDOC/Varan popularizaram uma nova forma de abordagem no documentário paraibano, o Cinema Direto, já apresentado em duas experiências com os filmes *A pedra da riqueza*, de Vladimir Carvalho, em 1975, e em *O que eu conto do sertão é isso* em 1979, já discutidos no capítulo 2. O Cinema Direto consiste em: a) dar a voz ao outro; b) filmar com proximidade o assunto e c) o diretor/operador da câmera participar desse embate de corpo-a-corpo com o real. Para esta reflexão, Ramos contribui de forma mais ampla ao explicar o conteúdo e a forma do Cinema Direto:

O mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica. A tendência mais participativa do Cinema Direto/verdade introduz no documentário uma nova maneira de enunciar: a entrevista ou o depoimento. [...] A voz do saber, em sua nova forma, perde a exclusividade da modalidade *over*. Ainda temos a voz *over*, mas os enunciados assertivos são assumidos por entrevistas, depoimentos de especialistas, diálogos, filmes de arquivo (flexionados para enunciar as asserções de que a narrativa necessita). O documentário, portanto, se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si (RAMOS, 2008, p. 23-24).

Desta maneira, a tecnologia empregada (o Super-8) para o cinema documental produzido na Paraíba, disponibilizada nos estúdios do NUDOC nos anos 1980, se adequou à estilística do Direto, além de exercer a função de democratização e inclusão de novos realizadores. O professor e quadrinhista Henrique Magalhães atesta o papel dessa bitola na formação de novos realizadores:

A importância do Super-8 é que ele possibilitou que muitos novos cineastas experimentassem a aventura cinematográfica, aqui na Paraíba houve uma perspectiva muito mais de se trabalhar com as questões existenciais em contraponto ao que foi o cinema novo que também teve a sua fundação a partir dos filmes da Paraíba, do documentário paraibano. Isso criou uma crítica violenta contra a nova produção tanto pela bitola que se achava muito amadora quanto também pela temática que foi abordada, isso quer dizer que o Super-8 abriu uma nova perspectiva em nível de linguagem no Estado da Paraíba. (MAGALHÃES, 1988)⁵⁷

A estética do Direto na Paraíba, que traz como marco *O que eu conto do sertão é isso* – primeiro filme paraibano a utilizar o som sincrônico à câmera – tem na câmera uma maneira peculiar de registrar as cenas, assim como no modo de entrevistar e captar os depoimentos. O conjunto segue a estilística do documentário participativo, ao qual se refere Nichols (2009): o

⁵⁷ Idem.

informante narra seus fatos, sentimentos, assim como é percebido na filmografia de Eduardo Coutinho.

Desta maneira, ocorre certo embate corpo-a-corpo com o tema, com a realidade documentada. Temos, assim, os recursos tecnológicos da época inseridos numa logística a serviço da investigação. A câmera Super-8, por ser menor, discreta, simples de manusear, acessível, pôde capturar grande parte da nossa realidade. Em sua fala, Henrique Magalhães complementa o contexto dessa produção e do pensamento da nova geração de realizadores:

O Super-8 na Paraíba teve uma grande evidência muito mais pela sua questão existencial, quer dizer, era um reflexo de uma nova geração que estava fazendo cinema, mas, além disso, ele não se limitou apenas às questões existenciais, ele teve também questões sociais numa sequência ao que foi o Cinema Novo. Por exemplo, em Campina Grande teve *O que eu conto do sertão é isso*, que era uma produção em 16mm; e o Super-8, aqui na Paraíba, teve *Gadanhô* que foi o pioneiro dessa nova geração e além de outros filmes que falavam da seca, da fome e de movimentos sociais (MAGALHÃES, 1988)⁵⁸.

Ramos (2008) descreve que a estilística do Direto está vinculada às novas tecnologias, como ocorre na indústria cinematográfica. Hoje poderíamos comparar a antiga tecnologia Super-8 naquele contexto, com as atuais câmeras de filmagens DSLR (*Digital Single Lens Reflex*) por serem práticas e relativamente acessíveis ao público amador e profissional. Essas tecnologias de câmeras leves e compactas (Super-8 tanto quanto as DSLR) permitem essa empatia do sujeito da câmera com a ação registrada, que é fundamental para o Cinema Direto.

Machado Júnior (2011) informa que o Super-8 foi utilizado em produções amadoras de eventos como as fotografias de família, em processo de produções semiprofissionais, em filmes de teor documental, como também em filmes de ficção. Esta bitola foi fundamental para o realizador iniciante acessar as produções cinematográficas restritas até então à grande indústria. Machado Júnior coloca que a tecnologia do Super-8, “teve efeito semelhante às câmeras digitais nos anos recentes, possibilitando a proliferação de filmes em todo o Brasil.” (MACHADO JÚNIOR, 2011, p.121).

Desta maneira, a bitola Super-8mm ainda tem resistido e se mantido presente em projetos específicos que demandam planos mais experimentais, em filmes de ficção, documentários, publicitários, *videoclips*, em trechos de curtas e longas-metragens. Como exemplo, podemos citar o documentário *Uma ciência encantada* (SALLES, 2010)⁵⁹. Como

⁵⁸ Op. cit..

⁵⁹ Disponível em <http://migre.me/s3LLy>. Acesso em 08 nov. 2015.

informa Chico Salles, em seu relatório final do documentário *Renovatório*⁶⁰, “filmes como *Cazuza, o tempo não para*⁶¹ (WERNECK; CARVALHO, 2004), fazem uso da pequena bitola para obter resultados que nenhum outro formato poderá oferecer” (SALLES, 2007, p. 28).

Atualmente sua utilização está restrita a um público profissional, pelo custo alto do cartucho, por ser pouco acessível e de difícil revelação⁶². Os realizadores buscam no Super-8 características como textura, gama de cores, granulação e o fato de ser o próprio positivo do filme, como as películas 16mm e 35mm, porém com um custo mais baixo.

Os temas trabalhados no início dos anos 1980 pelos novos realizadores, dentro e fora dos estúgios do NUDOC, versavam sobre as questões humanas, sentimentais, intimistas, anárquicas que chocavam o público comum. Repercutiram pela ousadia de linguagem frente ao seu tempo, com produções independentes dirigidas por Lauro Nascimento, Jomard Muniz de Brito, Henrique Magalhães, Everaldo Vasconcelos, Pedro Nunes Filho, Alberto Júnior e o grupo *Nós Também*. Os novos realizadores tinham as inquietações da época, que incomodavam a sociedade dos anos 80 e assim contribuíram para o debate de questões que os afligiam.

Everaldo Vasconcelos, hoje professor, foi estagiário dos *Ateliers* NUDOC/Varan em João Pessoa e Paris. Everaldo Vasconcelos disserta e reflete sobre o assunto:

O Cinema Verdade aqui do NUDOC se tornou algo diferente por causa da influência dos professores marxistas que estavam juntos (...) que eram Pedro Santos, Manfredo Caldas, Manuel Clemente, com uma visão marxista, com as leis da dialética. E havia uma própria crítica interna do NUDOC desse exagero antropológico do cinema francês. (...) Seguíamos o princípio da dialética. Nós construímos 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 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 idéia. (CARNEIRO, 2009, p. 76).

Essa tendência, denominada por Jomard Muniz de Brito de “cinema indireto”, trabalhada no Super-8, apresentava nova perspectiva sobre a necessidade de discutir temáticas voltadas ao individualismo, às relações de gênero e à subjetividade; diferente da perspectiva

⁶⁰ Realizado com fins de obtenção de título de bacharel em Comunicação Social pela UFPB, disponível em <http://migre.me/t01HX>. Acesso em 16 dez. 2015.

⁶¹ Disponível em <http://migre.me/t01Js>. Acesso em 16 dez. 2015.

⁶² No trabalho de direção de fotografia para o filme *Uma ciência encantada* (SALLES, 2010), o autor recorreu, para os planos filmados em bitola Super-8mm, ao técnico Roberto Buzzini, reconhecido nacionalmente por trabalhar a pós produção desta película. Filme disponível em <http://migre.me/t024j>. Acesso em 16 fev. 2016.

de documentário clássico, que era preocupada com temas sociais e políticos mais amplos. Vasconcelos reflete:

Formou-se ao redor desse Núcleo [do Cinema Direto], um outro movimento de cinema que contestava essa visão, digamos. Diziam que o cinema deveria ser mais onírico, mais sonho (...). 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 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. (CARNEIRO, 2009, p. 82).

Sobre o Cinema Direto e suas duas vertentes, Da-Rin (2008) explica que uma delas é o modo observacional, tendência presente com predominância no Cinema Direto americano que, no entendimento do autor, buscava o acesso rápido, imediato ao mundo, colocando o espectador na posição de observador ideal. Essa abordagem desenvolveu-se da não intervenção do realizador e sua equipe na cena filmada, do não controle dos acontecimentos. Em relação ao documentário observativo, Da-Rin nos informa que:

Defendeu radicalmente a não-intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de “controle” sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência com imagem e som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música *off*, os letreiros e as entrevistas. Nenhuma forma de encenação faz parte dos métodos observacionais, uma vez que estes recusam qualquer preparação prévia ou controle exercido sobre os materiais filmados. (DA-RIN, 2008, p.135).

A outra vertente destacada do Direto é a interativa ou participativa, que é uma maneira de documentar o real de forma que o realizador e sua câmera interajam com a cena. Este estilo foi adotado nos estúgios da Varan, tendo como influência as produções de Jean Rouch, com o documentário *Crônica de um verão*⁶³.

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

⁶³ Disponível em <http://migre.me/tD2F5>. Acesso em 27 abr. 2016.

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.135).

A geração do Super-8mm foi pioneira ao discutir temas polêmicos, a exemplo da homossexualidade, até então não abordados no cinema paraibano. Sobre isso, Bertrand Lira destaca:

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 e com ícones da política, da cultura paraibana. Ele tem uma trilogia chamada *Esperando João*⁶⁴ (...) era um momento de efervescência cultural, de efervescência política então o DAC chamava a atenção da cidade e do Estado com suas produções. (CARNEIRO, 2009, p. 84).

No documentário *Renovatório*⁶⁵ (SALLES, 2007), o professor João de Lima discorre sobre estas produções: “Quando passou pro Super-8, que as pessoas viram no Super-8 uma forma de expressar essas ideias sobre a sexualidade, por exemplo, o beijo foi uma coisa altamente doce, complacente, prazerosa, completamente profundo.”⁶⁶

Na pesquisa de Adeilma Carneiro (2009), foram identificados cursos, estágios e produções entre os anos de 1987 a 1990, e também trabalhos de extensão envolvendo comunidades carentes e o público externo à UFPB. Foram as seguintes produções⁶⁷: *24 horas*⁶⁸ (VILAR, 1987); a animação *Anjos do mar* (LAZARETTI; ALBERTO JR, 1987); *Itacoatiara*⁶⁹ (JOEL, 1987); *Antonio Rasga Rua*⁷⁰ (MENDES, 1989); *Juaçaba* (SOUSA, 1989) e *Os mortos mandam lembranças* (PINHEIRO, 1989).

Adeilma informa ainda sobre a realização de projetos com a comunidade de agricultores (*Projeto Comunidade*) que rendeu produções como *Subauma, área de assentamento no Vale Mamanguape* e *Pesca de estuário Vale do Mamanguape*. Os documentários decorrentes das oficinas neste período foram *Divina Decadência* (PEIXOTO,

⁶⁴ Disponível em <http://migre.me/t02O4>. Acesso em 16 fev. 2016.

⁶⁵ Disponível em: <http://migre.me/s3Mcj>. Acesso em 08 nov. 2015.

⁶⁶ O beijo ao qual se refere João de Lima está no filme *Closes* (NUNES FILHO, 1982).

⁶⁷ Destas obras, aquelas que não estão digitalizadas e disponibilizadas na Internet, encontram-se no acervo do NUDOC, como afirma Adeilma Carneiro (2009).

⁶⁸ Disponível em <http://migre.me/t13Dh>. Acesso em 17 fev. 2016.

⁶⁹ Disponível em <http://migre.me/t13S1>. Acesso em 17 fev. 2016.

⁷⁰ Disponível em <http://migre.me/t13YL>. Acesso em 17 fev. 2016.

1989), *Humano Demasiado Humano* (AZEVEDO FILHO, 1989), *Rock, Suor e Skate*⁷¹ (COSTA, 1989) e *Tão sentindo um cheiro de queimado?*⁷² (LIRA, PONTES, 1988).

Atualmente, o NUDOC funciona nas dependências do curso de Graduação em Cinema, contribuindo, entre outras coisas, com eventos e equipamentos. O seu acervo foi em parte digitalizado pelo projeto *Cinema Paraibano: memória e preservação*⁷³, levado a cabo pelos professores Lara Santos de Amorim e Fernando Trevas Falcone.

No capítulo a seguir, discutimos a estilística do Documentário Direto e seu aprimoramento técnico, estético e narrativo, buscando encontrar as influências deste subgênero documental em algumas produções atuais.

3.3. A estilística do Direto na Paraíba: dos anos 1980 aos dias atuais

*Nossa proposta é nossa geração
com todos os conflitos e contradições.
Everaldo Vasconcelos, 1988.*

Neste capítulo, discutimos a estilística do Direto, tendo como objeto de análise cinco filmes que foram marcantes na produção cinematográfica paraibana das últimas décadas: *Perequetê*⁷⁴ (LIRA, 1981), *Sagrada família*⁷⁵ (VASCONCELOS, 1981), *Closes*⁷⁶ (NUNES FILHO, 1982), *Tão sentindo um cheiro de queimado?*⁷⁷ (LIRA, PONTES, 1988) e, por último, *Amanda e Monick*⁷⁸ (PINTO, 2008).

A escolha destes filmes decorreu por serem resultados das oficinas ministradas pelo NUDOC/Varan e da oficina do Curso de Comunicação, bem como por serem reconhecidos enquanto questionadores do momento histórico, abordando temáticas transgressoras e que ainda hoje influenciam a produção do cinema. Apesar de ter sido realizado três décadas após as oficinas, a análise do documentário *Amanda e Monick* se justifica por receber influências da vertente participativa/interativa, método ministrado pela Varan.

⁷¹ Disponível em <http://migre.me/s3MhK>. Parte 1. Disponível em <http://migre.me/s3Mkw>. Acesso em 08 nov. 2015.

⁷² Disponível em <http://migre.me/s3MJ9>. Parte 1. Disponível em <http://migre.me/s3MLI>. Parte 2. Disponível em <http://migre.me/s3MQw>. Parte 3. Acesso em 08 nov. 2015.

⁷³ Disponível em <http://migre.me/vdFsl>. Acesso em 11 nov. 2013.

⁷⁴ Disponível em <http://migre.me/tecyx>. Acesso em 14 mar. de 2016.

⁷⁵ Disponível em <http://migre.me/tecBf>. Acesso em 14 mar. de 2016.

⁷⁶ Disponível em <http://migre.me/tecD7>. Acesso em 14 mar. de 2016.

⁷⁷ Disponível em <http://migre.me/tecQn>. Acesso em 14 mar. de 2016.

⁷⁸ Disponível em <http://migre.me/tugDR>. Acesso em 11 abr. de 2016.

Perequeté se inicia com o protagonista Francisco Marto encenando o seu cotidiano ao entrar na Biblioteca Central da UFPB, onde estuda. A partir de planos que localizam o enredo do filme para quem o assiste, o realizador direciona o olhar do espectador em relação ao personagem, acompanhando o percurso de Marto pelos corredores, entre as estantes da biblioteca, folheando um livro.

O desenvolvimento da trama do filme segue as evidências narradas através das entrevistas, metodologia sugerida pelos cursos da Varan, com alternância entre imagens de registro do local e encenações do personagem; encenações essas que aconteceriam mesmo se a câmera não estivesse lá para documentá-las, por fazerem parte do verdadeiro cotidiano do sujeito-ator. Fazia parte da metodologia das oficinas da Varan trabalhar com personagens reais, perscrutando pessoas interessantes para seus filmes. Marto, neste caso, é uma fonte de informação significativa no contexto cinematográfico da época.

A prática da encenação no documentário, na tentativa de transmitir uma história, é recorrente e para tal é legítimo que o autor faça modificações a fim de extrair a ideia e o sentido do filme. Neste sentido, Nichols informa que:

A prática do documentário permite que a imagem gere uma impressão adequada, não uma garantia de autenticidade total em todos os casos. Assim como a fotografia, o documentário também pode ser “modificado”. O “pai” do documentário, Robert Flaherty, por exemplo, criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro de um iglu de Nanook, quando, de fato, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior que o normal como pano de fundo. Isso deu a Flaherty luz suficiente para filmar, mas exigiu que seus personagens atuassem como se estivessem no interior de um iglu de verdade, quando não estavam. (NICHOLS, 2009, p. 120.)

Em *Perequeté*, é adotada a abordagem direta participativa, na qual o diretor dá a palavra ao personagem para que ele mesmo discorra sobre a sua vida de ator de teatro e dançarino, conduzindo o roteiro e a direção do filme. Misturam-se a encenação do cotidiano do personagem com depoimentos que revelam o modo de vida íntimo, com a participação do diretor nas entrevistas, com perguntas feitas para a tia/mãe de Marto. A propósito dessas estratégias, acrescenta Vânia Perazzo:

O cinema documentário paraibano era um cinema político e muito preocupado com o social, enquanto que o Cinema Direto ele se afastou um pouco disso, ele procurava personagens exóticas, ele dava muito valor ao personagem central, porque na metodologia de ensino deles, eles diziam que o filme fosse centrado numa personagem, porque é a maneira mais fácil de você fazer um filme, porque o

personagem tinha que ser interessante, porque o personagem do teu documentário é o teu roteiro. (PERAZZO, 2009)⁷⁹

A abordagem realizada por Lira caracteriza-se por documentar o tempo e o espaço em que se passa a história, no registro da Biblioteca Central da UFPB, bem como dos corredores do Teatro Lima Penante. Como informa Da-Rin, “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.135).

Em seguida, entra em cena a tia/mãe de Marto, transcorrendo sobre o comportamento e a profissão do filho. Corta-se para o depoimento do personagem falando de si mesmo, momento em que são apresentados o local de atuação profissional e o universo do ator, o Teatro Lima Penante. Marto explica que a origem do apelido Perequeté se deu a partir do seu primeiro espetáculo, no qual representava um coelho com este nome. Era um espetáculo infantil e desde então seus alunos passaram a assim chamá-lo.

No Documentário Direto, a utilização da entrevista com os personagens é recorrente para a obtenção de informações com o intuito de apreender suas histórias e, em *Perequeté*, não foi diferente. Da-Rin nos embasa sobre o uso da entrevista no Documentário Direto.

Através da palavra falada em som direto, o documentário pode ir além do registro factual, rememorar o passado dos personagens, especular seu futuro e abrir-se à fantasia. A autoridade da voz autoral, que o modo expositivo concentra no comentário em *off*, como uma “voz de Deus” incorpórea, é substituída pelas vozes dos participantes do filme em interação uns com os outros. E as opiniões podem então se potencializar reciprocamente. No modo interativo o cineasta dispõe de novos recursos para recusar o papel de agenciador oculto de imagens sonoras e visuais, podendo exibir-se como um ser humano implicado: “eles nos entregam todas as condições da experiência. O observador torna-se observado”. (DA-RIN, 2008, p. 165-166, grifo do autor).

Marto aparece atuando em um de seus espetáculos e relata como aconteceu seu encontro com o teatro e suas dificuldades. Os amigos revelam o profissionalismo e a satisfação da parceria com o ator. A mãe/tia fala sobre o convívio do filho dentro de casa. Corta-se para Marto ministrando sua aula de dança, na encenação de um diálogo com duas alunas. Corta-se mais uma vez e então entra em cena a mãe/tia, relatando sua impressão sobre o teatro, dizendo parecer um ambiente muito marginalizado, mas ela conclui que estas pessoas, aparentemente marginalizadas, são encontradas em todos os lugares.

⁷⁹ Vânia Perazzo em depoimento ao documentário **Vozes do cinema paraibano** (MARTINS, 2009).

A utilização da entrevista no Documentário Direto participativo contribui para a relação do realizador com o tema e seus personagens, estabelecendo, assim, um diálogo mais ou menos igualitário, numa tentativa do diretor de aproximação e engajamento com a realidade social representada, fazendo valer o direito dos personagens exporem seus pontos de vista. “A entrevista permite que o cineasta se dirija formalmente às pessoas que aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público por comentário com voz *over*. No documentário participativo, a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema”. (NICHOLS, 2009, p.159).

No cotidiano da vida do personagem, temos Marto ministrando aula de dança, transparecendo que ele não encena, porém vive de fato a realidade das aulas. No diálogo com a mãe do personagem, o realizador faz uma pergunta para a mãe do protagonista: “A senhora gostaria que ele fizesse outra coisa ao invés de teatro?”, e ela responde: “Não, se a vocação dele é essa, eu gostaria que ele terminasse a faculdade e então fizesse teatro também, se é o que ele gosta, se a vocação dele é essa, ele deve seguir a carreira que gosta”. O realizador faz outra pergunta: “O que é que o pai dele acha dele fazer teatro?”, ela responde: “O pai dele não gosta muito não”, o diretor pergunta: “Por quê?” A mãe/tia responde: “Por que às vezes ele faz papel de mulher e o pai dele não gosta, ele gosta mais que faça um papel...assim...de prefeito”. Temos nesta cena um exemplo de interação entre diretor e personagem, o tal encontro desejado pelo Cinema Direto, no qual o diretor/realizador se torna também personagem.

É importante mencionar que o realizador estabelece uma constante negociação com o seu personagem, pois está em jogo uma relação (desigual) de poder, desde o momento de entrevista ao momento de encenação e interação com a câmera. No Documentário Direto, se existe uma verdade, essa verdade é o encontro entre realizador e objeto/tema investigado:

Como “cinema-verdade”, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro. (NICHOLS, 2009, p.155).

Marto é apresentado dirigindo seu grupo, lecionando uma cena. De maneira observativa, o realizador registra o personagem explicando um trecho de uma peça teatral em sala de aula. Há uma relação entre o real e a ficção, pois a câmera registra o real da cena teatral (que é uma ficção). A encenação de Marto é dupla, por um lado a encenação para seu grupo de alunos e, por outro, para a câmera do realizador.

Marto desabafa, acusando a dificuldade de sua profissão, de ser ator na Paraíba sob as cobranças familiares e sociais. Passamos a ver o ator ensaiando solitariamente passos de uma dança sem música e ouvimos sua voz *over*, refletindo sobre a profissão de teatro, ao falar que “às vezes é tão louca e com tantas exigências... na Paraíba, não tem valor nenhum, quando se vai fazer um espetáculo gasta dinheiro, gasta tempo, a pessoa se desgasta, gasta a própria imagem e as pessoas não valorizam de jeito nenhum”. Assim o ator revela seu lado mais intimista, realista e desiludido com a profissão, e expressa sua vontade de abandonar a carreira artística.

A câmera se comporta com um olhar observativo, buscando apresentar a intimidade do personagem, apontada para o mesmo, revelando a fragilidade humana, mas também sua força e persistência em lutar por seus sonhos. A lente da filmadora consegue capturar o imaginário do ator e dançarino através desse confronto ora íntimo, ora distanciado. Nichols reflete sobre esse modo de representação do real:

O modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros se ocupando de seus afazeres. É esse ato voyeurístico em si mesmo ou *voyeur* de si mesmo? Ele coloca o espectador numa posição necessariamente menos confortável do que o filme de ficção? Na ficção, as cenas são arquitetadas para que vejamos e ouçamos tudo, ao passo que as cenas do documentário representam a experiência de pessoas reais que, por acaso, testemunhamos. Essa posição de ficar olhando “pelo buraco da fechadura” pode ser desconfortável, se o prazer de olhar tiver prioridade sobre a oportunidade de reconhecer aquele que é visto e de interagir com ele. Esse desconforto pode ser ainda maior quando a pessoa não é uma atriz que concordou por vontade própria em ser observada desempenhando um papel numa ficção. (NICHOLS, 2009, p.148).

Em outro momento de *Perequeté*, o realizador explora mais uma vez o relato em voz *over* do personagem, é quando Marto revela sua insatisfação, ansiedade, insegurança com a profissão, e lamenta o fato de as pessoas acharem que “quem faz dança ou teatro é homossexual, é prostituta.” Tal cena remete ao fato de que “o isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que diz e faz” (NICHOLS, 2009, p.148).

Ainda sobre seu relato, vemos imagens de Marto se maquiando diante do espelho, exercitando expressões corporais com um figurino feminino e, em seguida, imagens do *making of* da gravação do filme *Paraíba, masculina, feminina, neutra*⁸⁰, sob a direção de Jomard Muniz de Brito (1983). Nessa obra, Marto interpreta a lendária Anayde Beiriz, no pátio do Hotel Globo, localizado no bairro do Varadouro. Vemos a equipe técnica do filme,

⁸⁰ Disponível na caixa de DVDs *Panorama do curta-metragem paraibano 70*, realizado pela ABD-PB.

atores, fotógrafos e, ao fundo, imagens do Centro Histórico da cidade com o Rio Sanhauá como plano de fundo.

Marto relata seu sonho e afirma que vai continuar, fala que todo mundo tem vontade de deixar um rastro pela Terra e ele também, e comenta seu desejo de fazer cinema, para deixar tais rastros. Em seguida, temos uma das cenas mais emblemáticas do Cinema Direto da Paraíba – Marto se apresenta travestido da cantora baiana Gal Costa, dublando a música *Meu nome é Gal*⁸¹. É, sem dúvida, a sequência mais forte do filme, o qual marcou a produção cinematográfica de uma geração devido à reflexão sobre o pensamento político, estético e cultural do cinema feito por jovens dos anos 1980; com o uso do Super-8mm, quebrando barreiras, crenças e tradições. A câmera leve praticamente acompanha os passos, rebolados e movimentos frenéticos do ator expressando o universo onírico do palco e do imaginário do personagem, visto que a encenação foi criada para o filme.

Na cena final, mais precisamente nos corredores do Teatro Lima Penante, Marto finaliza encenando para a câmera uma caminhada triunfal, sob a trilha sonora de *New York New York*, que intensifica a interpretação e o sentido do filme.

Percebemos, portanto, em *Perequeté*, marcas da encenação tanto por parte do personagem como também por quem manipula a câmera, no caso, o realizador, ao extrair o exibicionismo de modo sutil da personagem. Ramos discute essa questão no cinema documental brasileiro contemporâneo:

Documentários recentes, como *A pessoa é para o que nasce*, 2003, de Roberto Berliner, ou *Estamira*, 2006, de Marcos Prado, trabalham nitidamente na modalidade sujeito-da-câmera *exibicionista*, correndo os riscos de excesso. Um diretor como Eduardo Coutinho consegue extrair de personagens, olhando esteticamente a câmera, um exibicionismo delicado, mas *exibido*, no qual personalidades dão tudo de si com intensidade, como provocadas por um encantador que, quieto no canto, provoca a serpente da *exibição*. Progressivamente, a partir de *Santo forte*, 1999 (a personagem Teresa, no início tímida, depois mais *exibida*), Coutinho aprofunda essa opção em sua obra até chegar em um filme mais maneirista, com forte tonalidade *exibida*, como *Edifício Master*, 2002 (Henrique, cantando Frank Sinatra, cumpre o percurso: começa tímido e, no final, abre, glorioso, a que retornam sobre si, sintonizando sua personalidade à demanda do sujeito-da-câmera na tomada. Costuma compor um sujeito-da-câmera quieto, que não é propriamente exibicionista em sua presença, mas que provoca a *encenação afecção*. Os irmãos Maysles, em *Grey Gardens*, provocam efeito similar na *exibida* Edie Beale. (RAMOS, 2008, p. 112, grifo do autor).

O segundo documentário analisado é *Sagrada família* (VASCONCELOS, 1981). Nele, observamos como o realizador narra a intimidade da sua família, retratando relações

⁸¹ Disponível em <http://migre.me/tmFt5>. Acesso em 27 mar. 2016.

personais na casa em que vive, localizada em João Pessoa. A temática sobre a vida privada do realizador é colocada utilizando o modo participativo e performático. O realizador se impõe nas gravações, participa solicitando que seus familiares o deixem filmar, fazer entrevistas, registrar o cotidiano deles que, de um modo geral, resistem. A câmera neste sentido é invasora e incômoda, mesmo num ambiente familiar.

A câmera e a presença do realizador, na tentativa de representar a realidade de forma participativa, altera a relação estabelecida entre ele e ele mesmo, assim como entre ele e os personagens. “O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera. Os tipos e graus de alteração ajudam a definir variações dentro do modo participativo do documentário.” (NICHOLS, 2008, p. 153).

O filme em sua maior parte é produzido dentro da casa, havendo assim sete planos que mostram a parte externa, como o quintal onde acontecem os depoimentos da avó e do pai do realizador. A fim de representar as ações cotidianas dos familiares, o diretor conduz o registro mostrando intimidade com os personagens, descrevendo as peculiaridades de cada familiar. Notamos que ninguém encena qualquer situação, ao contrário, estão incomodados com a presença da câmera.

Percebemos que existe uma ligação afetiva entre o realizador e a casa, por meio da forma de filmar planos e sequências mostrando detalhes do ambiente e das pessoas em seus afazeres cotidianos. O registro da luz que entra pelos vitrais e janelas compostas por planos observativos do chão, da sala, da cozinha, dos cômodos, dos quartos, revelam a ambiência e atmosfera íntima. Nessas circunstâncias, são trazidas imagens como a da mãe do realizador debulhando o milho, a tia lavando a roupa, o tio lavando a louça, o irmão escutando música, o pai arrumando a cama.

Na forma de abordagem participativa, o modo de condução das tomadas se diferencia como também o assunto com a presença da câmera. O realizador se torna um ator social munido da câmera, demonstrando seu poder e controle sobre o direcionamento das tomadas, mesmo consciente da sua presença incômoda e invasiva.

O cineasta despe o manto do comentário em voz-over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, como ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.) (NICHOLS, 2008, p. 154).

O realizador pergunta para a mãe como foi o casamento e ela, constrangida, se recusa a responder; ele insiste e ela responde: “não me aperreie não! Por favor, me deixe em paz, você sabe que eu não quero dar depoimento, não invente não, eu quero muito que você faça suas coisas, tenha progresso. Não é que eu reprove isso, não é que eu não queira dar depoimento, é porque não me sinto bem”, reafirmando, assim, o seu desconforto com a presença da filmadora.

Em todo momento, Vasconcelos explicita sua participação e intervenção no ambiente – no momento da captura dos depoimentos, nos planos de registro da casa, no uso da sua própria voz para pedir aos familiares o deixarem filmar e fazer perguntas. A participação do realizador, marcando explicitamente sua presença nas cenas é um dos elementos da estilística do Direto teorizado por Nichols (2009), Da-Rin (2008) e Ramos (2008), como temos observado ao longo dessa pesquisa.

O que vemos em seguida são cenas do cotidiano familiar: o pai, alcoólatra, lavando a louça na cozinha; a avó também nos seus afazeres domésticos, dobrando o lençol da cama; o almoço em família, o irmão que parece fugir da câmera para, ao final, cooperar com o documentário, aproximando-se, fechando todo o quadro com o rosto no campo focal da lente.

A câmera faz um plano panorâmico no sentido da direita para a esquerda, mostrando o quintal da casa, concluindo o movimento com um enquadramento no rosto do pai, cujo depoimento é sem dúvida o mais expressivo do filme. Ele fala que se casou há vinte e quatro anos e tem levado a vida “não sonhando”, ele desabafa: “às vezes, tenho levado tropeços e que não é nada. Às vezes é ociosidade, não tanto, porque escrevo, ainda continuo escrevendo, apesar da idade meio avançada, mas ainda tenho inspiração e, de lá pra cá, vou levando o barco com o auxílio da mulher.” (SAGRADA, 1981)

Esse depoimento apresenta a complexidade do universo familiar que o realizador provoca sob a abordagem ora participativa/ interativa, ora observativa, também se configurando em um tratamento performático, o que talvez o torne o primeiro filme brasileiro com esta proposta, segundo a tipologia de Nichols (2009); já que o realizador aborda a intimidade de sua própria família, sendo ele mesmo personagem. “Os filmes performáticos dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo”. (NICHOLS, 2009, p.170).

O próprio Everaldo Vasconcelos reflete sobre o momento da realização de *Sagrada família* e a inquietação da sua geração ao usar o cinema para falar de temas que lhes eram caros naquele momento, enriquecendo o debate que colocou em oposição as duas gerações de

realizadores na Paraíba no que diz respeito às opções técnicas, estéticas e metodológicas da produção acirrada com a chegada da tecnologia do Super-8:

Nós ficamos órfãos de cinema na Paraíba (...) nossa geração, nós não inovamos muita coisa em relação à linguagem. Na minha opinião, nós conseguimos apenas sair da inércia (...). mas acredito que nós começamos a fazer cinema preenchendo uma brecha, preenchendo um buraco, uma ruptura e partimos da nossa forma, tentando trabalhar com o que nós tínhamos. E nisso nós conseguimos inovar pelo menos numa coisa: na maneira da pedagogia, num modo de começar a aprender, nós aprendemos a desobedecer, enquanto as pessoas aprendiam a respeitar demais os clássicos, os mais antigos, nós que praticamente tínhamos a abjeção dos antigos, os antigos não gostavam muito da gente. Até hoje dizem nos jornais que nós nunca fizemos cinema nem vamos fazer; desse modo então nós começamos a tentar fazer e nisso a gente inovou, a gente não esperou que ninguém viesse dizer como fazer. (VASCONCELOS, 1988)⁸²

A captação do som sincrônico no Cinema Direto, em se tratando da bitola Super-8mm, acabou se tornando um indício da presença da câmera. É perceptível o som da engrenagem da câmera Super-8mm, um som inesquecível para os ouvidos mais íntimos da bitola no ato de filmar. O som em *Sagrada família* foi gravado sincronicamente, fundindo-se com o som ambiente no transcorrer do filme.

O desfecho do documentário acontece com o poema do pai, sob o som do cantar dos galos no quintal, com imagens internas da casa, a percepção da luz ora estourada, ora escura e uma música em som *over*, provavelmente ficcionalizada na finalização com o auxílio do som de um piano que encerra o filme. Em depoimento, Vasconcelos rememora o sentimento e a forma de pensar à época desta realização:

Nós queremos fazer filmes que tem tudo a ver com aquilo que nós somos, com todos os erros, com todos os acertos, filmes de dentro do fundo do buraco, filmes que falem, por exemplo, daquilo que nós não acreditamos. Nós não queremos fazer filmes certinhos, nós queremos fazer um cinema dentro de uma perspectiva libertária, nós queremos ser o cinema que nós fazemos, não o grande cinema de encenação (VASCONCELOS, 1988)⁸³.

No terceiro filme analisado, *Closes* (NUNES FILHO, 1982), verifica-se também o tema da homoafetividade, jamais trabalhado nas produções anteriores.

Em *Closes*, se constata a abordagem participativa, refletindo a maneira em que o realizador se engaja com o tema, bem como propondo uma reflexão sobre o assunto abordado por meio de diversos pontos de vista. A forma como a câmera aponta para o assunto revela ao

⁸² Everaldo Vasconcelos em depoimento ao documentário **Fragmentos da narrativa cinematográfica paraibana** (NUNES FILHO, 1988).

⁸³ Idem.

espectador o compromisso com o tema. Sobre essa questão, Nichols (2009, p. 155) constata que “no documentário participativo, o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar. Jean-Luc Godard uma vez declarou que o cinema é verdade 24 vezes por segundo: o documentário participativo satisfaz essa assertiva.”

Os anos 1980 ficaram marcados pela produção na bitola Super-8 milímetros, que pela primeira vez não só rompia com a tradição dos realizadores do cinema clássico, como discutido anteriormente, mas também abordava temáticas homoafetivas, transgressoras e anárquicas de maneira irreverente, leve e politicamente engajada. Pedro Nunes Filho faz um pequeno resumo do momento histórico em que foi produzido o filme e cita suas principais influências:

No princípio dos anos 1980, você tem um contexto de ditadura militar, mas também de distensão, em que surgem os movimentos pela Anistia, a volta dos exilados (eu mesmo participei do congresso de reabertura da UNE em Salvador), então tudo isso aí é influência. Em 78, eu faço um filme sobre a greve, vou receber com outros colegas Miguel Arraes em Recife, então surgem novos temas, a questão da liberdade de expressão, o fim da censura, passa a ter essa necessidade de mudança de valores políticos na sociedade em geral. No plano nacional, anos 70 temos a Música Popular Brasileira, anos 80 o Rock, uma coisa mais libertária, então 1980 é um ano de princípio de liberdade que tem muita influência no contexto dessas realizações. Esses filmes são retratos, fragmentos de época. (NUNES FILHO, 1982)⁸⁴

Closes foi, sem dúvida, o filme mais discutido na ocasião por levantar de maneira direta o tema das relações homoafetivas. Realista e informativo, contrapôs depoimentos conservadores, homofóbicos, machistas e outros politicamente engajados, democráticos e libertários; construindo assim, um painel sobre os valores humanos do período. Bertrand Lira faz um breve panorama:

A discussão da sexualidade no cinema paraibano – que até então era assexuado – começa com *Esperando João* (de Jomard Muniz) em 1981 e passa por *Perequetê*⁸⁵ (Bertrand Lira) no mesmo ano, mas só vai atingir uma abordagem mais ampla com *Closes*⁸⁶ de Pedro Nunes. Talvez não seja o filme em Super-8 mais visto na Paraíba, mas com certeza o mais discutido. O misto de documentário e ficção desse cineasta não traz nada de novo em termos de linguagem cinematográfica, mas contribuiu, inquestionavelmente, para uma ampla discussão da homossexualidade e, ao mesmo tempo, tornar o Super-8 um cinema respeitado para os que, até então, duvidavam de sua seriedade. *Closes*, na sua parte ficcional, trata do relacionamento amoroso de dois rapazes que, ao optarem pela homossexualidade são severamente reprimidos. Um deles não suportando a pressão social deixa a cidade. A abordagem documental apresenta depoimentos de habitantes da cidade, transeuntes (homossexuais ou não,

⁸⁴ Entrevista concedida por NUNES FILHO, Pedro. **Entrevista com Pedro Nunes Filho** [mai. 2015]. Entrevistador: Leandro Cunha. UFPB, João Pessoa-PB, 2015. 1 arquivo .mp3 (01'03'').

⁸⁵ Disponível em <http://migre.me/tb1xt>. Acesso em 07 de mar. 2016.

⁸⁶ Disponível em <http://migre.me/tb1x0>. Acesso em 07 de mar. 2016.

militantes de grupo feminista e homossexual etc). Pedrinho contrapõe esses discursos, uns preconceituosos e intolerantes, outros ingênuos, alguns politizados como o da feminista e do militante *guei*, e denuncia todo o preconceito social em relação às pessoas que optam pela livre sexualidade. (LIRA, 1986, p. 7).

É um filme que, em termos de roteiro, direção e montagem, segue a voz dos entrevistados, a narrativa do outro, do sujeito enunciador. É importante citar que as diversas opiniões para construir uma única história, além de se configurar no encontro social entre o realizador e as distintas vozes, “verdades”, contribuem para reforçar o argumento do filme (NICHOLS, 2009).

No que concerne à parte documental, *Closes* utiliza a linguagem do Direto participativo/interativo, percebendo-se a presença do realizador na forma em que são conduzidas as entrevistas, como explica Bertrand Lira:

Closes já é Cinema Direto, é o primeiro filme que tem como tema exclusivo a temática homossexual ou, melhor, LGBT aqui na Paraíba, é um filme no modo documental direto, mesmo Pedro Nunes não tendo feito parte dos ateliers de Cinema Direto, e *Closes* tendo uma parte ficcionalizada, em sua maior parte é estruturado com entrevistas. *Closes* é concomitante aos estúdios da França. (LIRA, 2015)⁸⁷.

O realizador, por meio da captura da imagem em sincronia com o som, reforça a participação e a interação com os sujeitos enunciadorees, os entrevistados. A verdade do encontro se estabelece a partir dessa interação e participação do realizador com o tema investigado. Para tal, faz-se necessário seu engajamento com o tema, sua sensibilidade de ceder espaço à voz ao outro, tornando-o protagonista do seu próprio relato, ao passo que empresta força à narrativa ao documentário.

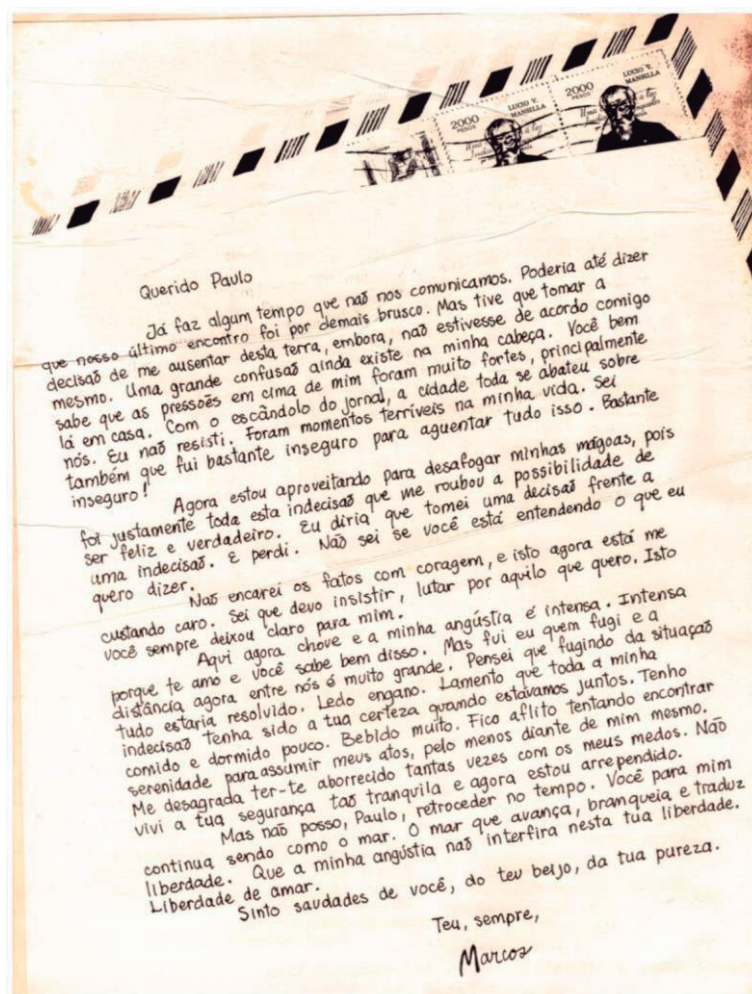
Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. (NICHOLS, 2009, p.154).

O filme inicia com o depoimento do professor e cineasta Lauro Nascimento, capturado de forma direta com o som sincrônico à câmera, direcionando o espectador no sentido da obra. Lauro aborda as diversas formas de amar, valores éticos, morais e religiosos, e afirma que são esses valores que geram a repressão das pessoas que tentam amar em sua plenitude. Ele diz acreditar que esses valores vão mudar.

⁸⁷ Op. cit.

Closes tem uma estrutura composta por dois blocos que se entrecruzam, um ficcional e outro documental. A carta abaixo (Fig. 10) remete à parte ficcional do filme e trata da complexa relação homoafetiva entre Marcos e Paulo. Na parte ficcional, essa carta conta o enredo da vida amorosa e o conflito dos dois rapazes. Na documental, as entrevistas narram os diversos pontos de vista sobre a relação entre pessoas do mesmo sexo e ambas as histórias se entrecruzam entre realidade e ficção. A parte documental tem uma abordagem no estilo Direto participativo.

Figura 10: Carta para Paulo.



Fonte: Acervo pessoal de Pedro Nunes Filho (1982).

Essa variedade de abordagens em uma mesma obra é recorrente nos filmes produzidos a partir das oficinas da Varan, caracterizados por aspectos participativo, performático, observativo. Para Nichols,

Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estruturas ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade. (NICHOLS, 2009, p. 136, grifo do autor).

Como exemplar de um Documentário Direto no modo participativo/interativo exibido nos anos 1990, analisamos agora uma produção em vídeo VHS, *Tão sentindo um cheiro de queimado?* (LIRA; PONTES, 1988). Seus realizadores fazem um mapeamento da cena *underground* musical de João Pessoa no final da década de 1980, trabalhando com bandas de diferentes estilos, como rock, *punk*, *hardcore* e *heavy metal*.

O fio condutor deste documentário conta com a narração da radialista Olga Costa, a partir do programa de rádio Jardim Elétrico, da extinta Rádio Universitária da Paraíba. O programa revela a cena do rock em João Pessoa, apresentando as bandas, os músicos e suas identidades de tribos urbanas. Essa apresentação, embora esteticamente enquadrada em plano aproximado sob a limitação da pequena dimensão do estúdio da emissora, é feita com a câmera observativa, em que os personagens em cena parecem ignorar sua presença. A apresentadora fala para seus ouvintes no referido programa radiofônico.

A estilística do Cinema Direto participativo acontece por meio dos depoimentos que os personagens dissertam para a câmera. Eles narram seus sonhos, desejos, revoltas, valores, carências da cena musical, dificuldades, divergências entre os outros grupos e bandas. Olga Costa ainda hoje mantém o programa Jardim Elétrico, agora na Rádio Tabajara, emissora pública.

A locutora apresenta as bandas Disunidos, Desordem Armada, *Danger*, Aberração Sonora, Restos Mortais, *Medicine Death* e *Nephastus*, que contribuíam com o circuito independente em João Pessoa, compondo a cena *underground* a partir de produções musicais, encontros de grupos, shows, produções de fanzines, entre outras atividades.

Neste documentário, a direção segue o método da montagem de evidência, em que o realizador dirige o filme a partir dos depoimentos dos personagens entrevistados que, em diversos momentos, são ilustrados com o auxílio de imagens e sons capturados de ensaios e apresentações das bandas. Olga Costa encena seu próprio papel num programa de rádio ao vivo, no entanto, essa edição do programa foi pensada para fornecer conteúdo para o documentário por solicitação dos diretores. Acerca desses aspectos, Nichols fundamenta:

No modo expositivo, a montagem serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal. Podemos denominar isso de montagem de evidência. Esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento. (NICHOLS, 2009, p. 144).

Além de *Tão sentindo um cheiro de queimado?* (1988), abordado na forma do Documentário Direto (interativo/participativo), utilizando o depoimento como fio condutor para a montagem, Bertrand Lira realizou posteriormente outros documentários com a mesma estilística, tais como: *Bom dia, Maria de Nazaré* (2003)⁸⁸; *O senhor do engenho* (2005)⁸⁹; *Homens* (2008)⁹⁰, codirigido com Lúcia Caus; *Crias da Piollin* (2008); *O rebelião* (2009) e *O diário de Márcia* (2011)⁹¹.

O filme *Tão sentindo um cheiro de queimado?* explora os locais em que ocorrem as situações, os espaços fora-de-campo, a continuidade do movimento e a simultaneidade das ações. Ainda sobre a montagem de evidência, Ramos afirma:

A montagem de evidência, para Nichols, é característica da decupagem espaço-temporal da tomada que segue de perto a disposição das asserções pela narrativa e nela se sustenta. Mesmo acompanhando o bom *insight* de Nichols, notamos sem dificuldade que a *montagem de evidência* costuma se sobrepor, na narrativa documentária, a um tipo de montagem próxima à montagem que vem do classicismo narrativo, baseado na exploração do espaço fora-de-campo (*raccords* de olhar, de continuidade, de movimento, etc.) ou no paralelismo/simultaneidade da ação. (RAMOS, 2008, p. 87, grifos do autor).

As produções cinematográficas no gênero documental da Paraíba nos anos 1980 e nas décadas que se sucedem foram influenciadas pelas realizações e oficinas da Varan e do NUDOC, constituindo assim uma identidade nas produções audiovisuais documentárias no Estado. O Cinema Direto participativo até hoje ainda é a forma dominante nas realizações documentais. Bertrand Lira reforça nosso argumento:

(...) o Cinema Direto hoje se tornou o modo de abordagem dominante, a vertente do Cinema Direto participativo, lembrando bem, porque tem o Cinema Direto com a vertente observativa, que é o modo de abordagem que os americanos optaram por denominar de *cinéma vérité*, já que os franceses desistiram dessa nomenclatura (...) O grosso da produção do cinema documental no Brasil é no estilo direto

⁸⁸ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=kSx73Vq_UhA. Acesso em 07 mar 2016.

⁸⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VyUnZckmghE>. Acesso em 07 mar 2016.

⁹⁰ Disponível em: <http://migre.me/vdUYQ>. Acesso em 12 out 2016.

⁹¹ Disponível em <http://migre.me/vdGj9>. Acesso em 07 mar 2016.

participativo. São filmes que têm o cineasta, está lá presente entrevistando, gravando o som sincrônico, é uma estética que é originária do direto. (LIRA, 2015)⁹²

A última análise é do curta-metragem *Amanda e Monick* (PINTO, 2008) que apresenta as personagens do título (uma transexual e uma travesti) em seu cotidiano, exibindo suas individualidades, profissões e subjetividades. Destacamos as cenas que apresentam rituais de maquiagens através do espelho. Esse reflete suas faces, suas vaidades, desejos, sonhos, liberdades, lutas e resistências, reforçando suas identidades de gênero e sexualidade. Amanda é professora em uma escola municipal, e Monick estudante e profissional do sexo.

Percebemos que o realizador utiliza a encenação para delinear a subjetividade das personagens que reconstituem, para o realizador/espectador, o ritual diário de saída para as suas atividades cotidianas. A esse tipo de encenação, Ramos denomina de “encenação-locação”:

Feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor, ou sujeito-da-câmera, pede explicitamente ao sujeito filmado que encene. Em outras palavras, que desenvolva ações com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado. A *encenação-locação* distingue-se da *encenação-construída* pelo fato de a tomada ser realizada na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida. (RAMOS, 2008, p. 42, grifo do autor).

Em *Amanda e Monick*, o André da Costa Pinto opta pela abordagem direta interativa/participativa, expressa pela maneira com a qual o realizador aponta a câmera para o universo particular de suas personagens, bem como pela forma em que ele participa ao entrevistar e dar voz a elas. Uma escolha espontânea e intuitiva, conforme relata André da Costa Pinto:

Não tive nenhuma influência de nenhum dos dois modos de abordagens até porque na época eu ainda era muito imaturo no cinema, tanto de assistir, porque não sou um grande cinéfilo, não sou de devorar filmes. Eu seleciono apenas aquilo que me interessa, aquilo que me chama atenção. Sou muito mais literário, leio muito mais, devoro muito mais literatura do que cinema apesar de gostar bastante do audiovisual e viver disso. (PINTO, 2016)⁹³

⁹² Op. cit..

⁹³ Entrevista concedida por PINTO, André da Costa. **Entrevista com André da Costa Pinto**. [abr. 2016]. Entrevistador: Leandro Cunha. João Pessoa-PB, 2016. 1 arquivo formato hipertexto.

A abertura de *Amanda e Monick* é uma encenação, estimulando a reflexão do espectador. São entrecruzadas imagens dos pés com tamancos e saltos altos das duas personagens com o ritual de saída de suas residências. O desfecho se dá na cena em que os tamancos e saltos se encontram, revelando suas identidades, semelhanças e diferenças. Ramos identifica três tipos de encenação no documentário:

Definimos três tipos de encenação (*construída, locação, atitude*) e em cada uma delas encontramos um modo determinado de o sujeito-da-câmera está no mundo, *encenando* para o espectador. Podemos imaginar um sujeito-da-câmera que não encene? Se todo sujeito-da-câmera está no mundo pelo espectador, o sujeito-da-câmera encenando está no mundo *só* pelo espectador. Mas o sujeito-da-câmera no mundo, *só* pelo espectador, é um tipo-ideal da encenação na tomada, nunca concretamente atingido. O sujeito-da-câmera existe pelo mundo e é desse modo que ele é experimentado pelo espectador. Na *encenação*, no entanto, o sujeito-da-câmera é cada vez mais atraído pelo centro de gravidade do olhar do espectador, que acaba por determinar, na circunstância da tomada, a intenção da ação. Como uma lua puxando a maré, o olhar do espectador atrai a ação do sujeito-da-câmera, que prepara seu estar na tomada inteiramente por e pra esse olhar. Isola-se assim, progressivamente, da circunstância do mundo, na qual a circunstância da tomada está necessariamente contida. Sua abertura, seu canal de comunicação, fecha-se para o lado do mundo na tomada e abre-se para a posição espectral. (RAMOS, 2008, p. 106, grifo do autor).

Seguida dessa encenação descrita acima, identificamos a linguagem do Cinema Direto participativo com depoimentos para a câmera dos personagens: “certidão de nascimento: Arthur Marcolino Gomes; nome artístico, Amanda Gomes Costa. Certidão de nascimento: Ernando Porfilho da Silva; nome de guerra, Monick Macharrara”. Como informa Nichols (2009, 2009, p. 160), “os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem.” A partir daí, os personagens falam sobre fatos significativos de suas vidas na cidade de Barra de São Miguel, localizada no interior da Paraíba. Desta forma, o documentário segue o fluxo das entrevistas, entrecruzando planos descritivos do universo dos personagens.

É com essa estrutura narrativa entre depoimento e ação dos personagens que a montagem foi pensada, utilizando como base a pesquisa prévia, o roteiro de perguntas, o plano de direção e montagem. Como dito, a encenação dos atores representando a si mesmos foi fundamental para aproximar o realizador das identidades deles; método recorrente para tentar compreender as subjetividades em meio a universos. Há, portanto, um tipo de encenação não solicitada pelo diretor, mas transcorrida pela própria vontade dos personagens, que flexionam suas atitudes pela consciência da presença da câmera.

Esse é portanto, o campo a partir do qual se define a *encenação-atitude*, um campo que, na realidade, não pertence ao universo da *encenação*, conforme costumamos defini-la. A *encenação-atitude* não existe, por isso podemos chamá-la de *encenação*: trata-se de um comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes pela presença da câmera. Diferentemente, as *encenações construídas* e *locação* envolvem procedimentos que isolam por completo a ação do sujeito na tomada de seu transcorrer cotidiano. Tais *encenações* são modos de agir que afunilam a alteridade que se oferece ao sujeito-da-câmera, retorcendo-o para o leque do *outrem* espetatorial: jogam assim a circunstância da tomada no funil da circunstância da fruição. (RAMOS, 2008, p. 48, grifos do autor).

Ainda numa abordagem observativa, em recuo, Amanda e Monick são mostradas, alternadamente, na ida diária à escola, onde a primeira trabalha como professora e a segunda como aluna. “O documentário observativo reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é *estar* em uma determinada situação, mas sem a noção do que é, para o cineasta, estar lá também” (NICHOLS, 2009, p. 153). No entanto, a maior parte das cenas do curta-metragem é marcada pela estilística do Documentário Direto, segundo André da Costa Pinto, uma influência provável de Eduardo Coutinho:

Eu gosto muito do Eduardo Coutinho, uma referência muito forte que até hoje eu sigo [pois] aprendi a fazer documentário com Beth Formaginni [colaboradora de Coutinho] e hoje sou um dos grandes fãs e admiradores do trabalho dela e acho a referência dela muito forte e positiva dentro de toda minha obra, não só em *Amanda e Monick*. (PINTO, 2016)⁹⁴

Para finalizar, André da Costa Pinto⁹⁵ informa seu ponto de vista sobre o Cinema Direto, e como ocorreu o encontro desta forma de abordagem com o seu trabalho:

O Cinema Direto, que eu fui estudar e entender um pouco, passou a ser o primordial dentro dos meus trabalhos documentais, ao apontar a câmera e seguir a vida dos meus personagens tendo eles não em função da câmera, mas a câmera em função deles e entender que ninguém melhor do que eu pra falar do meu quintal, por isso que eu falo de Barra de São Miguel (...) o Cinema Direto não é mais do que isso: apontar a câmera para o olhar que eu tenho domínio sobre.

Como podemos observar ao longo desse capítulo, a forma de abordagem no Documentário Direto interativo/participativo é dominante nos filmes analisados em nossa pesquisa. Maior parte da produção cinematográfica paraibana, a partir dos *Ateliers Varan*, como reforçado neste capítulo, se caracterizou pela utilização da câmera em sincronia com o

⁹⁴ Op. cit..

⁹⁵ Op. cit..

som direto, no embate entre o cineasta e o real, numa abordagem em que o realizador, com maior ou menor presença, é também personagem, consolidando assim uma nova forma de representação do real no cinema paraibano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, percebemos que o modo de abordagem Direto participativo/interativo foi predominante na produção documental na Paraíba a partir da década de 1980. Essa forma de representação se torna expressiva com a adoção da bitola Super-8mm e a democratização do seu uso. Nesta abordagem, a voz do outro e a participação do entrevistado como informante exercem papel central na narrativa, características que fazem a personagem ator de si mesmo, passando a definir o próprio roteiro.

Nessa investigação, discutimos o documentário contextualizando sua trajetória na história do cinema, que tem sua origem na pré-história, no período Paleolítico, com as pinturas nas cavernas em superfícies planas, causando sensações semelhantes às atuais salas de cinema, com ambiência para a visualização de imagens. Assim, as imagens eram vistas através da luz emitida pela chama do fogo, pela movimentação da luz e da sombra que, ao iluminar parte de um desenho, necessariamente escurecia a outra, causando a ilusão de movimento da imagem.

Os avanços possibilitados com base nas imagens em movimento, as experiências das reportagens e expedições, descrevendo o outro *exótico*, o diálogo com o universo acadêmico no campo da antropologia, entre outros, formaram as bases para a linguagem e manifestação do documentário.

Na elaboração documental, destaca-se inicialmente Flaherty, nos Estados Unidos, abordando uma narrativa que prioriza as discussões da luta do homem pela sobrevivência em meio às suas tradições culturais em desaparecimento, em lugares distantes e de difícil sobrevivência em um meio hostil. Em seguida, na Inglaterra, desponta o nome de Grierson, debatendo a luta do homem pela sobrevivência em meio à abundância nas grandes cidades. Concluída a abordagem histórica, em seguida nossa pesquisa discute os seis modos de representação do real no documentário trabalhados por Nichols (2009) tendo como base de discussão as definições elencadas pelos autores que fundamentam nossa pesquisa.

Como analisamos no capítulo II, o Cinema Direto é resultado de um anseio de realizações de um cinema documental que refletisse a intervenção do cineasta na realidade representada. Inicialmente, a posição do cineasta era em recuo de forma (observativa), mas com o desenvolver da linguagem associada à influência da reportagem, o sujeito da câmera passou a interagir com o sujeito entrevistado, devido não só às mudanças na dinâmica da linguagem, mas também ao desenvolvimento tecnológico das câmeras mais leves, sensíveis,

menores e de melhor manipulação. Jean Rouch e Edgar Morim, com *Crônicas de um verão* (1961), inauguram a abordagem direta participativa/interativa no documentário.

Um dos nomes importantes na fotografia e operação da câmera do Documentário Direto é o canadense Michel Brault, que sofreu influências do fotojornalismo de Henri Cartier Bresson. Brault foi parceiro de Jean Rouch em suas principais obras e, desta forma, influenciou também, de certa maneira, o modo de condução da câmera no Documentário Direto.

Na Paraíba, o documentário *A pedra da riqueza* (CARVALHO, 1975) foi o primeiro filme realizado com a tentativa de abordagem do Direto, utilizando os recursos tecnológicos disponíveis como a película 16mm e o uso do som *over* gravado na pós produção. A voz *over* aqui é a do personagem que conta a sua história e não uma voz onisciente que expõe uma verdade. No documentário *O que eu conto do sertão é isso*, também realizado em película 16mm, percebemos a abordagem do Direto com o realizador capturando a voz dos personagens por meio da gravação do som simultâneo à tomada, bem como por esses serem os protagonistas do filme e poderem falar sobre a situação de pobreza do homem trabalhador do campo.

Na produção do documentário Super-8mm, temos como precursor de uma nova fase o documentário *Gadanhô*, que foi de suma importância para a constituição da identidade do cinema paraibano e para servir como referência para os novos realizadores. *Gadanhô* emprega a linguagem do Direto utilizando a interação da câmera com os personagens, ambiente em que se passa o filme, com os depoimentos das personagens narrando suas histórias de vida mesmo sem o uso do som sincrônico, a exemplo de *A pedra da riqueza*. Este filme foi realizado antes mesmo dos ensinamentos transmitidos nas oficinas do Cinema Direto promovidas pelo NUDOC/Varan e, desta maneira, consegue inaugurar no Super-8mm uma nova forma de contar a história, protagonizando as pessoas comuns a partir da gravação de seus depoimentos.

Por meio desses registros, observamos a evidência da linguagem direta participativa/interativa através da maneira pela qual o realizador conduz os personagens, relacionando-se e interagindo com eles. Como discutido no desenvolvimento desta pesquisa, é a partir do encontro entre o realizador e a personagem que o roteiro e a direção tomam forma, na união das falas dos personagens para construção da montagem.

No terceiro e último capítulos, vimos que, com a criação do NUDOC e a realização dos estágios promovidos pela Varan, deu-se uma intensificação da estilística do Cinema Direto, em sua vertente participativa, e do uso da bitola Super-8mm, agora acessível para a

nova geração de realizadores. Diante disso, ocorreu uma ruptura no modo de abordagem na produção documental, antes caracterizado pelo modo expositivo com ênfase nas temáticas da pobreza do homem do Nordeste.

Nesse sentido, o Super-8 passou a revelar o momento histórico da Paraíba e do país, com toda a riqueza da imagem em sincronia com o som, e ainda se percebeu um avanço na maneira de capturar a imagem com fluidez, economia e maior acesso aos meios, alcançando resultados frutíferos. Verificamos, ao mesmo tempo, a riqueza criativa das expressões do cinema guei conduzido pelo grupo *Nós também*, com produções reconhecidas por uma estética anárquica, irreverente, com o uso dos desbundes que denunciavam o machismo e formas diversas de preconceitos, conservadorismo e opressão. Ainda na temática guei, podemos destacar a importância das contribuições de Pedro Nunes Filho, Bertrand Lira, Henrique Magalhães e Lauro Nascimento.

Neste momento, ocorre também uma valorização das expressões populares promovidas pelas realizações de Vânia Perazzo, Eliza Cabral, Henrique Magalhães, Everaldo Vasconcelos, entre outros. Em paralelo, o Super-8 abordava as lutas de classes e dos estudantes, a exemplo das greves e manifestações de movimentos políticos, artísticos e sociais da época.

Nesse contexto, o Cinema Direto constituiu a marca e identidade da produção cinematográfica realizada por jovens em busca de liberdade de expressão, compondo um legado diante de um contexto político pós-Ditadura Militar, ainda caracterizado pela repressão política.

Enfim, um cinema inovador frente ao seu tempo e contestador das diversas formas de repressão, gerando frutos e exercendo influências nas produções atuais. Nesse sentido, diante da diversidade da linguagem e de conteúdo do Super-8 e da relevância do momento de efervescência sociocultural com a redemocratização, verificamos ainda poucos estudos sobre os modos de abordagem no Documentário Direto paraibano, consistindo este trabalho num esforço inicial de reflexão.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Silva Mateus (Org.). Jean Rouch 2009: **Retrospectivas e colóquios no Brasil**. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- BURCH, Noël. Argumentos de no-ficção. TORCHIA, Edgar Soberón (Org.). **33 ensaios de cine**. Havana: Ediciones Caribe, 2008.
- CARNEIRO, Bastos Adeilma. **Paisagens cinematográficas: O NUDOC e a produção cultural nas décadas de 1980-1990**. 2009. Dissertação (Mestrado acadêmico em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. Orientação: Regina Maria Rodrigues Behar. Disponível em http://www.cchla.ufpb.br/ppgh/2009_mest_adeilma_bastos.pdf. Acesso em 07 de julho 2016.
- CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v.2. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- GAUTHIER, Gui. **O documentário: Um outro cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2011. Col. Campo Imagético.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. **O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo**. São Paulo: Alameda, 2012.
- GOMES, João de Lima. A contribuição francesa do Cinema Direto. In: AMORIN, Lara e TREVAS FALCONE, Fernando (Org.). **Cinema e memória na Paraíba: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.
- GOMES, João de Lima. **Terra distante**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2014.
- GRIERSON, John. **Principios Del documental**. In: TORCHIA, Edgar Soberón (Org.). 33 ensaios de cine. Havana: Ediciones Caribe, 2008.
- _____. *First principles of documentary (1932-1934)*. In: *The Nonfiction film idea*. Disponível em <http://migre.me/v8e0j>. Acesso em jan 2014.
- HOLANDA, Karla. **Documentário nordestino: mapeamento, história e análise**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

LEAL, Wills. **O discurso cinematográfico dos paraibanos: a história do cinema na/da Paraíba**. João Pessoa-PB: Edição do autor, 1989.

LIRA, Bertrand. Tecnologia e estética: O Super-8 funda a estilística do direto no cinema paraibano nos anos 1980. In: AMORIN, Lara e TREVAS FALCONE, Fernando (Org.). **Cinema e memória na Paraíba: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

MACHADO JÚNIOR, Rubens Luís. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: Espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIN, Lara e TREVAS FALCONE, Fernando (Org.). **Cinema e memória na Paraíba: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do pacífico ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 3.ed. 1984.

MARINHO, José. **Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959 – 1979)**. Niterói: EdUFF, 1998.

MICHAEL, Rabiger. **Direção de documentário**. Rio de Janeiro: Elsevier, 5.ed, 2011.

NEVES, David. **A descoberta da espontaneidade: breve histórico do cinema-direto no Brasil**. Revista Contracampo. n 39. Ano 1966, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://migre.me/tIXDs>. Acesso em 14 nov. 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Marins. Campinas, SP: Papyrus, 2009. (Coleção Campo Imagético).

NICHOLS, Bill. Modalidades documentales de representación. In: TORCHIA, Edgar Soberón (Org.). **33 ensaios de cine**. Havana: Ediciones Caribe, 2008.

NUNES FILHO, Pedro. Terceiro ciclo do cinema Super-8 na Paraíba. In: AMORIN, Lara e TREVAS FALCONE, Fernando (Org.). **Cinema e memória na Paraíba: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico**. Comunicação apresentada no III SOPCOM, VI LUSICOM, UBI, Abril de 2014. Disponível em: <http://migre.me/tJ7ou>. Acesso em 10 de mai. 2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

ROCHA, Patrício. Montagem e representação no documentário de Eduardo Coutinho. In: **Documentário e modos de representação do real**. LIRA, Bertrand (org.). João Pessoa:

Marca de Fantasia, 2012. [livro eletrônico] Disponível em <http://migre.me/tJ9eK>. Acesso em 10 mai. 2016.

SALLES, Francisco de Lima Segundo. **Renovatório**. 2007. Monografia (Relatório final do documentário Renovatório com fins de obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Radialismo) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, 2007.

TREVAS, Fernando. Cinema engajado: A temática social como marco da produção paraibana dos anos de 1960, 70 e 80. In: AMORIN, Lara e TREVAS, Fernando (Org.). **Cinema e memória na Paraíba: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

Filmografia

AMANDA e Monick. Direção e roteiro: André da Costa Pinto, Barra de São Miguel-PB: Medonho Produções, 2008. 19min. Son. Cor. Mini-DV. Disponível em <http://migre.me/tugDR>. Acesso em 11 abr. de 2016.

A PEDRA da riqueza. Direção e roteiro: Vladimir Carvalho. Rio de Janeiro: Produção: Vladimir Carvalho, Coprodução: Cinemateca do MAM, 1975. 16min. P&B. 35mm.

A QUEIMA. Direção e roteiro: Diego Benevides. João Pessoa: Synapse Produções, 2013. 13 min. Cor. Digital.

ARUANDA. Direção e roteiro: Linduarte Noronha. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1960. 21min. P&B. 35mm. Disponível em <http://migre.me/sVNaR>. Acesso em 09 fev. 2015.

CINEMA paraibano: 20 anos (1960 – 1980). Direção e roteiro: Manfredo Caldas e Walter Carvalho. João Pessoa-PB: Universidade Federal da Paraíba, 1983. 30min. Son. Cor. Disponível em <https://vimeo.com/92097301>. Acesso em 09 fev. 2015.

CLOSES. Direção e roteiro: Pedro Nunes Filho. João Pessoa: Oficina de Comunicação da UFPB, 1982. 32min. Son. Cor. Super-8. Disponível em <http://migre.me/sYEpi>. Acesso em 13 fev. 2016.

CRIAS da Piollin. Direção: Bertrand Lira. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba/Marca de Fantasia, 2010. 56 min. Cor. Mini-DV.

FRAGMENTOS da narrativa cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes Filho. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1988. 31min. Son. Cor. VHS. Disponível em <http://migre.me/v7FRY>. Acesso em 13 fev. 2016.

GADANHO. Direção: João de Lima Gomes; Pedro Nunes Filho. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1979. 19 min. Son. Cor. Super 8mm.

HOMENS. Direção: Lúcia Caus; Bertrand Lira. Vitória, 2008. 21min40seg. Son. Cor. 35mm. Disponível em: <http://migre.me/vdUYQ>. Acesso em 12 out 2016.

MARIMBÁS. Direção: Vladimir Herzog. Rio de Janeiro: 1963. 11min. Son. P&B. 16mm.

MR. Delaware and the Boxing Kangaroo Diretor: Max Skladanowsky. Berlim, 1895. 17seg. 35mm. Disponível em <http://migre.me/v7HuX>. Acesso em 23 jul. 2015.

NANOOK of the North. Direção: Robert Flahert. EUA: F.R.G.S. Pathépicture, 1922. 01h18min03seg. 35mm. Disponível em <http://migre.me/tCTau>. Acesso em 27 de abr. 2016.

O QUE eu conto do sertão é isso. Direção: Francisco Alves, João Octávio Paes de Barros, José Roberto Novaes, José Umbelino, Maria Rita Assumpção e Romero Azevedo. João Pessoa-PB: Universidade Federal da Paraíba, 1975. 35min. Son. P&B. 16 mm.

O REBELIADO. Direção: Bertrand Lira. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba/ Marca de Fantasia/ Fundo Municipal de Cultura (FMC), 2009. 70min. Cor. Mini-DV.

PARAÍBA, masculina, feminina, neutra. Direção: Jomard Muniz de Brito. João Pessoa, 1983. 30min. Cor. Super-8mm.

PEREQUETÉ. Direção e roteiro: Bertrand Lira. João Pessoa-PB: NUDOC/ UFPB, 1981. 21min. Son. Cor. Super-8mm.

RENOVATÓRIO. Direção e roteiro: Chico Salles. João Pessoa: Cerebral, 2007. 20min. Son. Cor. Mini DV.

RINGKAMPFER. Diretor: Max Skladanowsky. Berlim: Greiner und Sandow, 1895. 32seg. 35mm. Disponível em <http://migre.me/rdr34>. Acesso em 23 jul. 2015.

SAGRADA família. Direção e roteiro: Everaldo Vasconcelos. João Pessoa-PB, NUDOC/ UFPB, 1981. 14min. Cor. Super-8mm.

SERPENTINEN Tanz. Diretor: Max Skladanowsky. Berlim, 1895. 11seg. 35mm. Disponível em <http://migre.me/rdrd4>. Acesso em 23 jul. 2015.

TÃO sentindo um cheiro de queimado? Direção: Bertrand Lira e Everaldo Pontes. João Pessoa-PB: NUDOC / DECOM / UFPB, 1988. 18min. Son. Cor. VHS.

VOZES do cinema paraibano. Direção e roteiro: Cristina Martins. João Pessoa-PB: UFPB/ NUDOC/ LDMI, 2009. 40min. Son. Cor. DVCam.