

Bertrand Lira

# O SUPER-8 NA PARAÍBA

Anos de produção e rebeldia



Bertrand Lira

# O SUPER-8 NA PARAÍBA

Anos de produção e rebeldia



Marca de Fantasia  
Paraíba, 2021

# O Super-8 na Paraíba:

anos de produção e rebeldia

Bertrand Lira

Série Veredas, 53 - 2021



## MARCA DE FANTASIA

Rua João Bosco dos Santos, 50, apto. 903A  
João Pessoa, PB. Brasil. 58046-033  
marcadefantasia@gmail.com  
<https://www.marcadefantasia.com>

A editora Marca de Fantasia é uma atividade da Associação Marca de Fantasia (CNPJ 09193756/0001-79) e do NAMID - Núcleo de Artes e Mídias Digitais, projeto de extensão do Departamento de Mídias Digitais da UFPB

Editor/Designer: Henrique Magalhães

### Conselho Editorial

Adriana Amaral - Unisinos/RS; Adriano de León - UFPB;  
Alberto Pessoa - UFPB; Edgar Franco - UFG; Edgard Guimarães - ITA/SP;  
Gazy Andraus, Pós-doutoramento na FAV-UFG; Heraldo Aparecido Silva - UFPI;  
José Domingos - UEPB; Marcelo Bolshaw - UFRN; Marcos Nicolau - UFPB;  
Marina Magalhães - Universidade Federal do Amazonas - UFAM;  
Nilton Milanez - UESB; Paulo Ramos - UNIFESP;  
Roberto Elísio dos Santos - USCS/SP; Waldomiro Vergueiro, USP

Capa: HM sobre imagem do filme "Perequeté", de Bertrand Lira

Imagens usadas exclusivamente para estudo de acordo com o artigo 46 da lei 9610, sendo garantida a propriedade das mesmas a seus criadores ou detentores de direitos autorais.

---

ISBN 978-65-86031-44-7

# Sumário

Apresentação	5
I. Introdução	7
II. História do cinema paraibano: as primeiras produções	10
III. O cinema superoitista: surgimento no Brasil	18
Conclusão	41
Referências	44



## Apresentação

Este texto foi produzido para a disciplina Pesquisa em Comunicação, ministrada pelo professor Dr. Luís Custódio da Silva, no então Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Em setembro de 1986, foi publicado pelo Caderno de Textos do CCHLA – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB, edição de número 8 (p. 5-12) com o pomposo 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*. O caderno de Textos teve uma tiragem de 1.000 exemplares mimeografados e sem nenhuma ilustração, contendo mais dois textos, o da professora Sandra Craveiro Albuquerque, à época mestranda, e outro do crítico e historiador de cinema Wills Leal (falecido em 2020).

Por sugestão de Henrique Magalhães, como eu, ex-professor do Departamento de Comunicação Social, decidimos republicar esse texto revisado e ampliado com esta breve apresentação, pequenos ajustes no texto e a inserção de algumas ilustrações. Com este fim, acrescentamos mais três obras às referências: *Cinema na Paraíba/Cinema da Paraíba*, de Wills Leal (2007); *Dos homens e das Pedras: O ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*, de José Marinho (1998), professor da Universidade Federal Fluminense (*in memoriam*); e *Cinema e Memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*, organizada por Lara Santos Amorim e Fernando Trevas Falcone (2013), professores da UFPB, publicadas décadas depois da escrita deste texto. Nesta coletânea de Amorim e Falcone,

apresento o artigo *Tecnologia e estética: a estilística do direto no cinema paraibano dos anos 1980*.

Na conclusão deste artigo, faço uma referência à metodologia (“com ranço colonialista”) empregada nos estágios de documentário, promovidos pelos Ateliers Varan de Paris, um projeto idealizado pelo cineasta e etnógrafo Jean Rouch, que recebeu abrigo na Paraíba no Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB (Nudoc). Acredito que fiz essa observação influenciado à época pela polarização que se deu entre os cineastas veteranos – não satisfeitos com a utilização da bitola Super-8 na retomada da produção de cinema no estado – e os amadores aspirantes a cineastas, como eu. Hoje revejo essa minha posição, mas mantenho no original por questões de fidelidade ao texto. Destarte, esperamos seguir contribuindo com futuras pesquisas no campo do cinema realizado na Paraíba no período abordado.

# I

## Introdução

O cinema paraibano teve uma grande projeção nacional na década de 1960, quando *Aruanda* de Linduarte Noronha foi considerado o deflagrador do Cinema Novo. Outros filmes como *No país de São Saruê*, de Vladimir Carvalho e *Padre Zé estende a mão*, de Jurandy Moura, realizados entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, tiveram também uma boa repercussão. Sobre esse cinema o crítico Wills Leal escreveu no livro *Cinema e província* e não faltaram análises em publicações especializadas (a revista *Filme Cultura*, por exemplo) e citações em diversos livros publicados no Sudeste do país.

Até os primeiros anos da década de 1970, a produção de filmes na Paraíba era rodada em 16mm, embora algumas obras apresentem cópias em 35mm a exemplo de *A cabra na região Semi-Árida*, de Rucker Vieira (1966), filmado com uma Arriflex do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), sob a direção de Humberto Mauro (Marinho, 1998). As primeiras películas em 8 milímetros, são produzidas na Paraíba a partir de 1973, na época ainda chamada de *mini-bitola*. A bitola 8 milímetros ainda não tinha banda magnética para registro do som em sincronia com a imagem, o que só se concretizou com o advento do Super-8 no final da década.

Para iniciarmos, faremos um breve histórico dos primeiros filmes realizados na Paraíba e do movimento cinematográfico<sup>1</sup> da década de 1960. Não se trata de uma análise desses filmes, mas de um panorama do que foi realizado em termos de cinema e a importância que teve no contexto cultural do nosso estado.

Em seguida, abordaremos exclusivamente o cinema em Super-8, desde o seu surgimento no Brasil em 1970 – quando foram exibidas as produções pioneiras nesta bitola durante o *I Festival Nacional dos Primeiros Filmes* – até a sua chegada na Paraíba, em 1973. Traçamos aqui um breve histórico do que denominamos de “Primeira fase do cinema Super-8” que corresponde aos filmes produzidos a partir do seu surgimento (1973) até 1976. Da chamada “Segunda fase” (1979 a 1983), há uma análise do movimento cinematográfico surgido nesse período, detendo-se com mais detalhes nos filmes oriundos dos três estágios em *Cinema Direto*, realizados pelo Núcleo de Documentação Cinematográfica (Nudoc), por se tratar de uma significativa produção, tanto pela qualidade de alguns filmes, como também por representar, em termos de quantidade, a maior parte das películas realizadas nesta fase.

## Revisão de literatura

A literatura sobre o cinema superoitista não é um problema exclusivo da Paraíba, ela é escassa também em termos de Brasil. O que se tem publicado sobre o Super-8 resume-se a manuais de instruções técnicas para o manuseio de equipamentos. O único livro que

---

1. Entende-se por *movimento cinematográfico* como o conjunto de atividades na área de cinema, tais como crítica, filmes realizados, atividades cineclubistas, promoção de festivais e mostras de cinema.

menciona o assunto no nosso estado é *Cinema e revisionismo*, do crítico Alex Santos, mesmo assim em apenas três páginas, onde ele lista os filmes paraibanos realizados nesta bitola. Há, todavia enganos, como por exemplo, mencionar *Trabalhadores do Icó* como de Bertrand Lira e Torquato Joel, quando na realidade o filme chama-se *Emergência* e foi dirigido somente por Torquato Joel durante o primeiro *Atelier Varan* em João Pessoa.

A Oficina de Comunicação (OC), do Curso de Comunicação Social da UFPB, chegou a publicar artigos e entrevistas sobre o cinema superoitista nos seus *Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira*. No número zero há um artigo de João de Lima: *Gadanhos – o que os estudantes escreveram*, publicado em agosto de 1980. E, no número 1, há uma série de entrevistas com Jomard Muniz de Brito, Linduarte Noronha e Wills Leal, com o título *Cinema Paraibano – Entrevista*.

Sobre o cinema direto tem uma entrevista com o professor Pedro Santos – na época coordenador do Nudoc – noutra publicação da OC – *Plano Geral*, – uma coletânea de textos escritos pelos alunos de *Crítica Cinematográfica* do Curso de Comunicação Social da UFPB no primeiro semestre de 1981. A maior parte do material utilizado nesta pesquisa consiste em apostilas elaboradas pelo Centro de Formação em Cinema Direto para os seus estágios, entrevistas com os próprios realizadores, cuja contribuição foi bastante significativa, e artigos de jornais.

## II

# História do cinema paraibano: as primeiras produções

Foi por volta de 1918 que surgiram as primeiras realizações cinematográficas na Paraíba, com o fotógrafo oficial do governo, Pedro Tavares, registrando os acontecimentos mais importantes da cidade. Nessa mesma época, o exibidor Walfredo Rodriguez – que também incursionava pelo teatro, fotografia, literatura, arquitetura e urbanismo – se dedicava ao cinema, montando um laboratório onde revelava e copiava seus inúmeros filmes sobre coisas típicas, especialmente trabalhos ligados à agricultura. Sua produção era essencialmente documental e jornalística.

De 1917 a 1931, Walfredo Rodriguez realizou nove edições de um *Cine-Jornal* que chamou de *Filme Jornal do Brasil* e eram apresentados na sua própria sala de exibição. Em 1923, ele realizou o documentário *Carnaval paraibano e pernambucano* (Imagem 1). Cinco anos mais tarde, em 1929, Rodriguez produziu, dirigiu e fotografou *Sob o céu nordestino* (com aproximadamente 90 minutos), um documentário constituído de oito partes, sendo a primeira uma ficção sobre a presença indígena na Paraíba. Desse longa-metragem restou uma cópia de mais ou menos 25 minutos na Cinemateca Brasileira (Imagem 2).



Imagem 1. *Carnaval paraibano e pernambucano* (1923), de Walfredo Rodriguez  
Fonte: Frame do filme *Carnaval paraibano e pernambucano*

Um anúncio do filme, impresso provavelmente quando de sua exibição em Cajazeiras em 1929, dizia o seguinte:

“Sob o céu nordestino – Cinema Moderno

Hoje às 7 1/2 horas em ponto

Filme natural de costumes

Um pouco da vida da “Fornalha ardente” – A fauna marinha – A pesca da baleia – O praieiro e sua irmã a jangada de vela – O Sertão – A flora sertaneja – O vaqueiro – O camboeiro – As pequenas manufaturas – O Brejo – A Capital – Monumentos – A arte e a natureza.

Com este filme *a Nordeste* (grifo do autor) desfaz o errôneo julgamento de quem não conhece a Parahyba, esta rica região do Nordeste Brasileiro.

Todo cajazeirense deve assistir a esse filme apanhado nos sertões parahybanos e que os jornais da capital têm tecido bastante elogios.”



Imagem 2. A cidade de Umbuzeiro em *Sob o céu nordestino*, de Walfredo Rodriguez  
Fonte: Frame do filme *Sob o céu nordestino*. Acervo da Cinemateca Brasileira

Este anúncio foi exposto durante a *Semana Cultural Walfredo Rodriguez*, realizada de 20 a 24 de agosto de 1984, na Fundação Casa de José Américo, em João Pessoa. Seu último filme *Reminiscência de 30*, realizado em 1931, sobre o então presidente João Pessoa, registrava seus discursos, viagens pelo interior e o seu enterro<sup>2</sup>.

O cineasta Alex Viany deu o seguinte depoimento a Manfredo Caldas, depois da exibição de seu filme *Cinema paraibano – Vinte anos depois*: “... eu quero anotar logo de saída, uma coisa que me parece muito especial: o documentário do pioneiro Walfredo Rodriguez, *Sob o céu nordestino*, era uma novidade na época porque além de documentário, tinha um prólogo de ficção. (...) Walfredo Rodriguez está no princípio de tudo porque numa das primeiras exibições ele se impressionou com aquilo e começou a querer aprender”.

---

2. Revista *Filme Cultural*. Rio de Janeiro: Edição da Empresa Brasileira de Filmes, julho/setembro de 1980.

## Cinema paraibano na década de 1960

A criação do *Cinema Educativo da Paraíba* (CEP), em dezembro de 1955, pelo governador José Américo de Almeida, foi um fato de bastante significação para o cinema paraibano. O CEP era um órgão subordinado ao Serviço Social do Estado e tinha como atividade principal prestar assistência à rede oficial de ensino, através da exibição de filmes, além de ter a função de registrar os acontecimentos importantes na área governamental.

Até o início da década de 1960, o CEP, no plano de realizações não fazia outra coisa a não ser documentar, sob a ótica dos próprios patrocinadores, as inaugurações de obras públicas no estado, visitas e festas oficiais. No governo de Pedro Gondim, o CEP sofre uma ampliação em sua estrutura e estende as suas atividades, auxiliando as primeiras realizações do documentarista paraibano Wladimir Carvalho e incentivando o movimento cineclubista em João Pessoa. Desde a sua criação, o fotógrafo de cinema João Córdula dirigiu essa instituição que ele próprio ajudara a formar. Uns quatro anos antes, em 1951, ele havia andado pelo interior filmando a distribuição de gêneros alimentícios pelo interior do Estado, durante um período de longa estiagem.

É também nessa década que o cinema paraibano se projeta nacionalmente com *Aruanda*, documentário de 10 minutos, em 35mm, originado de uma pesquisa feita por Linduarte Noronha em 1958 sobre uma festa folclórica dos negros sertanejos de Santa Luzia. Lá o cineasta que até então não tinha incursionado pela realização de filmes, tomava conhecimento da existência de um aglomerado de antigos quilombados africanos, com economia própria

de subsistência. Com o equipamento do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) e produzido pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Linduarte realiza em fevereiro de 1960 o filme que foi considerado o deflagrador do Cinema Novo (Imagem 3). Uma questão que gera conflitos de opinião é a de que Linduarte não tinha consciência da importância que *Aruanda* teria para o documentário brasileiro. O próprio cineasta, hoje professor de *Jornalismo Cinematográfico* do Curso de Comunicação Social da UFPB, considera sem fundamento tal dúvida<sup>3</sup>.

Linduarte, autodidata, emergiu de uma geração cineclubista da década de 1940, junto com Wills Leal, João Ramiro Melo, Vladimir de Carvalho e José Rafael de Menezes. Suas atividades no cineclube consistiam em projeções no cinema de Fernando Honorato sem-



Imagem 3. *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), filme inspirador do Cinema Novo  
Fonte: Frame do filme

---

3. Este texto foi publicado em 1986. Linduarte Noronha nasceu em 1930, em Ferreiros (PE), e faleceu em janeiro de 2012, em João Pessoa (PB).

pre seguidas de debates. Havia também a publicação de uma revista especializada, *A Filmagem*, sob a responsabilidade do romancista Virgínius da Gama e Melo, J. R. Melo, L. Noronha e Geraldo Carvalho (Leal, 2007).

Dois anos depois, Linduarte realiza seu segundo filme, *Cajueiro nordestino*, um documentário em 35mm, também produzido pelo INCE e Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, mas sem a vitalidade e o impacto que causou o seu filme anterior *Aruanda*.

Da geração cineclubista da década de 1950 – que se juntou mais tarde a outros amadores de cinema na Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba, a extinta ACCP – emergiu a produção cinematográfica mais significativa dos anos 1960. Vladimir Carvalho e João Ramiro Melo realizaram *Os romeiros da Guia* (1962), um documentário em 35mm que eles próprios produziram. Em seguida, Vladimir Carvalho, numa produção independente dirige *A bolandeira* e emigra para o Sudeste do país, onde permanece trabalhando nos jornais do Rio de Janeiro até o final de 1967. Ao voltar à Paraíba, filma a sua obra mais importante: *O Rio do Peixe* – que posteriormente se transformou no tão discutido *O País de São Saruê* (Imagem 4).

A primeira versão do filme ficou pronta em 1968, ainda com o primeiro título e só em 1971 é que foi exibido a um pequeno público e selecionado para o Festival de Cinema de Brasília, mas *São Saruê* foi censurado sob a alegação de “ferir a dignidade e os interesses nacionais”. O filme ganhou mais notoriedade com a censura da ditadura militar, tornando-se um símbolo de resistência cultural na cinematografia brasileira, ao registrar as contradições socioeconômicas de um sistema fundiário, sistema que eterniza privilégios para uma minoria de latifundiários e uma situação de miséria para uma grande parcela da população do Sertão nordestino.

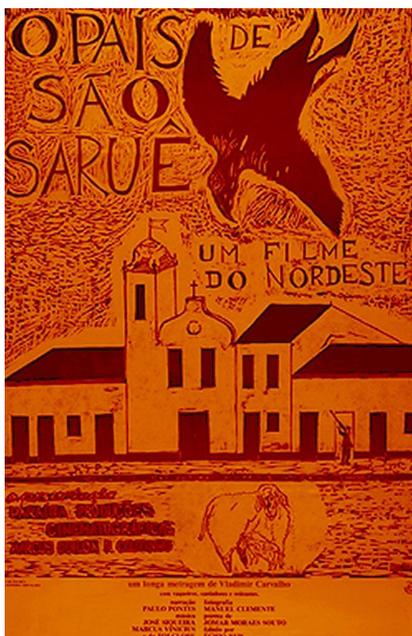


Imagem 4. Cartaz do documentário O país de São Saruê (Wladimir Carvalho, 1971)

Fonte: <http://www.poeteiro.com/2019/05/sao-sarue-o-poeta-e-o-reino-encantado.html>

Da primeira geração de cineclubes, surgiram algumas tentativas de realização em 1967, mas que entraram no rol dos *filmes inacabados*, como o crítico e cineasta Alex Santos classificou em seu livro *Cinema e revisionismo: Curral do Peixe*, de João Córdula, *Libertação*, de Carlos Aranha, *Uma aventura capitalista*, de Antônio Barreto Neto e *Arribação*, do próprio Alex Santos.

Em 1965, a Paraíba Produções Cinematográficas, do empresário Marcus Odilon R. Coutinho traz Walter Lima Júnior e realiza, em coprodução com Glauber Rocha, o longa-metragem baseado no livro homônimo de José Lins do Rego *O Menino de Engenho*.

“Uma outra geração emerge a partir de um curso de cinema ministrado no Rio de Janeiro em 1963 por Arne Sucksdorff”<sup>4</sup>, do qual participaram Paulo Melo (*Contraponto sem música*, curta-metra-

4. Revista *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Edição da Empresa Brasileira de Filmes, julho/setembro de 1980.

gem 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. Em 1970, Linduarte Noronha dirige o seu primeiro longa-metragem e seu último filme, *O salário da morte*, baseado no romance de Zé Bezerra, com roteiro de W. J. Solha. Ipojuca Pontes realiza o documentário *A poética popular* (1970), em 35mm, e Vladimir Carvalho *Incelência para um trem de ferro* (1972), emigrando ambos para o Sudeste do país, onde fixaram residência.

Em termos de quantidade de filmes produzidos, a década de 1970 foi mais profícua do que a anterior, isto é, mais filmes foram realizados nas bitolas 16 e 35mm. No entanto esta pesquisa não se propõe a discutir essas produções, nem mesmo tecer um breve comentário ou um relato histórico como foi feito em relação à década de 1960. O tema deste trabalho é o cinema em Super-8 num determinado período que abrange os últimos anos da década de 1970 e os primeiros anos da década 1980.

### III

## O cinema superoitista: surgimento no Brasil

A década de 1970 foi marcada pelo recrudescimento do autoritarismo exercido pelo regime militar instaurado no país desde 1964. A ausência total de liberdade de expressão – pois o direito à exploração dos canais de televisão e emissoras de rádio era concedido pelo Estado – foi a tônica desse período. Para exercer um rígido controle sobre os meios de comunicação de massa, o Estado utilizava mecanismos como a censura, através da Lei de Imprensa e a Lei de Segurança Nacional, como também a concessão de direitos para a utilização efetiva desses meios.

Foi nesse contexto político que se realizou em São Paulo (1970) o *I Festival Nacional de Primeiros Filmes*. Durante este evento, foram exibidas ao público as primeiras películas em oito milímetros com uma preocupação do “fazer cinematográfico”, evidenciada principalmente pela sua linguagem. Depois desse festival outros aconteceram, não só em São Paulo, mas também noutros Estados, resultando na formação de associações, cineclubes e cooperativas voltadas para a realização e discussão dos filmes nessa bitola. Os realizadores, através dessas organizações, iniciaram uma luta pelo reconhecimento do 8 milímetros enquanto cinema e pela sua defesa do ataque por parte dos cineastas de outras bitolas e da má vontade de alguns órgãos do governo.

Em duas ocasiões, os cineastas brasileiros, amadores e profissionais, foram prejudicados pela política econômica do governo, quan-

do tiveram de enfrentar uma grande elevação de preços das películas virgens e de equipamentos. A Cacex – órgão oficial responsável pelo comércio exterior – decretou um grande aumento na taxa de importação de filmadoras, editores, projetores e demais acessórios de filmagens, taxando-os de supérfluos.

### Primeira fase

Essa fase do cinema na bitola 8 milímetros em João Pessoa se inicia em 1973 com seus primeiros filmes. É importante salientar que o chamado *Super-8*, provido de banda magnética para registro do som simultaneamente com a imagem, só surgiu poucos anos depois. Até então se utilizava o 8 milímetros com muito menos recursos. Neste ano, Paulo Melo, que em 1966 realizara *Contraponto sem música* (documentário em 16mm) filma nessa bitola *A última chance*. Ainda em 1973, outra película em 8 milímetros é realizada por outro veterano: trata-se de *O estranho caso de Leila*, do crítico de cinema Antônio Barreto Neto. Ele é o autor de *Uma aventura capitalista*, em 16mm e que engrossa o rol dos *filmes inacabados*, denominação dada por Alex Santos às películas que não chegaram a ser montadas e sonorizadas, mesmo tendo todas as suas sequências concluídas (Santos, 1983).

Entre 1975 e 1976, surgem novas produções de veteranos do cinema paraibano e também de novos cineastas. Do primeiro grupo temos *A guerra secreta*, de Antônio Barreto Neto em coautoria com Sílvio Osias; *Yoham*, *Absurdamente* e *Lampião* de José Bezerra; *A greve* de W. J. Solha, que também é coautor em *Absurdamente*, e *O coqueiro* de Alex Santos, que mais tarde realizaria mais sete filmes nessa bitola. O cineasta Jurandy Moura, que em 1972 dirigira o cur-

ta-metragem em 16mm *Padre Zé estende a mão*, realiza em 8 milímetros outro documentário: *A festa de Iemanjá*. O artista plástico Archidy Picado realiza o primeiro filme de sua trilogia. “Um filme sobre o problema da incomunicabilidade humana ambientado nos diversos setores sociais”, é como uma matéria do jornal *A União* (outubro de 1975) define *O desencontro*. As duas outras películas em Super-8 milímetros, *O garoto* e *Elegia para um homem só*, que ele roteirizou e dirigiu, versam sobre o mesmo tema, a solidão.

Vale salientar que estas informações foram obtidas através de jornais e outras publicações, como também por meio de alguns poucos realizadores que se dispuseram a cooperar. As barreiras criadas por muitos deles em exibir suas antigas produções impossibilitaram o autor de conhecê-las. Por outro lado, esta pesquisa não se propõe a fazer uma análise crítica dessa produção, quase que totalmente desconhecida para o autor. Essas realizações chegaram ao nosso conhecimento somente através de literatura especializada. A nova geração de superoitistas praticamente nunca assistiu a um desses filmes. Talvez o problema da pouca divulgação dessas obras deva-se unicamente à recusa dos realizadores em exibi-los, já que oportunidades não faltaram, visto que as quatro Mostras de Cinema Independente realizadas em João Pessoa pela Oficina de Comunicação foram criadas para divulgar a produção local nesta bitola.

O que se percebe é uma certa rejeição por parte dos cineastas às suas primeiras obras, talvez por vê-las mais criticamente anos depois do que na época em que foram realizadas. Alguns filmes foram exibidos na *Primeira Mostra Paraibana do Cinema Amador Super-8*, “uma promoção de críticos e cineastas amadores de João Pessoa, em reconhecimento aos 20 anos do Cinema Educativo da

Paraíba e ao seu diretor João Córdula”<sup>5</sup>. É importante salientar que o CEP, com o advento dessa bitola na década de 1970, passou a acompanhar de perto a produção superoitista da capital, prestando assistência técnica aos que experimentavam com essa *mini-bitola*, como era chamada na época.

## Segunda fase (1979 a 1983)

A partir de 1979, inicia-se, no Brasil, um processo de *abertura política* com a revogação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) que outorgava ao Presidente da República o poder de interferir nas mais diversas esferas da sociedade brasileira, com a concessão da anistia aos presos e exilados políticos e o fim da censura prévia à imprensa, vigorada durante os anos mais repressivos da ditadura militar que se instalou no país em março de 1964.

É nesse contexto de relativa liberdade política que Pedro Nunes e João de Lima, estudantes do Curso de Comunicação Social da UFPB, iniciam as filmagens de *Gadanho*, uma película em Super-8 com cerca de 24 minutos de duração. Esse documentário sobre a atividade dos catadores de lixo do Baixo Roger surgiu, segundo relata J. de Lima, no *Caderno de Comunicação e Realidade Brasileira*, “a partir do momento em que lemos a reportagem publicada no *Berro* e em que constatamos no Vazadouro um problema social que precisava ser denunciado”<sup>6</sup>.

---

5. Jornal *O Norte*, 25 de janeiro de 1976.

6. *Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira*, publicação semestral da Oficina de Comunicação, agosto de 1980, p.29.

*Gadanh* foi a primeira oportunidade de realização em cinema dos estudantes, iniciado em janeiro de 1979 e concluída seis meses depois, contando com a ajuda de algumas pessoas interessadas no projeto. Esse filme foi para o cinema superoitista, no final da década de 1970 e início de 1980, o que *Aruanda* representou para o cinema paraibano na década de 1960. Não se quer aqui comparar os dois filmes em termos de estética ou linguagem cinematográfica, mas o que cada um representou para o movimento cinematográfico da Paraíba quando foram realizados. Talvez a comparação pareça absurda pela importância e repercussão que *Aruanda* teve para o cinema documental brasileiro. O que se quer deixar bem patente aqui é a relevância que esse curta-metragem teve para o cinema superoitista. A partir dele, o cinema paraibano em Super-8, já que a produção nas bitolas profissionais (16 e 35mm) se deu em pequeno número nesse período, ressurgiu em forma de movimento.

Esta constatação foi feita a partir de depoimentos dos próprios superoitistas: Henrique Magalhães, autor de cinco filmes, incluindo um na linha documental do cinema direto, afirma: “Um dado importante foi a realização de *Gadanh*, 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 mais limitado de pessoas. A partir de *Gadanh* houve uma retomada do cinema na Paraíba porque se alcançou um público maior e muita gente se interessou em fazer Super-8”. Torquato Joel, coautor de *Imagens do declínio ou beba coca, babe cola* com Bertrand Lira, também reconhece o impulso que o filme de Pedro Nunes e João de Lima deu ao cinema paraibano, inclusive

com influência decisiva para que Joel e Lira realizassem essa película sobre a invasão das multinacionais no Brasil.

Lauro Nascimento – autor de três filmes que contrapõem o profano e o sagrado – também ingressou na realização cinematográfica quando assistiu *Gadanho*. Ele e Jomard Muniz de Brito são os únicos realizadores dessa fase que produziram todos os seus filmes com recursos próprios. Jomard é autor de inúmeros filmes, mas apenas três interessam a esta pesquisa porque foram realizados aqui e apresentam uma temática paraibana. Trata-se de uma trilogia: o primeiro, *Esperando João* (30 minutos, realizado em outubro de 1981), é um filme sobre o presidente João Pessoa, assassinado em 1930, a cidade e Anaíde Beiriz, poetiza e namorada de João Dantas, assassino de João Pessoa. Ela é a personagem central do filme e é apresentada em seis versões, duas delas vividas por travestis. O segundo, *Cidade dos homens*, é mais uma sátira do cineasta em cima de valores arcaicos e do machismo na cultura paraibana. E o terceiro, *Paraíba Masculina Feminina Neutra*, é sem dúvidas o mais criativo e satírico filme desse cineasta que vive em constante atividade experimental no cinema (Imagem 5). É com este último que Jomard demonstra mais intimidade com a linguagem cinematográfica.

Sobre esse filme, Pedro Nunes escreveu:

Desta vez não é uma aula ou um seminário com o prof. Luís Custódio da Silva, ou ainda as confidências em mesas de bar; é mais uma produção em super-8 que se soma a outras para desbravar novos espaços na província. O filme é *Paraíba Masculina Feminina Neutra* – de dosagem libertária e três tempos (presente/passado/futuro) reunidos no hoje, fazendo um movimentado percurso por favelas (Ilha do Bispo...) até o(s) palácio(s) da Redenção e Justiça. São doze personagens; palhaço Xuxu, professor Libertário, professora Libertina (marxicóloga da USP), Corisco/Lampião, Maria Bo-

nita, Chicoteador, Anaíde Beiriz 1, Anaíde 2, Cantor, Ana e Bárbara e atônitos espectadores; todos pessoenses/Paraibanos/Nordestinos/Universais compõem o quadro visual, poético e ambulante construído por Jomard. Atores que representam, se inserem e transpõem a realidade de fatos que estão escondidos, porém agora colocados à tona para uma reflexão em ritmo de ruptura”<sup>7</sup>.



Imagem 5. Jomard Muniz dirige Francisco Marto em *Esperando João* (1981)

Fonte: frame do documentário *Perequeté*:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ne8G9v8wBLQ>

É também nesse contexto de abertura que surgem grupos de militância sexual, racial e partidária, entre outros, que antes, devido à conjuntura política, permaneciam sem se manifestarem. Em João Pessoa, é criado o Nós Também, um grupo de militantes homossexuais que tinha uma proposta original, a de militar através da arte. Este grupo atuou, por quase três anos, publicando boletins, envelopes de arte (envelopes que continham fotos, poesias, arte-xerox

---

7. Artigo publicado nos jornais *A União*, *Diário de Pernambuco* e *Correio das Artes* (07/11/82).

etc.), pichando muros, fixando outdoors e até com a produção e realização de um filme: *Baltazar da Lomba* (1982).

Baseado num texto extraído do livro *La Visitação – Denúncias de Pernambuco*, o filme narra fatos ocorridos na Paraíba durante os dez primeiros anos da colonização portuguesa. Baltazar (o personagem), segundo os autos do Santo Ofício, era “um homem de aproximadamente 50 anos, solteiro, de costumes femininos, que mantinha relações sexuais com os índios paraibanos”. O filme documenta as denúncias feitas contra Baltazar à inquisição portuguesa e vai mais além, ao levantar a discussão da ingerência do Estado na liberdade individual e a questão da formação da moralidade brasileira. *Baltazar da Lomba*, realizado no primeiro semestre de 1982, foi fruto de longas discussões entre os componentes do grupo, responsável pela sua produção, direção e realização, resultando num filme bem acabado.

A discussão da sexualidade no cinema paraibano – que até então era “assexuado” – começa com *Esperando João* (de Jomard Muniz) em 1981 e passa por *Perequeté* (Bertand Lira) no mesmo ano, mas só vai atingir uma abordagem mais ampla com *Closes* 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 decidirem viver livremente sua homossexualidade são severamente reprimidos. Um deles não suportando a pressão social deixa a cidade. A abordagem documen-

tal apresenta depoimentos de habitantes João Pessoa, transeuntes (homossexuais ou não, militantes de grupos feministas e homossexual etc.). Pedro Nunes contrapõe esses discursos, uns preconceituosos e intolerantes, outros ingênuos, alguns politizados, como o da feminista e do militante *guei*, e denuncia o forte preconceito social em relação às pessoas que optam pela livre sexualidade.

A esse cinema que discutia a questão da sexualidade deu-se o rótulo de *cinema guei* que, por falta de uma denominação melhor, ficou sendo utilizado. Deste cinema, fruto de um período histórico menos totalitário, surgiram filmes como: *Acalanto Bestiale* (1981), *Miserere Nobis* (1982) e *Segunda Estação de uma Via Dolorosa* (1983), de Lauro Nascimento. Em todos os três filmes, predomina uma preocupação com a plasticidade da fotografia (luz, tipos de planos e movimentos de câmeras), originada da larga experiência do cineasta em cenografia teatral. Outro filme que traz a temática homoafetiva é *Era vermelho seu batom*, de Henrique Magalhães (1983), uma ficção rodada em Baía da Traição, baseado na maneira do cineasta ver a homossexualidade. O próprio Henrique considera *Era vermelho seu batom* um filme autobiográfico. É uma obra que trata da fragilidade das relações humanas e da falta de companheirismo e da solidão que ela provoca (Imagem 6).

A temática homossexual no cinema paraibano merece análise mais profunda – a que esta pesquisa não se propõe desta vez – e fica dado aqui o primeiro passo para uma posterior continuidade do assunto por algum estudioso do nosso cinema. Trata-se de um cinema controverso e de inegável importância pelo contexto político e social em que surgiu.



Imagem 6. Cena do curta-metragem *Era vermelho seu batom*  
(Henrique Magalhães, 1983)

Fonte. Frame do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=QFAKneU2XEM>

## O Cinema Direto na Paraíba

Um evento de grande importância para o cinema paraibano foi a realização da VIII Jornada Brasileira de Curta-Metragem, em setembro de 1979. Na sua organização participaram a Universidade Federal da Paraíba, através da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários, o Ministério da Educação e Cultura, Funarte, Embrafilme, o Itamaraty e o Governo do Estado da Paraíba. Pelo número de entidades envolvidas percebemos a relevância desta Jornada – que naquele ano deslocou-se de Salvador, onde anualmente se realizava, para João Pessoa.

Durante este evento, um grupo de cineastas paraibanos promoveu um encontro entre o reitor da UFPB, Lynaldo Cavalcanti, o governador do Estado, Tarcísio Burity e o Diretor Geral da Embrafilme, a fim de reivindicarem um apoio ao movimento cinemato-

gráfico da Paraíba que nos anos 1960 e 1970 havia dado expressiva contribuição para a afirmação do cinema brasileiro.

Uma das providências da UFPB foi a criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica (Nudoc) e a aquisição de equipamentos de produção audiovisual (câmeras, projetores, editores, gravadores). Parte desse material veio do Centro de Formação em Cinema Direto de Paris, depois do acordo feito por esta escola, através do diretor do Comitê do Filme Etnográfico Jean-Rouch e do cineasta Jacques D'Arthuys, durante a Jornada, para a criação de um atelier de Cinema Direto na UFPB.

Após o regresso dos professores Pedro Santos e Jurandy Moura de Paris, onde fizeram um estágio no atelier de lá, inicia-se a elaboração do projeto para o primeiro estágio de treinamento de mão de obra cinematográfica em João Pessoa, o que só se concretiza em março de 1981. Este primeiro treinamento teve aproximadamente quatro meses de duração e consistia em uma introdução teórica, quando se assistia e discutia filmes, na sua maioria documentários e vários deles produzidos durante estágios semelhantes em Paris (Imagem 7).

No restante do curso, era dada ênfase à prática de realização: nos primeiros quinze dias de aulas o aluno era estimulado a realizar um pequeno exercício de câmera sobre uma ação qualquer (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 próprio aluno que deveria colocá-lo em discussão antes de filmá-lo. Para isto eram fornecidos dois cassetes (cartuchos) em Super-8 com 3 minutos de duração e o equipamento necessário. O terceiro exercício ou *filme final* não tinha, teoricamente, limite em relação aos cartuchos utilizados e cada estagiário



Imagem 7. Reunião no Nudoc: Da esquerda para a direita, os estagiários Nilton Araújo, Everaldo Vasconcelos, João de Lima. À mesa: Otávio Maia, professor Pedro Santos, a montadora francesa Mirelle Abramovici, o cineasta maranhense Euclides Moreira e o então estagiário Torquato Joel, em 1983

Fonte: Foto de Bertrand Lira

poderia, portanto, utilizar quantos fossem necessários. Mas a prática mostrou que quem não conseguia apresentar um filme acabado, utilizando cerca de 20 cartuchos, acabava desistindo de fazê-lo no decorrer do curso.

Alguns estagiários decidiam pelo tema durante a realização do segundo exercício, o que significava o aproveitamento desse material rodado no filme final. Foi o que aconteceu com *Romão praqui*, *Romão pracolá* (Vânia Perazzo, 1981) e *Sagrada Família* (Everaldo Vasconcelos, 1981). Dos vinte alunos matriculados, alguns desistiram de continuar o estágio (orientado na estilística do cinema direto) ao verem os primeiros resultados do material filmado. Outros

não chegaram a concluir o exercício final, mesmo tendo feito algumas tomadas.

Mas, afinal, o que vem a ser cinema direto? Antes de qualquer tentativa de discussão sobre esse tema, faz-se necessário deixar claro que esta pergunta nunca foi satisfatoriamente respondida durante os estágios realizados aqui<sup>8</sup>. O que esta pesquisa pretende é expor algumas citações sobre essa “escola de cinema”, encontradas em alguns textos utilizados durante os treinamentos em João Pessoa e em Paris. O texto de Michel Marie<sup>9</sup> sobre o cinema direto diz o seguinte:

O conceito de *cinema direto* denomina, a princípio, uma nova técnica de registro da realidade pré-filmica<sup>10</sup>. Este termo – que substitui o vocábulo ambíguo *cinema verdade*, no início dos anos 60 – se aplica, além de uma simples técnica, a toda uma corrente que revolucionou os métodos de realização antes completamente estandardizada sobre o modelo industrial exclusivo. A esta técnica responde uma estética fundada numa volta à função primordial da palavra e no “contato direto e autêntico” com a realidade *vivida*. Esta estética é o produto de uma ideologia neonaturalista, dominante nos *cinemas novos* dos anos 60. As conseqüências técnicas, estéticas e ideológicas do cinema direto são assim mesmo consideráveis e se desenvolvem ainda (Marie, 1975, p. 78, tradução de Pedro Santos).

---

8. Deixei a questão conforme o original de 1986. Atualmente, em 2021, temos outra visão do assunto, a partir de pesquisas realizadas na estética do cinema direto no Grupo de Pesquisa e Estudos em Cinema (Gecine).

9. Parte deste texto foi distribuído durante o primeiro estágio em cinema direto no Nudoc, em cópia xerox com tradução de Pedro Santos.

10. Etienne Souriau denomina “realidade afilmica” para tudo que existe realmente no mundo, mas que é especialmente destinado ao uso filmico, notadamente tudo que se acha diante da câmera e que impressiona a película.

## Sobre a técnica do cinema direto, Michel Marie acrescenta:

Sem técnica estrita, o cinema direto denomina o registro sincrônico da imagem e do som. Este som registrado no momento da filmagem não é como o som da produção industrial, um som *testemunha*, mas o som real do filme, e não será nem sonorizado artificialmente e nem pós-sincronizado em estúdio. Som e imagem são, portanto, captados simultaneamente e são restituídos tal qual na projeção. Mas o direto designa também e sobretudo a simultaneidade da filmagem e do fato representado. Ao contrário do cinema industrial<sup>11</sup>, ficcional e de espetáculo, não há, no caso do cinema direto, anterioridade da ação a ser filmada. Esta não é, portanto, pré-estruturada ou representada, mas é o próprio ato de filmagem que cria o fato ou evento filmico (Marie, 1975, p. 78, tradução de Pedro Santos).

A experiência dos estágios realizados no Nudoc pela Association Varan de Paris demonstra que as recomendações ou regras que orientavam a estética do cinema direto não eram rigorosamente seguidas. No que diz respeito ao uso do som direto, isto é, sincrônico com a captação das imagens, é a tônica de sua técnica. No entanto, a maioria dos filmes saídos dos ateliês de cinema direto em João Pessoa fez uso do som *off* (som não sincronizado, onde a pessoa que fala poderia estar em cena ou não).

Quanto à questão da cena “pré-estruturada ou representada” tivemos em alguns filmes ações não encenadas, filmadas a partir do cotidiano dos personagens, e outras com encenação. No filme *As cegas* (Antônia Maria), por exemplo, a diretora não precisou pedir às três deficientes visuais que fossem à feira mendigar para que ela

---

11. Segundo o autor do texto, o cinema industrial não quer dizer *filme industrial*, nem a utilização do cinema na indústria, mas o modo de fabricação industrial dos filmes de espetáculos, largamente dominante nos nossos dias.

pudesse filmar, porque era o que elas faziam todos os dias. Já em *Perequeté*, de Bertrand Lira, foi preciso que Francisco Marto, personagem do filme, representasse uma cena de uma de suas peças e outra de um dos seus shows para serem filmadas, já que na época das filmagens ele não estava atuando em nenhum desses espetáculos (Imagem 8).



Imagem 8. Encenação de Francisco Marto em *Perequeté* (Bertrand Lira, 1981)  
Fonte: Frame do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=Ne8G9v8wBLQ&t=5s>

Vejamos o que o Centro de Formação em Cinema Direto diz de sua pedagogia: “O Centro de Formação não ensina, mas limita-se a responder perguntas. Perguntas que estão colocadas inevitavelmente na ordem muito natural, indo do mais simples ao mais complexo, porque a formação consiste em incentivar, logo de início, o aprendiz para a realização do seu filme. O que ele tem vontade de realizar”<sup>12</sup>.

---

12. Apostila do Centro de Formação em Cinema Direto. Texto mimeografado do Nudoc, 1981. Tradução de Pedro Santos.

Abaixo, elencamos os métodos e recomendações dos Ateliers Varan:

- Não se expressa 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 academismo 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.

A afirmação de que o “conceito de documentário é uma impostura, uma pura ficção intelectual” não condiz com os preceitos de uma “escola” (embora o Centro de Formação em cinema direto se negue enquanto escola) que considera o som captado sincronicamente com a imagem, “um som real do filme”, e que recusa a ação “representada ou pré-estruturada”. Além do mais, desestimula os seus aprendizes a realizar filmes de ficção. O conceito que o Cinema Direto tem do cinema documental é algo a se questionar<sup>13</sup>.

---

13. Lembrando que este texto foi publicado em 1986, ano em que eu voltava de um estágio em cinema direto com o uso do 16mm e que minhas impressões refletem os sentimentos do momento.

Entre o que propunha o Centro de Formação e o que realmente aconteceu na prática há uma certa distância: no primeiro estágio realizado no Nudoc, dos vinte alunos que iniciaram o curso nove concluíram seus filmes. Vale salientar que as pessoas que realizaram seus filmes já tinham, de certo modo, algum conhecimento teórico ou prático sobre cinema. Cinco deles eram estudantes do Curso de Comunicação Social da UFPB.

Essas dificuldades de realização foram atribuídas principalmente ao manuseio de equipamentos que, embora sendo amadores (Super-8), apresentavam um certo obstáculo para alguns alunos. Mas o problema crucial parecia, na verdade, ser a falta de familiaridade com a linguagem cinematográfica. Além disso, tinha o fator tempo: o estágio, que programado para 60 dias, fora prolongado por mais 60 por não alcançar seus objetivos no prazo anteriormente fixado. O mesmo aconteceu nos dois estágios que se realizaram posteriormente.

Era praticamente impossível fazer com que um aluno que nunca tivera contato com a realização aprendesse a manusear – com apenas algumas aulas de técnica cinematográfica – filmadoras, como também sonorizar e fazer a montagem de seu filme. E, o que parece mais difícil, se familiarizar com a linguagem do cinema em tão curto espaço de tempo. No segundo e terceiro estágios, percebe-se que as dificuldades apresentadas foram muito maiores, não só pelos depoimentos dos estagiários, mas pelos produtos (filmes) apresentados que foram em número menor.

Outro ponto questionável era a proposta de “liberdade” do cinema direto na escolha do tema e na forma de abordá-lo. Não havia uma proibição expressa do que se poderia filmar, mas estimulava-se os temas que mais interessavam às diretrizes dos Ateliers Varan. Além do mais, durante todo o processo de realização, havia um di-

recionamento para se filmar dentro dos “padrões técnicos e estéticos” dessa escola.

Dentro desses preceitos técnicos e estéticos foi realizada quase toda a produção em Super-8 do Nudoc durante os três estágios de treinamento de mão-de-obra cinematográfica, entre 1981 e 1984. O produto desses estágios era de filmes voltados para uma abordagem sociológica do sujeito (tema), cuja tônica era a relação do homem com a família, com seu trabalho e a questão da sobrevivência. Enquadra-se nesta linha documental o filme *Ciclo do Caranguejo* (1982), realizado por Elisa Cabral, professora do Departamento de Sociologia da UFPB, que descreve o processo de comercialização do caranguejo desde a sua pesca em Livramento – cidade do litoral paraibano – até a sua comercialização em bares e restaurantes de João Pessoa.

*Emergência/Seca*, de Torquato Joel (1981), trata-se de um documentário sobre a vida de camponeses que habitam na bacia do açude de Orós (interior do Ceará) na época da grande estiagem de 1981. Ele enfoca, através de uma família, o problema da emigração causado pelas secas naquela região e as frentes de trabalho criadas pelo governo. Surge ainda um personagem interessante que poderia ser tema de um outro filme pela riqueza de informações que ele nos dá. É um barbeiro que vive da troca de seu trabalho por mercadorias (objetos e alimentos).

Percebe-se, nesses filmes, uma preocupação com a condição do homem na sociedade, de denunciar a sua situação de oprimido. Na época em que foram realizados, o país se encontrava em pleno processo de redemocratização de suas instituições políticas e sociais (o que continua nos dias de hoje). Toda essa geração havia tomado consciência, há pouco tempo, dos anos de obscurantismo político por que passou o Brasil nos últimos vinte anos. Esses temas eram cons-

tantemente discutidos pela imprensa e também nas salas de aulas dos cursos da área de Humanas. Daí essa preocupação em analisar e refletir esses problemas que afetavam a sociedade brasileira.

A vida de um trabalhador da construção civil é o núcleo do filme *Mestre de obras* (1981), de Newton Araújo Júnior, que atribui a escolha do tema a pessoas ditas “politizadas”. Logo na primeira cena, ouve-se a voz do cineasta perguntando o que “seu José”, o mestre de obras, gostaria que as pessoas soubessem dele. Daí o filme segue essa orientação, mostrando a sua família – morando numa casa inacabada – e seu relacionamento com os amigos da construção civil. A música composta por Chico César para *Mestre de obras* cria um clima interessante para o filme.

Seguindo ainda uma temática sociológica temos *Romão praqui, Romão pracolá* (1981), de Vânia Perazzo, professora de Botânica do Curso de Agronomia, em Areia<sup>14</sup>. Romão é uma dessas pessoas que parece nunca ter tido contato com a civilização moderna ou parado no tempo: é de uma ingenuidade inacreditável. Vânia, em seu filme, flagra momentos interessantes da vida deste músico, que constrói seu próprio instrumento musical – uma espécie de berimbau de lata, madeira e arame, com o qual realiza seus “espetáculos” nas feiras das pequenas cidades do Brejo paraibano.

Como a maioria dos estagiários, ela também não tinha nenhuma experiência em realização cinematográfica, mas era fotógrafa amadora e interessada em cinema. Após o Doutorado, Vânia transferiu-se para o Departamento de Comunicação da UFPB, onde ministrou aulas sobre cinema até aposentar-se. Continuou fazendo filmes,

---

14. À época da realização deste texto ela fazia Doutorado em Cinema na Universidade de Nanterre (Paris).



Imagem 9. Equipe de *Carnaval sujo* 1988, de Vania Perazzo: Marcus Villar (câmera) e Bertrand Lira (som). Fonte: Acervo Bertrand Lira

como *Carnaval sujo* (1988), *O Reino de Deus* (1991), *Palácio do riso* (1991), todos em preto e branco e em 16mm<sup>15</sup> (Imagem 9).

Durante o segundo estágio, mais quatro filmes, além do *Ciclo do caranguejo* (Elisa Cabral), optaram pela abordagem de problemas sociais: *O menor*, *Manipueira*, *Bernadete* e *Do oprimido ao encarcerado*. O filme de João Galvíncio Júnior, *O menor* (1982), põe em conflito o discurso dos marginalizados mirins e o discurso das autoridades governamentais sobre a polêmica questão do menor abandonado em João Pessoa. *Manipueira* (1982), de Maria Aparecida (Cidinha), também aluna do Curso de Comunicação Social, descreve o processo de colheita da mandioca até a fabricação da farinha – de modo artesanal e com instrumentos rudimentares – que abastecerá o mercado das pequenas comunidades. Com *Bernadete* (1982),

---

15. Anos depois estreia no longa-metragem em 35mm com *Por trinta dinheiros* (2005), com roteiro dela e de seu marido Ivan Hlerbarov.

Maria das Graças Sousa retrata a luta de uma lavadeira de roupas para sustentar seus três filhos, frutos de dois casamentos desfeitos, e sua mãe; seus sonhos de viver em São Paulo “onde pagam melhor e assinam documentos”.

A partir da leitura do livro da professora Maria Salete, uma dissertação de Mestrado sobre uma experiência realizada num presídio de João Pessoa, baseada na metodologia do educador Paulo Freire, Marcus Vilar realizou *Do oprimido ao encarcerado* (1982), um filme que os próprios presidiários ajudaram a fazer, participando como iluminador ou técnico de som. Marcus diz: “Já não gosto mais deste filme. Vejo mil defeitos. Eu saía sozinho para filmar, às vezes algum estagiário do curso me ajudava com o som, ou um presidiário segurava o microfone”.

Fugindo um pouco dessa temática, por abordar um lado mais psicológico de seus personagens ou por focalizar o trabalho artístico dessas pessoas, estão os seguintes filmes: *Perequeté* (1981), de Bertrand Lira, radiografa a vida de um ator e dançarino que, demonstrando muita garra, tenta superar o preconceito contra o artista da província. Através de depoimentos de Francisco Marto, cujo apelido vem de uma peça infantil em que interpretou, o coelho Perequeté, constata-se que o preconceito não é contra o artista em si, mas contra a livre orientação sexual de cada indivíduo. “As pessoas acham que todo homem que faz dança é homossexual e que toda mulher é uma prostituta ou lésbica”, diz Perequeté em voz *off* numa das cenas em que aparece dançando.

*Sagrada Família* (1981) é a câmera violando a própria casa do realizador desta película, Everaldo Vasconcelos, descobrindo conflitos e revelando as neuroses de uma família de classe média baixa em João Pessoa. É um filme tenso e dramático que demonstra a grande inti-

midade do cineasta com a sua câmara e o objeto filmado. *Tá na rua* (1981), de Henrique Magalhães, mostra, em 15 minutos, o trabalho de experimentação de um grupo de teatro em novos campos da dramatização. O autor teve sérios problemas em realizá-lo porque o grupo vindo do Sudeste do país estava participando de um encontro de teatro amador e Henrique teve de fazer todas as filmagens em apenas uma semana sem poder ver o resultado do que se filmava para estruturar melhor seu filme. As falhas técnicas não puderam ser contornadas e ele usou o material que tinha em mãos. Depois de *Tá na rua*, ele só realizou mais um documentário, *Les Etoiles* (1982), em parceria com Torquato Joel, durante estágio semelhante em Paris. Daí partiu para a ficção com *Era vermelho seu batom*<sup>16</sup>.

*Sonho de uma estrela* é a vida de um artista de interior sem perspectiva de profissionalização e nem acesso aos produtores de discos. A frustração de não poder ser famosa a deixa profundamente descrente. É o filme final do estágio do autor de peças teatrais Eliézer Rolim. *Pedro Osmar em carne e osso*, de Otávio Maia, e *Música sem preconceito*, de Alberto Júnior, são mais dois filmes que fogem à abordagem sociológica dos anteriores. O primeiro fala dos experimentos musicais e da vida do compositor Pedro Osmar e a sua atuação no grupo *Jaguaribe Carne*. O segundo trata do rock como forma de interação entre um grupo de jovens de classe média alta de Tambaú.

Durante o segundo estágio (primeiro semestre de 1982) e o terceiro (janeiro de 1983) quando foram realizados *Ciclo do caranguejo*, *Sonho de uma estrela*, *O menor*, *Bernadete*, *Manipueira*, *Eleições* (realização coletiva), *Música sem preconceito*, *Fim de jornada*, de Ana Lúcia Toledo, *Pedro Osmar em carne e osso* e *Quan-*

---

16. Henrique ainda participou da produção e filmagem de *Baltazar da Lomba*, do grupo ativista homossexual *Nós Também*.

*do um bairro não se cala*, o equipamento de filmagem (câmeras) já apresentava alguns problemas. Isso teve consequências desastrosas para alguns desses filmes, principalmente em relação ao som direto.

Na primavera de 1986, três estagiários do primeiro atelier Varan em João Pessoa (Marcus Vilar, Torquato Joel e Bertrand Lira), tiveram a oportunidade de voltar à França para um estágio em cinema direto na bitola 16mm, iniciando, assim, uma formação profissional no cinema (Imagem 10). Neste atelier, promovido pela Association Varan de Paris, eles codirigiram *Des souris, des cochons et des hommes* (Os ratos, os porcos e os homens), com câmera de Marcus Vilar e som de Bertrand Lira. É uma documentário sobre um cuidador de porcos de um laboratório de microbiologia bacteriana nos arredores de Paris que usava esses bichos nas suas experiências. O título é uma referência ao romance de John Steinbeck (*Des souris et des hommes*).



Imagem 10. Torquato Joel, Bertrand Lira e Marcus Vilar nas filmagens de *Des souris, des cochons et des hommes*

Fonte: Acervo de Bertrand Lira. Foto de Pheippe Constantini

## Conclusão

Sempre que se discute o movimento cinematográfico paraibano da década de 1960 e início de 1970, inevitavelmente se compara essa produção do cinema superoitista. O cinema paraibano, é necessário reconhecer, empobreceu seriamente. O que antes era filmado em 16 e 35mm, bitolas profissionais, passou a ser feito com o Super-8, uma bitola amadora e com poucos recursos. Esse empobrecimento se deu em consequência da crise econômica que tem sofrido o país. O Brasil chegou aos anos 1980 com uma das maiores dívidas externas do mundo e com uma política econômica que provocou uma perda cada vez maior do poder aquisitivo da população. A sua política cultural e educacional causou a maior crise que a Universidade brasileira já viveu.

Diante de toda essa conjuntura sócio-política e econômica, a produção cultural não poderia ficar impune, mormente o cinema. Porque este depende da aquisição de equipamentos – na sua maioria importados – e de películas virgens, só obtidas exclusivamente através da importação. A taxa sobre esta transação comercial era controlada pela Cacex – órgão responsável pelo comércio exterior. Tudo isso, aliado ao monopólio da indústria cinematográfica, isto é, os fabricantes de filmadoras, projetores, editores e demais acessórios de filmagens que encarecem seriamente a realização de um filme.

Não é de se surpreender, portanto, que toda essa geração de novos cineastas estivesse com uma Super-8 na mão, emprestada na maioria das vezes por órgãos oficiais ou instituições (a Universidade Federal

da Paraíba, por exemplo) e mendigando um ou dois cartuchos para realizar um curta ou curtíssima metragem. Dos filmes realizados, a maioria foi produzida pela UFPB ou através dela pelo Programa Bolsa-Arte da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários, Oficina de Comunicação do Curso de Comunicação Social ou do Núcleo de Documentação Cinematográfica – Nudoc, sendo este último o que mais contribuiu para o movimento cinematográfico do período.

O que esta pesquisa procurou fazer foi analisar duas tendências do cinema em Super-8 de João Pessoa de 1979 a 1984, quando este surgiu em forma de movimento cinematográfico a partir da realização de *Gadanhô*. A produção fílmica que introduziu a discussão da questão homossexual e da sexualidade em geral foi rotulada de *cinema guei*. Este cinema foi fruto de mudanças, principalmente políticas, na sociedade brasileira durante a chamada “Abertura Política”. Os grupos de minorias sexuais se organizaram decidindo colocar na pauta do dia discussões antes proibidas pelo regime totalitário. Em João Pessoa, um grupo de militância homossexual, o *Nós Também* – que tinha como membros alguns cineastas – utilizava a arte como forma de luta. Além dos filmes dos cineastas militantes, o grupo produziu e realizou o curta-metragem *Baltazar da Lomba*, em 1982.

Uma grande parte da produção superoitista dessa época veio do Nudoc, que realizou três estágios didáticos voltados para a formação de cineastas na linha documental do cinema direto. A proposta do cinema direto era de uma não-sofisticação da linguagem, colocando o cinema como instrumento e veículo de expressão para as pessoas que quisessem e pudessem fazer uso dele. Durante os três estágios, 25 filmes foram realizados pelos alunos, além de outros, cuja produção o Nudoc financiou.

Geralmente ao se analisar o cinema paraibano, o movimento superoitista é sempre tratado com certo preconceito. É muito comum os críticos afirmarem que o “cinema Super-8” significou um retrocesso na cinematografia paraibana. Quanto a isto, não há o que se discutir. É óbvio que, deixar de trabalhar em bitolas profissionais, com recursos mais técnicos, e passar a utilizar uma tecnologia amadora é dar um passo atrás. Este cinema reflete o seu tempo, não significando que em nível de linguagem ou estética houve um retrocesso. Ou que os temas e discussões não têm a mesma importância do que foi discutido na época do Cinema Novo.

O momento político e histórico era outro, essa geração teve outra formação e outros anseios. O *cinema guei* reflete bem isto porque surgiu com uma temática que o cinema paraibano dos anos 1960 não ousou fazê-lo. Não cabe aqui discutir porque naquela época o nosso cinema não o fez, mas afirmar que, se os superoitistas fizeram, é porque sentiram necessidade de expressar e analisar, criticamente, a sexualidade através do cinema. Esta pesquisa não se fecha aqui e há um interesse por parte do autor de dedicar futuramente um estudo mais aprofundado a este tema.

Da mesma forma que o *cinema guei* discutiu a questão da sexualidade de forma crítica e questionadora, os filmes do cinema direto o fizeram em relação a outros assuntos, registrando os conflitos da nossa sociedade, discutindo problemas de diversas naturezas, sejam materiais ou ideológicos. A falha do cinema direto em conseguir satisfatoriamente seu intento está em sua metodologia, na qual se pode entrever um ranço colonialista. É também um tema que se pode analisar sob outros aspectos e fica dado aqui o primeiro passo para futuras pesquisas deste cinema que deixou sua marca no contexto cinematográfico paraibano.

## Referências

- AMORIM, Lara Santos de; FALCONE, Fernando Trevas (Orgs.). *Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.
- CADERNOS DE COMUNICAÇÃO E REALIDADE BRASILEIRA. Publicação semestral da Oficina de Comunicação.
- FILME CULTURA. Edições da Empresa Brasileira de Filmes. Rio de Janeiro. Julho/setembro de 1980.
- LEAL, Wills. *Cinema na Paraíba/Cinema da Paraíba*. João Pessoa: Gráfica Santa Marta, 2007.
- MARIE, Michel. *Lectures du film*. Paris: Albatros, 1975.
- MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. Niterói, RJ: Eduff, 1998.
- SANTOS, Alex. *Cinema e revisionismo*. João Pessoa: Ed. União, 1983.



## Bertrand Lira

Professor Doutor do Departamento de Comunicação em Mídias Digitais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), graduado em Comunicação Social e Mestre em Sociologia também pela UFPB. Realizador, dirigiu diversos documentários de curta, média e longa-metragem em super-8,

16mm e vídeo (“Bom dia Maria de Nazaré”, “O senhor do engenho”, “Crias da Piollin”, “Homens”, “O rebelião” e “O diário de Márcia”, entre outros), premiados em festivais no Brasil e no exterior, entre eles o JVC Grand Prize do 26º Tokyo Vídeo Festival e o Excellence Award do JVC Tokyo Vídeo festival de 2004. Foi aluno de estágios em documentário no Atelier de Réalisation Cinématographique (VARAN) em Paris (1982 e 1986). Autor dos livros “Fotografia na Paraíba: Um inventário através do retrato (1850-1950)” (1997), “Luz e Sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão (2013)” e “Cinema *Noir*: a sombra como experiência estética e narrativa” (2015).

Bertrand Lira

# O SUPER-8 NA PARAÍBA

Anos de produção e rebeldia

