



de **GADANHOCLOSES**

memória, cinema Super-8, apagamentos e resistência cultural na Paraíba

Organizadores

João de Lima GOMES | Pedro NUNES





RIA
Editorial



EDITORA DO
CCTA

de **GADANHOS** ou **CLOSES**

memória, cinema Super-8, apagamentos e resistência cultural na Paraíba

Organizadores

João de Lima GOMES | Pedro NUNES

João de Lima GOMES
Pedro NUNES
Organizadores

de **GADANHO** a **CLOSES**

memória
cinema Super-8
apagamentos
resistência cultural na Paraíba

Programa de Pós-Graduação em Jornalismo | UFPB
Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais | UFPB - UFPE
João Pessoa | Paraíba
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Centro de Comunicação, Turismo e Artes

Diretor do CCTA

ULISSES CARVALHO DA SILVA

Vice-Diretora

FABIANA SIQUEIRA

Programa de Pós-Graduação em Jornalismo – UFPB

ZULMIRA NÓBREGA – Coordenadora

Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFPB\UFPE

SABRINA FERNANDES MELO –
Coordenadora

Coleção Olhares Transversais

PEDRO NUNES | Coordenador

Capa, Identidade Visual e Editoração Eletrônica

PEDRO NUNES

[Detalhe de vitral da Catedral
Metropolitana de Maringá - Paraná]

Revisores

CICERO SILVA • MTB 3591 / PB
JOÃO DE LIMA GOMES • PEDRO NUNES

Tiras em Quadrinhos: Henrique MAGALHÃES

Fotos e Documentos utilizados no Livro

ACERVOS PÚBLICOS: NUDOC-UFPB | IPHAEP-PB

ACERVOS PRIVADOS: Alex SANTOS | Everaldo VASCONCELOS | Pedro NUNES

GADANHO | ARTES, COMUNICAÇÃO & AUDIOVISUAL



Desenho: Tereza Cristina, Solange Tinoco de Medeiros e Gláucia Ferreira de Lima

||| CONSELHO CIENTÍFICO |||

COLEÇÃO OLHARES TRANSVERSAIS

Prof. Dr. Alfredo Vizeu | **Universidade Federal de Pernambuco** - Brasil

Prof. Dr. João Carlos Massarolo | **Universidade Federal de São Carlos** – Brasil

Profa. Dra. Lourdes Lima | **Universidade Federal de Alagoas** - Brasil

Prof. Dr. Pedro Nunes Filho | **Universidade Federal da Paraíba** – Brasil

Prof. Dr. João de Lima Gomes | **Universidade Federal da Paraíba** – Brasil

Prof. Dr. Claudio Manoel Duarte | **Universidade Federal do Recôncavo da Bahia** – Brasil

Profa. Dra. Joana Belarmino de Sousa | **Universidade Federal da Paraíba** – Brasil

Profa. Dra. Zulmira Nóbrega | **Universidade Federal da Paraíba** – Brasil

Profa. Dra. Vania Perazzo | **Universidade Federal da Paraíba** – Brasil

Prof. Dr. Sérgio Gadini | **Universidade Estadual de Ponta Grossa** – Brasil

Prof. Dr. Ângelo Brás Callou | **Universidade Federal Rural de Pernambuco** – Brasil

Prof. Dr. Elton Bruno Pinheiro | **Universidade de Brasília** – Brasil

Profa. Dra. Paula de Souza Paes | **Universidade Federal da Paraíba** – Brasil

Prof. Dr. Fernando Firmino da Silva | **Universidade Estadual da Paraíba** – Brasil

Prof. Dr. Laércio Teodoro | **Universidade Federal de Pernambuco** – Brasil

•••



||| **RIA Editorial - COMITÊ CIENTÍFICO** |||

- Prof. Dr. Abel Suing | **Universidade Técnica Particular de Loja** - Equador
Prof. Dr. Alfredo Caminos | **Universidad Nacional de Córdoba** - Argentina
Profª. Drª. Andrea Versutti | **Universidade de Brasília** - Brasil
Profª. Drª. Angela Grossi de Carvalho | **Universidade Estadual Paulista** - Brasil
Prof. Dr. Angelo Sottovia Aranha | **Universidade Estadual Paulista** - Brasil
Prof. Dr. Anton Szomolányi | **Pan-European University** - Eslováquia
Prof. Dr. Antonio Francisco Magnoni | **Universidade Estadual Paulista** - Brasil
Prof. Dr. Carlos Arcila | **Universidad de Salamanca** - Espanha
Profª. Drª. Catalina Mier | **Universidad Técnica Particular de Loja** - Equador
Prof. Dr. Denis Porto Renó | **Universidade Estadual Paulista** - Brasil
Profª. Drª. Diana Rivera | **Universidad Técnica Particular de Loja** - Equador
Profª. Drª. Fatima Martínez | **Universidad del Rosario** - Colômbia
Prof. Dr. Fernando Ramos | **Universidade de Aveiro** - Portugal
Prof. Dr. Fernando Gutierrez | **Instituto Tecnológico e de Estudos Superiores de Monterrey** - México
Prof. Dr. Fernando Irigaray | **Universidad Nacional de Rosario** - Argentina
Profª. Drª. Gabriela Coronel | **Universidad Técnica Particular de Loja** - Equador
Prof. Dr. Gerson Martins | **Universidade Federal de Mato Grosso do Sul** - Brasil
Prof. Dr. Hernán Yaguana | **Universidad Técnica Particular de Loja** - Equador
Profª. Drª. Jenny Yaguache | **Universidad Técnica Particular de Loja** - Equador
Prof. Dr. Jerónimo Rivera | **Universidad de La Sabana** - Colômbia
Prof. Dr. Jesús Flores Vivar | **Universidad Complutense de Madrid** - Espanha
Prof. Dr. João Canavilhas | **Universidade da Beira Interior** - Portugal
Prof. Dr. John Pavlik | **Rutgers University** - Estados Unidos
Prof. Dr. Joseph Straubhaar | **University of Texas at Austin** - Estados Unidos
Profª. Drª. Juliana Colussi | **Universidad del Rosario** - Colômbia
Prof. Dr. Koldo Meso | **Universidad del País Vasco** - Espanha
Prof. Dr. Lorenzo Vilches | **Universitat Autònoma de Barcelona** - Espanha
Prof. Dr. Lionel Brossi | **Universidad de Chile** - Chile
Profª. Drª. Maria Cristina Gobbi | **Universidade Estadual Paulista** - Brasil
Profª. Drª. Maria Eugenia Porém | **Universidade Estadual Paulista** - Brasil
Profª. Drª. Manuela Penafria | **Universidade da Beira Interior** - Portugal
Prof. Dr. Marcelo Martínez | **Universidade de Santiago de Compostela** - Espanha
Prof. Dr. Mauro Ventura | **Universidade Estadual Paulista** - Brasil
Prof. Dr. Octavio Islas | **Pontificia Universidad Católica del Ecuador** - Equador
Profª. Drª. Oksana Tymoshchuk | **Universidade de Aveiro** - Portugal
Prof. Dr. Paul Levinson | **Fordham University** - Estados Unidos
Prof. Dr. Pedro Nunes | **Universidade Federal da Paraíba** - Brasil
Profª. Drª. Raquel Longhi | **Universidade Federal de Santa Catarina** - Brasil
Prof. Dr. Ricardo Alexino Ferreira | **Universidade de São Paulo** - Brasil
Prof. Dr. Sergio Gadini | **Universidade Estadual de Ponta Grossa** - Brasil
Prof. Dr. Thom Gencarelli | **Manhattan College** - Estados Unidos
Prof. Dr. Vicente Gosciola | **Universidade Anhembi Morumbi** - Brasil



Licença:

>: Atribuição-Não Comercial-Sem Obras Derivadas 4.0 Internacional

>: Você é livre para:

- copiar, distribuir, exibir, e executar a obra baixo as seguintes condições:
- Atribuição. Você deve atribuir a obra na forma especificada pelo autor ou o licenciante.
- Não Comercial. Você não pode usar esta obra com fins comerciais.
- Sem Obras Derivadas. Você não pode alterar, transformar ou criar sobre esta obra.

...

A correção gramatical, ortográfica, as ideias e opiniões expressas nos diferentes ARTIGOS, ENTREVISTAS e ENSAIOS deste livro são de exclusiva responsabilidade dos autores, autoras e coautores que compõem a presente coletânea acadêmica.

...



João Pessoa - Brasil



Aveiro - Portugal



Gadanho | Artes, Comunicação & Audiovisual

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba


D278 De Gadanho a Closes: memória, cinema Super-8, apagamentos, resistência cultural na Paraíba [recurso eletrônico] / Organização: João de Lima Gomes, Pedro Nunes. - João Pessoa: Editora do CCTA; Aveiro, PT: RIA Editorial, 2022.
560p.: il.

Recurso digital (8,14MB) Formato: ePDF
Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader
ISBN: 978-65-5621-288-3

1. Cinema - Paraíba. 2. Cinema Super-8. 3. Gadanho e Closes - Cinema e memória. I. Gomes, João de Lima. II. Nunes, Pedro.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 791(813.3)



Dedicamos este livro-coletânea aos nossos Mestres e Mestra da **Universidade Federal da Paraíba** por estabeleceram vínculos formativos com integrantes da **Geração Gadanho** e, ainda, por nos marcarem profundamente no sentido de que pudéssemos eger trilhas inusuais livres relacionadas ao **Cinema e o Audiovisual brasileiro**.

In memorian

Linduarte NORONHA

Pedro SANTOS

Manfredo CALDAS

Jurandy MOURA

João Batista QUEIROZ

Archidy PICADO

Breno MATTOS

[**Universidade Federal da Paraíba**]

João CÓRDULA

[**Cinema Educativo do Estado da Paraíba**]

Lindinalva RUBIM

Jomard Muniz de BRITTO

José Luiz BRAGA

José UMBELINO

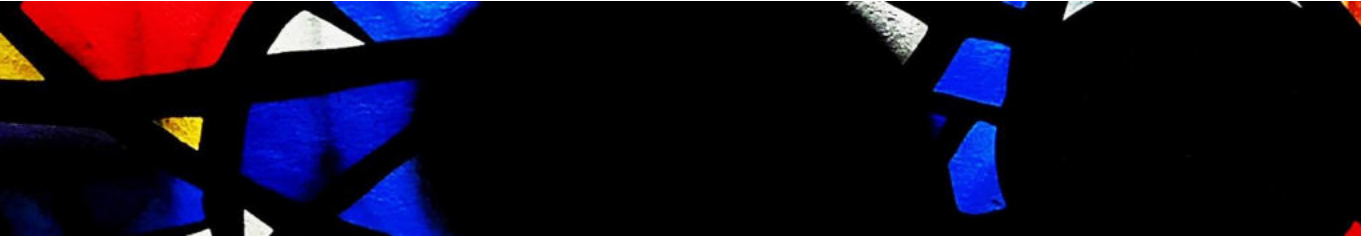
Manoel Clemente da PENHA

Valdir de Castro OLIVEIRA

Fernando TEIXEIRA

Paulo MELO

[**Universidade Federal da Paraíba**]



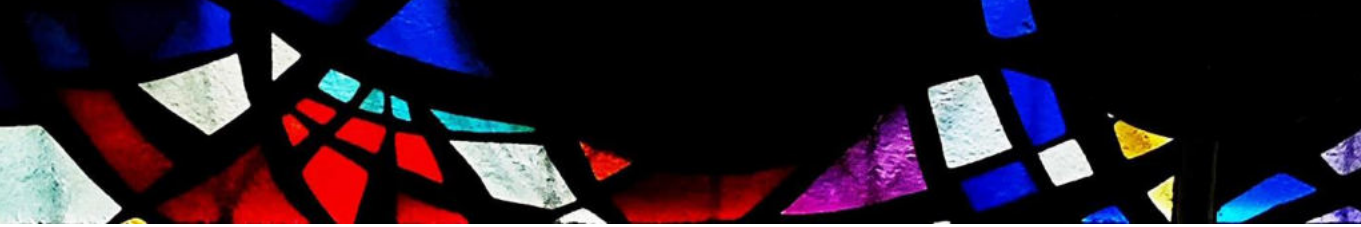
PARTICIPANTES
Alexandre **FIGUEIRÔA**
André Huchi **DIB**
Arthur **MORAIS**
Bruno **ROSSATO**
Claudio Cardoso **PAIVA**
Deisy Fernanda **FEITOSA**
Fernando Trevas **FALCONE**
Hélder Paulo Cordeiro da **NÓBREGA**
João Carlos **MASSAROLO**
João de Lima **GOMES**
Jomard Muniz de **BRITTO**
Kellyanne Carvalho **ALVES**
Laércio Teodoro da **SILVA**
Lauro **NASCIMENTO**
Odécio **ANTONIO JUNIOR**
Pedro **NUNES**
Vania **PERAZZO BARBOSA**
Vinicius Leite **REIS**

#Sumário

- DESconstrução do Cinema Super-8 na Paraíba:** transversalidades, tempo histórico, objetos fílmicos, ousadias, memórias e apagamentos **13**
Pedro NUNES • João de Lima GOMES
- Breve "CLOSE" na UTOPIA e paixão pelo cinema Super-8:** arte e sociedade na Paraíba e no Brasil dos anos 1980 | Cláudio Cardoso de PAIVA **39**
- GADANHO e CLOSES na cinematografia paraibana:** Super-8 em manifesto **87**
Laércio Teodoro da SILVA
- GADANHO:** nosso **Parasita** em Super-8 e outras considerações | Vania Barbosa PERAZZO **151**
- GADANHO:** memória, afetos e os *outsiders* paraibanos **181**
André Huchi DIB • Odécio ANTONIO JUNIOR
- GADANHO:** o liame entre cinema e poesia **209**
Hélder Paulo Cordeiro da NÓBREGA
- GADANHO:** o retrato de um território que transcende os ares do tempo e do "progresso" **245**
Deisy Fernanda FEITOSA
- RetroVISOR
- GADANHO** – o que os estudantes escreveram **275**
João de Lima GOMES
- GADANHO e sua representação na cena do cinema paraibano:** memória, resistência e luta **285**
Kellyanne Carvalho ALVES

#Sumário

Super-8 na Paraíba: memória, documentação do cotidiano, ousadas narrativas, resistência cultural e apagamentos da história Fernando Trevas FALCONE	329
RetroVISOR	
CONTRAPONOTOS Cinematográficos Arthur MORAIS entrevista Pedro NUNES	345
DANDO CLOSE EM CLOSES: a ousadia da inconveniência Bruno ROSSATO • Vinicius Leite REIS	377
RetroVISOR	
CLOSES: sério, poético e libertário Grafitti	423
RetroVISOR	
QUALQUER MANEIRA DE AMAR VALERÁ? Lauro NASCIMENTO	429
RetroVISOR	
CLOSES para TODOS Jomard Muniz de BRITTO	433
JOMARD MUNIZ DE BRITTO (JMB) - Pernambucano Paraibano Transgressor Alexandre FIGUEIRÔA	437
CINEMAS Super-8 gaúcho e paraibano: aproximações e singularidades criativas João Carlos MASSAROLO • João de Lima GOMES • Pedro NUNES	461
FRASES e repercussões sobre os filmes GADANHO, CLOSES e o cinema Super-8 produzido na Paraíba	531
Tabela de filmes produzidos e veiculados na Paraíba 1979 -1985 	553



“**Gadanho**, ao lançar um olhar sobre catadores de lixo, nos deixa problemáticas que nos permitem analisar as formas do cinema olhar o outro, ou falar do/pelo outro. Encontramos nesse primeiro filme do ciclo do cinema Super-8 paraibano indícios que nos levam às associações feitas com o Cinema Novo, principalmente com os documentários da década de 1960.”

Laércio Teodoro da SILVA


Gadanho e a sociedade no lixo e nas garras do capitalismo:
imagens do Super-8 na Paraíba
no ano de 1979. Revista **Embormal** (SILVA, 2010, p.8)

“Nós queremos fazer filmes que têm 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.”

Everaldo VASCONCELOS

Depoimento concedido para o vídeo **Fragmentos da Narrativa Cinematográfica na Paraíba** (1988).

Direção: Pedro NUNES



“**Closes**, de Pedro Nunes, que vem com o subtítulo ‘Um Manifesto Sobre a Sexualidade’, deveria ser programado por todos os cineclubes do País, ou mesmo em cinemas abertamente comerciais, quer por decisão espontânea destes ou através da ação dos grupos de ativismo homossexual no País. Todos os que já viram a obra, que mistura propositalmente verdade e ficção, colocam-na como imperdível, e alguns arriscam chamá-la de ‘uma verdadeira obra-prima’. Em que pese os diversos juízos, o mais importante é que em todos, sem exceção, o que provoca é, no mínimo, entusiasmo apaixonado.”

Closes: a maioria de um filme sobre sexo.
Curitiba, **Revista ROSE** (1982).

“**Closes** é muito mais que um filme sobre a sexualidade. É antes de tudo um canto à liberdade. Ser livre, em **Closes**, é a defesa cotidiana do direito de se possuir, de se ter e de se dar, num mundo ameaçador em que se nega desde o direito ao prazer, à alegria, à felicidade e bem estar, até o direito à sobrevivência física encurralada pela fome, desemprego, miséria. Político sim, mas sem ser chato, solene ou sisudo.”


Lauro NASCIMENTO

Político sem ser chato. **A União** (1-2 de maio de 1982)



Gadanh

Artes, Comunicação & AUDIOVISUAL



DESconstrução do Cinema Super-8 na Paraíba: transversalidades, tempo histórico, objetos fílmicos, ousadias, memórias e apagamentos

Pedro NUNES
João de Lima GOMES
Universidade Federal da Paraíba

Entre a PALAVRA e o SILÊNCIO se divide a PORTA DO TEMPO. **Violeta FORMIGA | PRESENTE:** fazer coletivo (1979)

Sobrevivemos pelo DEENCANTAMENTO do MUNDO e REENCANTAMENTO das LINGUAGENS. **Jomard Muniz de BRITTO** (1985)

O presente livro foi tecido por distintos olhares interpretativos criteriosos, mobilizando pesquisadores e pesquisadoras que enlaçaram suas respectivas argumentações e enquadramentos conceituais com base nos seguintes aspectos entrecruzados:

- I. Materialidade dos objetos fílmicos** e ações pensamentais presentes no filme em si, concretizadas no transcorrer de todo o processo de criação até a pós-produção), associadas ao processo de obsolescência da bitola Super-8, perdas no campo imagético e sonoro, e transcodificação/tradução tecnológica (telecinagens e digitalização);

- II. **Dimensionamento e compreensão do contexto histórico e mobilização de diferentes memórias** (individual, coletiva e aquelas inscritas em dispositivos técnicos) que iluminam o nosso recorte de análise;
- III. Processo de circulação (animação cultural), levando-se em conta o processo de interpretação dos filmes (passado e presente), atentando para movimentos de semiose com as ressignificações (ou atualizações) efetuadas com o processo de circulação – no caso, das obras fílmicas;
- IV. Acesso a uma diversidade de fontes documentais produzidas ao longo das últimas décadas (1979-2022), a exemplo de teses, dissertações, livros, revistas, artigos científicos, matérias jornalísticas, ensaios, entrevistas, notas para a imprensa, boletins, *folders* dos filmes, programações, anotações, material inédito, relatórios, manifestos¹, *blogs*, exercícios fílmicos dos estágios do NUDOC-UFPB, vídeos que operam com a metalinguagem e documentação fotográfica – todos itens direcionados para obras específicas e para o ciclo de produção de cinema Super-8 na Paraíba.

Para a elaboração desse constructo teórico-conceitual fragmentado, constituído por partes orgânicas que dialogam entre si e se complementam, os pesquisadores e pesquisadoras imprimiram o seu próprio percurso teórico-metodológico, com o propósito de manejar acervos; produzir novas entrevistas;

¹ Dois manifestos distribuídos e publicados em 1982 expressam a dinâmica e os descontentamentos da geração que protagonizou a fase superoitista na Paraíba: **Manifesto... Nossa proposta é nossa geração com todos problemas e contradições**, de Everaldo Vasconcelos, e **Não... ou Repetições Pleonásticas Incisivas**, de Pedro Nunes.

compreender os detalhes significantes de determinados filmes; ver, rever, escutar, avançar, recuar, decupar, reexaminar a estruturação narrativa, a paisagem sonora, as falas, as imagens; identificar correlações, possíveis marcas criativas e o manejo da linguagem.

Nesse material, aqui disposto em forma de mosaico-coletânea, há crivos e enquadres adotados pelos autores e autoras participantes, manejos conceituais, diálogos com pesquisadores que são basilares para o campo do audiovisual, correlações de informações e o olhar crítico e acuidade por parte dos organizadores, que também são autores de filmes aqui analisados e protagonistas do ciclo superoitista em debate.

Então, esse exercício coletivo de produção de escritas (e de análises que operam com a metalinguagem), implicou, necessariamente, em cotejos de informações disponibilizadas em variados suportes, exame de diferentes ordens de documentos e, conforme observamos, exigiu reinterpretações de complexos significantes (em película, imagem eletrônica, digital) e materiais de arquivo que foram disponibilizados em rede para subsidiar os participantes envolvidos no processo de pesquisa. O livro enquanto holograma, através de suas visões plurais, é, por natureza, uma espécie de exercício crítico de amor ao cinema e ao audiovisual, à memória, à história e à resistência.

Nessa trilha da gênese do livro, entendemos que o cinema é RESISTÊNCIA e, notadamente, EXPRESSÃO SUBJETIVA

DO GESTO INVENTIVO e de nossas visões de mundo. **Não existe RESISTÊNCIA sem MEMÓRIA** – isso para lembrar Jean-Luc Godard, que nos deixou um amplo legado de cinema expandido, cujos filmes, vídeos, textos e entrevistas nos inspiram para a redação das linhas de apresentação deste livro, no qual autores e autoras compartilham suas visões em relação a alguns filmes Super-8 rodados entre 1979 e 1985 e que são considerados marcos desse recorte histórico. Mas, esses olhares interpretativos também abarcam outras obras fílmicas que precedem ou sucedem² o recorte analisado, muito embora priorizem obras que estão no escopo de nosso objeto de pesquisa.

Para essa reconexão interpretativa – com idas e vindas, passado e presente, olhares projetivos e contato com objetos fílmicos sobreviventes (que atravessaram temporalidades), ou mesmo aquelas obras que ganharam uma nova vida em suportes eletrônicos e digitais – temos a conjunção de temporalidades (história e memória) que envolve desgastes, desaparecimentos, extravios, esmaecimentos,

² Na parte final do presente livro incluímos uma Tabela, revisada e atualizada, de filmes (em Super-8 e em 16mm) relacionados com o **Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba**, correspondentes ao período 1979-1985, produzida por Pedro Nunes (1988) para a dissertação de mestrado **Violentação do Ritual Cinematográfico: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979-1983**. Na referida Tabela há, ainda, duas outras listagens: de filmes em Super-8 inacabados considerados significativos e de filmes exclusivamente em Super-8, finalizados ou inacabados, que antecedem o período da **Geração Gadanho**.

lacunas e esquecimentos. Nesse sentido, o Cinema, além de memória, história, resistência, fenômeno cultural, é, também, conservação.

Conforme observamos, a Paraíba (do final dos anos 1970 até meados de 1980) foi palco de uma espécie de “surto” de produções cinematográficas (com a predominância da bitola Super-8), acompanhado de uma fértil movimentação cultural que envolveu circulação de filmes, iniciativas no campo do teatro, música, artes plásticas, personagens institucionais e uma ampla produção editorial (mimeografada e em *offset*)³ mencionada em alguns textos da presente coletânea.

Em relato publicado na coletânea **VARAN: um mundo visível**, Bertrand Lira (2016) assinala o contexto de sua participação enquanto realizador audiovisual em instâncias da UFPB (**Oficina de Comunicação e Núcleo de Documentação Cinematográfica**), enfatiza a importância do filme **Gadanh**o e a polêmica em torno do **Cinema Direto** e **Cinema Indireto**:

³ Dentre as diferentes produções realizadas nesse período pelos protagonistas da fase superoitista, destacam-se: a revista **Maria** (1979-1985); **Presente: fazer coletivo** (1979); **Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira** (1981-1982); **Imprensa e Ideologia** (1981); **Plano Geral** (1981); **Acácias – Reticências** (1981); o fanzine **Marca de Fantasia** (1983) e **QuestionAMENTO: Cinema e Comunicação** (1983). Além destas produções (e outras não mencionadas), também merece destaque a existência de materiais de divulgação artesanais volantes – *folders*, filipetas (*flyers*), *outdoors* artesanais – e publicações com teor reflexivo veiculadas com regularidade na imprensa local (artigos, tirinhas, colunas diárias e suplementos culturais).

Particularmente, minha experiência enquanto realizador teve início no curso de Comunicação Social a partir das atividades da Oficina de Comunicação. Os meios de produção disponíveis se limitavam a uma câmera do próprio Departamento de Comunicação Social. E nada mais. Com ela, os estudantes de jornalismo Pedro Nunes Filho e João de Lima Gomes (hoje professores do referido Departamento) realizaram **Gadanh** (1979) sobre os catadores de lixo no Baixo Roger, bairro pobre do centro da cidade. Este documentário de 22 minutos, realizado em Super-8, já esboçava uma estilística do cinema direto, mesmo sem o uso do som sincrônico. **Gadanh** despertou uma geração de futuros cineastas, dentro e fora do âmbito do Departamento de Comunicação Social, para a realização cinematográfica até então vista como inatingível. [...] A partir da experiência de **Gadanh**, das atividades da Oficina de Comunicação e do contato de professores como Linduarte Noronha (**Aruanda**), Torquato Joel e eu propomos o documentário experimental **Imagens do Declínio ou beba cola babe cola** (1981) um pouco antes do **Ateliê do Varan** em João Pessoa que aconteceu também em 1981. (LIRA, 2016, 75-76)

Gadanh tem um papel catalizador para estimular outros jovens realizadores e é a partir dessa mesma obra que temos uma espécie de retomada da tradição de produção de cinema na Paraíba, em um contexto em que diferentes gerações foram atravessadas pela violência da Ditadura Civil-Militar.

Essas várias gerações de cinema, ou seja, a que se agruparia em torno de **Gadanh**, a que já estava no esteio do filme **Aruanda** e segmentos da sociedade, sofreram na pele ameaças de agentes infiltrados nas universidades; censura nos

De GADANHO a CLOSES: memória, cinema Super-8,
apagamentos e resistência cultural na Paraíba

sistemas de comunicação, no cinema e no âmbito da produção cultural em geral; repressão política; repressão policial; prisões; registro de mortes de lideranças políticas, estudantis e sindicais contrárias ao regime autoritário.

O Golpe de Estado ocorrido em 1964, derrubou o presidente eleito João Goulart, foi de fato, um período sombrio que afetou duramente a democracia e, conseqüentemente, o Estado Democrático de Direito. Ninguém escapou incólume das perseguições do Regime, salvo os seus apoiadores. Como resultado, a Ditadura no Brasil fez brotar uma PLURALIDADE de MOVIMENTOS e VOZES da RESISTÊNCIA.

Nesse sentido, cabe mencionar que a Paraíba, ao longo dos séculos, traz consigo um conjunto diversificado de manifestações históricas de resistência, a exemplo, entre outras, das lutas dos escravos (por liberdade, contra a Coroa Portuguesa e os latifundiários) no século XVIII; a Revolta de Princesa (Princesa Isabel), em 1930, no sertão paraibano, com a disputa tributária envolvendo coronéis e chefes políticos da região que culminou com o assassinato de João Pessoa, então presidente de Estado (governador da Paraíba) e candidato à Vice-Presidência da República; o movimento das ligas camponesas, liderado por trabalhadores rurais (do final dos anos 1950 até meados dos 1960), contra os abusos perpetrados por proprietários de terra.

A partir de 1978 temos, na Paraíba, um segundo ciclo de protestos (de forma mais destemida) com o processo de

rearticulação do movimento estudantil⁴, com a deflagração da primeira greve dos estudantes da UFPB no pós-golpe de 1964 (em 1979) e, ainda, as mobilizações da Arquidiocese da Paraíba em defesa dos Direitos Humanos, tendo como liderança expressiva Dom José Maria Pires, além das movimentações em prol da Anistia.

Será exatamente nesse segundo ciclo de protestos, configurados pela força e intensidade, que teremos a ocorrência de diversificadas mobilizações de resistência político-culturais na Paraíba, contra a Ditadura Civil-Militar, entre 1978 e 1984.

Nesse cenário contextual em que a Ditadura começa a ser encurralada (GASPARI, 2014) que contatamos o nascedouro de um conjunto significativo de filmes na bitola Super-8 e esparsas realizações em 16mm que tiveram como foco a miséria, os conflitos sociais urbanos, greves, registros das mobilizações contra o Regime Civil-Militar. Em um segundo momento dessa fase de produção fílmica na Paraíba, identificamos ações de uma juventude irrequieta que desde **Gadanh** ressignificou ou mesmo desconstruiu o uso, a finalidade econômica e de *marketing* da bitola Super-8. Nessa segunda fase, em que o movimento superoitista ganha força, temos a ocorrência de um conjunto de treze filmes considerados irreverentes e corajosos

⁴ Marcado pela participação estudantil, com delegados da Paraíba, em 1979, no **XXXI Congresso de Reabertura da União Nacional dos Estudantes**, em Salvador – Bahia.

tendo como pauta assuntos relacionados com os conflitos e contradições de quem vivia sob a pressão da Ditadura Militar a exemplo da livre expressão da sexualidade.

Percebe-se nessa retomada como um todo – um pouco mais tardia em relação às movimentações e produções cinematográficas de outros estados brasileiros, como Pernambuco, São Paulo e Rio Grande do Sul – a existência de várias transgressões e ousadas (quanto à adoção da tecnologia Super-8, por seu baixo custo em relação às demais bitolas), a construção narrativa voltada para questões existenciais e a liberdade dos afetos, além da materialização de uma quebra com a linhagem documental muito bem enraizada no cinema paraibano para construções narrativas com gêneros híbridos (documentário/ficção), gênero ficcional e experiências de animação⁵.

O livro circunscreve todos esses aspectos, que fazem vinculação com os filmes, o contexto da **Geração Gadanho**, as **Mostras de Cinema Independente** e os circuitos de exibição paralelos. Desse modo, a ideia da coletânea tomou corpo com Chamada Pública lançada em janeiro de 2019, ganhou processualidade, frutificou e amadureceu em um longo íterim

⁵ Os representantes desse gênero que atuaram na fase superoitista do cinema paraibano são os seguintes: Robério Soares, com a pioneira animação **Shifazoom** (1976); Alberto Júnior, com o experimental **Contrastes da Vida** (1980); e Henrique Magalhães, com a sua politizada personagem **Maria** (1981).

de quatro anos – ou seja, até o final de 2022. Vale ressaltar que desse período, no qual fomos tragados pela pandemia da COVID-19 – tendo sido ceifadas mais de 686 mil vidas (registradas) e contaminado parcela significativa da população brasileira – uma observação evidente vem a lume: estamos vivos... e nos reconhecemos no esforço de REMEMORAR.



Mireille Abramovici (Centro de Formação de Cinema Direto – Paris), Pedro Santos, Otávio Maia, João de Lima Gomes, Everaldo Vasconcelos, Torquato Joel, Newton Araújo Júnior e Euclides Moreira (UFMA) em reunião no Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB em 1982 | Acervo: NUDOC - UFPB

Se não fosse o impacto causado por uma crise sanitária mundial ocorrida em proporções gigantescas desde fins de 2019, o fato de estarmos vivos seria reportado para outra instância do humano. Estar vivo, antes, era estar próximo aos acontecimentos desenvolvidos em princípios de 1979 e estava

associado à regularidade de continuar falando sobre nosso passado.

Agora não... estar vivo diz respeito à propriedade de conviver mesmo com as ruínas do passado recente. A ideia de finitude nos foi bem presente e esteve relacionada a uma materialidade, cuja natureza diz mais dos ares que respiramos que dos *frames* e fotogramas que sofreram a ação física do tempo na sua dimensão mais elástica.

Assim, filmes e vídeos aqui reportados, com ênfase em **Gadanh**o (1979) e **Closes** (1982), nos dão a medida desse sentido de finitude nas próprias obras e a conjugação de esforços acadêmicos de pensá-las no sentido de se CRIAR UMA CONTRAFORÇA DE RESISTÊNCIA e de FORTALECIMENTO calcada no exercício da memória.

Claro que o delimitador básico, 1979 do século XX, tem um significado todo especial em face do caudal de acontecimentos que (naquele ano), no Brasil, se desdobraram em fatos e eventos político-culturais marcantes, especialmente enunciados no capítulo de abertura assinado pelo pesquisador Cláudio PAIVA, que nos fornece um quadro geral político-cultural da época. Essa visão necessária, mais ampla, foi complementada pelos recortes interpretativos, bem particulares, de cada integrante deste livro – onde a tônica comum foi analisar objetos fílmicos específicos e, como eixo principal, estabelecer conexões

entre o tempo e as memórias, tendo como pano de fundo as interrelações entre arte, cinema, política e o audiovisual.

Faz-se, necessário, então, ressaltar que só foi possível o contato das novas gerações com determinadas produções audiovisuais dos anos 1970-1980 graças ao empreendimento acadêmico de Fernando Trevas Falcone e Lara Santos de Amorim (2013), ambos da UFPB, por meio da coordenação do Projeto **Cinema Paraibano: Memória e Preservação** – aprovado pela Petrobrás Cultural, que contemplou o processo de classificação, catalogação e digitalização de 92 filmes (2012-2013) disponíveis no acervo do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** e acervos privados – e da produção do livro **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**, contando com a participação dos coordenadores do Projeto na condição de organizadores e dos pesquisadores Rubens Machado Júnior (USP), Pedro Nunes (UFPB), Bertrand Lira (UFPB) e João de Lima Gomes (UFPB).

Essa iniciativa de digitalização – ainda sem tratamento/remasterização, correção de cores e luminância, e a não estabilização da imagem – possibilitou que a maioria desse material reversível (só em positivo e sem cópias) pudesse ser disponibilizado, principalmente para pesquisas. Nesse sentido, uma outra questão que se apresenta é a de como lidar com acervos de documentos digitais (cinematográficos, videográficos e fotográficos).

De GADANHO a CLOSES: memória, cinema Super-8,
apagamentos e resistência cultural na Paraíba

Ou seja, com essa diversidade de material digitalizado, mesmo ainda não estando plenamente disponível em rede (particularmente, em repositórios institucionais), foi possível desenvolver (plenamente a contento) as diferentes pesquisas, principalmente aquelas que apresentaram maior grau de complexidade, que compõem a presente coletânea intitulada **De GADANHO a CLOSES: memória, cinema Super-8, apagamentos e resistência cultural na Paraíba**. Desse modo, a presente coletânea, além de procurar preencher determinadas lacunas conceituais e de precisão/organização de informações, ganhou força e fôlego, graças ao processo de digitalização empreendido por Fernando Trevas Falcone, Lara Amorim e equipe de colaboradores.

Mas de que modo esse relato polifônico se torna tão relevante e emergente? Na medida em que, em pleno século XXI, no contexto da Era Bolsonaro (2019-2022), ventos de obscurantismo nos arrastaram para novos atos de resistência – um presente recente danoso que, como acúmulo da crise sanitária, se transformou em uma onda gigante de negacionismos e de ações e atos com marcas nazifascistas.

Sendo assim, o processo de produção da coletânea está inserido nesse novo contexto, em que o Brasil tem vivenciado perdas de conquistas sociais e sofrido ataques contra as universidades, a ciência, a cultura e a sua própria memória.

Em síntese, da convocação da Chamada Pública, passando pela produção de artigos até a editoração final da presente coletânea (2019-2022), o Brasil e a democracia vivenciaram um imenso retrocesso. Contudo, a ESPERANÇA não nos foi decepada – prova disso é o vigor inventivo e analítico da presente coletânea, que nos brinda com diferentes contribuições acadêmicas que iluminam as várias interfaces do cinema produzido na Paraíba, na fase final do governo do general Ernesto Geisel e em todo o governo do general João Baptista de Figueiredo. Esses estudos são, então, caracterizados como luminâncias que desobstruem os apagões da memória e contribuem para ressignificar o nosso presente.

Todos os filmes em Super-8 do ciclo de realizações na Paraíba (1979-1985) são coloridos, reversíveis, positivos (pois não havia negativos) e sonoros, com duas pistas magnéticas para inscrição do áudio em sincronia com a captação das imagens, ou inserção *a posteriori*. **Gadanhô** (1979), que é considerado um marcador cultural desse período, foi filmado com diferentes câmeras e com cartuchos sem som, sendo posteriormente acrescida a banda sonora em suas cópias interpositivas. A *Kodak*, uma das principais fabricantes de materiais e acessórios para essa bitola, deixou de produzir cartuchos sonoros em 1997, em cumprimento às regras relacionadas com o meio ambiente. No entanto, ainda tem sido possível encontrar, nesse segmento econômico de mercado

De GADANHO a CLOSES: memória, cinema Super-8,
apagamentos e resistência cultural na Paraíba

voltado para o audiovisual, cartuchos em Super-8 sem a banda magnética (em preto & branco e colorido), tanto em filme positivo (reversível) como negativo.

Então, essa coletânea, por abarcar competências argumentativas especializadas, justifica-se, em sua plenitude, em face da existência efetiva de lacunas interpretativas; da necessidade de correção de informações também relacionadas aos objetos fílmicos e a um melhor entendimento quanto aos retratos de época; de dar destaque aos protagonismos institucionais pouco mencionados, necessidade de se colocar em relevo as atuações arbitrárias dos órgãos de repressão, enfrentamentos, lutas de resistência e oposição ao regime comandado por militares, além da ênfase aos processos horizontais de colaboração, mobilização cultural e circulação dos filmes. Há, ainda, outras gradações dos temas aqui abordados que demandam estudos sistemáticos e pesquisas em forma de dissertações, teses e artigos científicos. O nosso propósito é que a presente coletânea possa construir e alargar novos horizontes subsidiando futuras pesquisas a partir da complexidade das questões aqui apresentadas relacionadas com o cinema Super-8 na Paraíba e os diálogos com iniciativas produtivas de outras regiões a exemplo de Pernambuco e Rio Grande do Sul.

Nesse deslocamento temporal entre o contexto de época, o fenômeno cultural emergente, os filmes examinados em sua materialidade significativa e os deslocamentos até a nossa

contemporaneidade, há, também, de se observar a história em movimento do tempo presente em que o livro-coletânea foi gestado, de 2019 a 2022, onde registramos por parte do Governo Federal, constantes ataques particularmente, ao cinema e audiovisual e à **Agência Nacional do Cinema - ANCINE**.

Em meio a essa crise na esfera da cultura, e em outras áreas, também verificamos o descaso e a ausência de políticas públicas relacionadas ao processo de preservação, mecanismos de digitalização, restauração, tratamento da imagem e do som, inexistência de formas apropriadas de armazenamento de bens culturais, desgastes naturais em decorrência de reação química, inabilidades técnicas quanto ao processo e à necessidade de recuperação de uma gama de registros documentais que merecem atenção oficial no Brasil.

Sabemos que a matéria-prima (nitrato de celulose) e outros materiais utilizados nas diferentes camadas de produção das diferentes películas, além de sofrerem decomposição, são altamente inflamáveis. Por si só, essas películas podem entrar em processo de combustão, dependendo da temperatura e das condições de armazenamento. Há, também, perdas e problemas nos acervos digitais que também necessitam de políticas quanto ao armazenamento, estocagem e disponibilização em rede.

Reunimos, na coletânea **De GADANHO a CLOSES: memória, cinema Super-8, apagamentos e resistência cultural na Paraíba**, vários pesquisadores, especialistas em



Registro de participantes na III Mostra de Cinema Independente realizada em 1982, João Pessoa – Paraíba. Acervo: Pedro Nunes

Super-8 sendo todos\todas conhecedores(as) das questões aqui problematizadas. No primeiro bloco, além do pesquisador já anunciado, temos as contribuições acadêmicas de Laércio Teodoro da SILVA⁶, Vania Perazzo BARBOSA, André Huchi DIB, Odécio ANTONIO JUNIOR⁷, Hélder Paulo Cordeiro da NÓBREGA, Deisy

⁶ Além de sua contribuição para presente coletânea, Laércio Teodoro da Silva publicou diferentes artigos em revistas científicas e Congressos sobre o ciclo superoitista de cinema na Paraíba e, particularmente sobre os filmes **Gadanh**o e **Closes**. Dentre essa produção destaca-se a sua dissertação de Mestrado defendida em 2012, intitulada: **Parahyba Masculina Feminina Neutra**: cinema (in)direto, Super-8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986).

⁷ Antonio Odécio Junior produziu artigos sobre o cinema direto e finalizou o Trabalho de Conclusão no curso Ciências Sociais da UFPB com o título **Uma Super-8 e um Gadanh**o na Mão: reprodutibilidade técnica, percepção e estética do lixo em **Gadanh**o, em 2014.

Fernanda FEITOSA e Kellyanne Carvalho ALVES que analisam a estrutura (força poética) do filme **Gadanho**, a partir de suas ranhuras e o seu impacto (tanto no estado da Paraíba como em outros estados), estabelecendo, desse modo, movimentos interpretativos e correlações com o ciclo superoitista. Como parte desse conjunto de análises, há, ainda, o texto de João de Lima GOMES, publicado em 1980, que versa sobre a repercussão do referido filme junto a estudantes de uma determinada escola pública na Paraíba.

Esses textos recentes sobre **Gadanho**, em maior ou menor grau, dialogam com o filme **Closes** (1982) considerado por pesquisadores e pesquisadoras do presente livro-coletânea como um outro marcador cultural que representa o ápice desse ciclo de filmes face aos seguintes aspectos destacados: 1) ousadia temática de sua narrativa; 2) cenas ficcionais de afeto entre dois rapazes em uma época de repressão política e censura; 3) impacto da obra no estado da Paraíba e circulação itinerante de norte a sul do Brasil.

As entrevistas do segundo bloco, a primeira com Fernando Trevas FALCONE (concedida aos organizadores do presente livro coletivo) e a segunda com Pedro NUNES (realizada por Arthur MORAIS⁸, em 2016) - tratam de circunscrever o movimento superoitista na Paraíba, expõem aspectos de forma e conteúdo

⁸ Depois que assistiu uma versão digitalizada do filme **Closes**, o então estudante de Jornalismo Arthur Morais, escreveu artigo sobre o referido filme em parceria com a professora Joana Belarmino intitulado - **Paradigmas Cinematográficos e Sexuais em Closes: apresentação, análises e rupturas (2015)** e publicou outros relacionados com o conjunto de produções superoitistas da Paraíba. Como trabalho de Conclusão de Curso da UFPB, elaborou a revista digital **Bitola 8**, em conjunto com Jessica Sales, contendo artigos, entrevistas, lista de filmes, fotos, gifs, gráficos, análises e documentos. Disponível em: <https://bitola-8.wixsite.com/revista>

De **GADANHO** a **CLOSES**: memória, cinema Super-8,
apagamentos e resistência cultural na Paraíba

presentes nos filmes **Gadanh** e **Closes**, analisam os processos de miniaturização da bitola cinematográfica e transformações da tecnologia; discutem aspectos conceituais sobre a natureza do **Cinema Direto**, do **Cinema Indireto**, do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** e das **Mostras de Cinema Independente**, promovidas pela **Oficina de Comunicação** da Universidade Federal da Paraíba.

O terceiro bloco estrutural do livro-coletânea nos disponibiliza um conjunto de reflexões sobre filmes em Super-8, considerados ousados e polêmicos, que versam sobre dilemas existenciais e as dinâmicas da sexualidade. Neste caso, Bruno ROSSATO e Vinicius Leite REIS elegeram **Closes** (1982) de Pedro Nunes e construíram uma trama interpretativa com recuos, avanços temporais, zigue-zagues, com detalhes de falas, ênfase a determinadas sequências, correlações com outros filmes e propostas audiovisuais contemporâneas, além dos autores trazerem contribuições conceituais sobre as questões de gênero e referências ao filme **Gadanh**.

Os artigos seguintes, também sobre **Closes**, nos mobilizam para uma leitura pelo retroVISOR do tempo, com textos do publicados no **Jornal Grafitti** (1982) e dois artigos curtos assinados por Lauro **NASCIMENTO** e Jomard Muniz de **BRITTO**⁹, no jornal **A União** (1982).

⁹ O polêmico educador-cineasta Jomard Muniz de Britto deu eco às movimentações de cinema Super-8 na Paraíba, logo após ser reintegrado na UFPB, no início dos anos 1980, incluindo a participação de jovens realizadores

O outro capítulo, assinado por Alexandre FIGUEIRÔA¹⁰, é dedicado a análise da trilogia de filmes do cineasta pernambucano-paraibano Jomard Muniz de Britto (**Esperando João** (1981), **Cidade dos Homens** (1982) e **Paraíba Masculina Feminina Neutra** (1982) produzidos na Paraíba sob o amparo de um selo imaginário com viés de construção narrativa mais desamarrada, atraindo realizadores o denominado **Núcleo de Cinema Indireto** em antítese ao **Cinema Direto**. A contribuição textual-acadêmica, além de evidenciar as irreverências presentes nas obras de JMB, também enfatiza os seus vínculos afetivos de criação sintonizados com a produção paraibana, notadamente encanto poético com os filmes **Gadanh** e **Closes**, e a sua inserção na cena do cinema Super-8 em Pernambuco (FIGUEIRÔA, 1994).

no processo de produção e realização de sua trilogia paraibana e complexificou o debate sobre essa forma leve e irreverente de se fazer cinema em seus vários depoimentos para imprensa, vídeos e entrevistas para pesquisadores. Perseguido por militares, preso em 1964 e, aos 27 anos, logo após o Inquérito Policial Militar inferir que integrantes do Sistema Paulo Freire de Educação de Adultos são "perigosos", Jomard Muniz de Britto foi desligado e expulso da Universidade Federal de Pernambuco da Jomard Muniz de Britto. Na polêmica discussão entre o **Cinema Direto** e o **Cinema Indireto**, em que Pedro Nunes posicionou-se abertamente em favor de Jomard Muniz de Britto, o mesmo lhe advertiu frente a outros colegas: - Pedrinho você sabe que vai pagar um preço alto por tomar partido e se recusar fazer o curso de formação de **Cinema Direto** com os franceses, ou seja, não vai a Paris. A decisão estreitou os laços entre Pedro Nunes e Jomard Muniz de Britto, além de ampliar o leque de conexões com cineastas e artistas da cena recifense. Vide longa entrevista concedida em 1985 e publicada sob o título: **Jomard Muniz de Britto: um livre pensador a serviço do cinema e da cultura** (NUNES, 2013).

¹⁰ É autor do livro **Cinema Super-8 em Pernambuco** (1995) e de outros trabalhos acadêmicos relacionados com os ciclos de cinema em Pernambuco.



Robério Soares e Pedro Nunes em acompanhamento de oficina desenvolvida no Festival de Areia – Paraíba, com câmera 16mm, em 1982. Fonte: **Cinema & Revisionismo** | Alex SANTOS, 1982

Nessa mesma linhagem de interconexões, diálogos interestaduais e construção de laços de identidade em torno do cinema e do audiovisual, no último capítulo do terceiro bloco, os pesquisadores João Carlos **MASSAROLO**, João de Lima **GOMES** e Pedro **NUNES**¹¹ estabelecem aproximações, análises e

¹¹ Os três pesquisadores que assinam o artigo final deste livro, dispõem de várias publicações e pesquisas sobre os ciclos de cinema Super-8 regionais. João Carlos Massarolo, defendeu em 1991, a dissertação de mestrado na USP - **Um Lugar ao Sul** (1991), João de Lima Gomes, também na USP - **Cinema**

estabelecem traços distintivos existentes entre as iniciativas culturais, produções fílmicas, lutas de resistência e articulações contra a ditadura militar, relacionadas com integrantes da **Geração Gadanho** e da **Geração Deu pra ti anos 70**. Há nessas iniciativas de juventudes do Rio Grande do Sul e da Paraíba, laços colaborativos curiosos quanto ao fazer fílmico, aprendizados participativos, singularidades criativas, formas de sociabilidade, ousadas, movimentações artístico-culturais, iniciativas mobilizadoras de circulação de filmes, buscas por profissionalização, exercícios de METAreflexividade e outros. Esse capítulo é uma espécie de um livro dentro do próprio livro, que dialoga com o objeto e temários propostos além de conectar os fios entrelaçados de experiências audiovisuais regionais com riquezas próprias. O quarto e último bloco que compõe a estrutura do livro-coletânea **De GADANHO a CLOSES: memória, cinema Super-8, apagamentos e resistência cultural na Paraíba**, é constituído por informações, frases e obras de referência sendo que a primeira parte consta de um conjunto de frases publicadas em jornais, revistas, periódicos científicos, dissertações e teses, de diferentes épocas, sobre os filmes **Gadanho**, **Closes** e o **movimento superoitista na Paraíba**. Os dois capítulos finais apresentam um conjunto de obras bibliográficas de referências, Tabela completa com lista de

Paraibano: um núcleo em vias de renovação e retomada (1991) e Pedro Nunes, na UMESP – **Violentação do Ritual Cinematográfico** (1988).

De GADANHO a CLOSES: memória, cinema Super-8, apagamentos e resistência cultural na Paraíba
filmes (1979-1985), Filmografia e Videografia sobre os filmes e audiovisuais mencionados no livro.

A organização meticulosa e o manejo desse conjunto de informações, os documentos, materiais de acervos público e privado, as obras de referência, os exercícios de ressignificações e as diversas contribuições acadêmicas aqui partilhadas funcionam como potentes subsídios que revigoram o conhecimento e, também, objetivam alimentar pesquisas futuras que tenham por base as diversas análises argumentativas aqui tratadas de modo transdisciplinar.

Boa leitura!

Referências

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória:** o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

ANTONIO JUNIOR, Odécio. **Uma Super-8 e um Gadanho na Mão:** reprodutibilidade técnica, percepção e estética do lixo em Gadanho. UFPB: João Pessoa, 2014. (Trabalho de Conclusão de Curso – Graduação em Ciências Sociais).

CADERNOS de Comunicação e Realidade Brasileira. (n. 0). João Pessoa: Oficina de Comunicação - UFPB, 1981.

CADERNOS de Comunicação e Realidade Brasileira. (n. 1). João Pessoa: Oficina de Comunicação - UFPB, 1982.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O Cinema Super-8 em Pernambuco.** Recife: Fundarpe, 1994.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada** – O sacerdote e o feiticeiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GOMES, João de Lima; NUNES, Pedro (org.). **Presente**: Fazer Coletivo. João Pessoa: Programa Bolsa Arte/Oficina de Comunicação- UFPB/Centro Acadêmico Vladimir Herzog, 1979.

GOMES, João de Lima. **Cinema Paraibano**: um núcleo em vias de renovação e retomada. São Paulo: USP, 1991. (Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação).

LIRA, Bertrand. Cinema Direto na Paraíba: breve relato de uma experiência. In: ARAUJO, Juliana; MARIE, Michel (org.). **Varan**: um mundo visível. Belo Horizonte: Balafon, 2016, p. 74-81.

MARCA de Fantasia. (Fanzine). João Pessoa: Grupo Artesanal, 1983.

MASSAROLO, João Carlos. **Um Lugar ao Sul**. São Paulo: USP, 1991. (Dissertação de Mestrado em Artes).

MORAIS, Arthur; SALES, Jéssica. [Revista] **Bitola-8**. João Pessoa: CCTA-UFPB, 2016. Disponível em: <https://bitola-8.wixsite.com/revista> .

NUNES, Pedro. **Acácias** - Reticências. Ilustrações de Inês Monguihott. João Pessoa: Oficina de Comunicação- UFPB, 1981a.

NUNES, Pedro (org.). **Imprensa e Ideologia**. João Pessoa: Oficina de Comunicação - UFPB, 1981b.

NUNES, Pedro. Não... ou Repetições Pleonásticas Incisivas. **A União**, João Pessoa, 6 nov. 1982.

NUNES, Pedro (org.). **Plano Geral**. João Pessoa: Curso de Comunicação Social/Crítica Cinematográfica/Oficina de Comunicação- UFPB, 1981c.

NUNES, Pedro. **QuestionAMento**: Cinema e Comunicação. (Prefácio de David Campos). João Pessoa: Oficina de Comunicação- UFPB, 1983.

NUNES, Pedro. **Violentação do Ritual Cinematográfico**: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979-1983. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social).

De **GADANHO a CLOSES**: memória, cinema Super-8,
apagamentos e resistência cultural na Paraíba

NUNES, Pedro. Jomard Muniz de Britto: um livre pensador a serviço do cinema e da cultura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. *E-book* João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 134-149. Disponível em: http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria_-_Vers%C3%A3o-Digital.pdf . Acesso em: 4 jul. 2022.

QUESTÃO DE ORDEM. [Edição Especial – Mostra de Cinema Independente]. Jornal Laboratório do Curso de Comunicação Social da UFPB. João Pessoa, n. 6, dez. 1981.

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

SILVA, Laércio Teodoro da. **Parahyba Masculina Feminina Neutra**: cinema (in)direto, Super-8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986). Fortaleza: UFC, 2012. (Dissertação de Mestrado em História Social). Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/6151/1/2012-DIS-LTSILVA.pdf> . Acesso em: 04 out. 2022.

VASCONCELOS, Everaldo. **Manifesto...** Nossa proposta é nossa geração com todos problemas e contradições. João Pessoa: UFPB, 1982. [Mimeografado].

Filmografia | Videografia

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. João Pessoa: INCE, 1960. 35 mm (21 min), p&b.

CIDADE dos Homens. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa, 1982. Super-8 (25 min), color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_qA5x3is33k&t=1197s .

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Autor Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tRD65tKPWJg&t=14s> .

CONTRASTES da Vida. Direção: Alberto Júnior. Produção: Alberto Júnior e Bolsa-Arte – UFPB. João Pessoa: 1980. Animação em Super-8 (5 min), color.

ESPERANDO João. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Jomard Muniz de Britto. João Pessoa: 1981. Super-8 (28 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ovCJlxTShWY&t=48s> .

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Autor Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. 1 DVD. (31 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa-Arte / Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ze8XeOiUr0> .


IMAGENS do declínio ou Beba Coca, Babe Cola. Direção: Bertrand Lira e Torquato Joel. Produção: Programa Bolsa-Arte – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (6 min), color.

MARIA. Direção: Henrique Magalhães. João Pessoa: 1981. Animação em Super-8 (1 min), color.

PARAÍBA Masculina Feminina Neutra. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa, 1982. Super-8 (30 min), color.

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .

SHIFAZOOM. Direção: Robério Soares. Produção: A Bolha Produções. João Pessoa: 1976. Animação em Super-8 (2 min), color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-xMzDLIRp5w&ab_channel=TVBOLHA .



Breve “CLOSE” na UTOPIA e paixão pelo cinema Super-8: arte e sociedade na Paraíba e no Brasil dos anos 1980

Cláudio Cardoso de PAIVA¹
Universidade Federal da Paraíba

O grande rebuliço na província de João Pessoa foi realizado pelo filme **Closes**. Era a temática nova, a problemática nova, em termos de sexualidade, pela beleza formal do filme. O filme tinha um charme, um encantamento visual muito grande. Isso foi um motivo para acender a chama dessa sexualidade recalcada nos filmes. Coloco isso objetivamente, foi **Closes**. Todos os meus filmes são devedores do filme **Closes**.

Jomard Muniz de BRITTO | Entrevista • 1985

Para contextualizar este relato crítico seria estratégico realizar um recorte do panorama nacional e da trama cultural brasileira nos anos 1960/1970/1980, para entender o estado da arte e cultura política do período histórico e, assim, buscar algumas pistas para elucidar o impasse da

¹ JORNALISTA. professor de Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Doutorado em Ciências Sociais pela Universidade de Paris V (René Descartes) (1995). Mestrado em Comunicação pela Universidade de Brasília (1988). Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade de Paris V (René Descartes) (1991). Atuou como professor do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo e Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB. Líder do Grupo de Pesquisa do Laboratório de Tecnologias e Linguagens Jornalísticas. Autor dos livros **Dionísio na Idade Mídia: estética e sociedade na ficção televisiva seriada** (2010) e **Hermes no Ciberespaço: uma interpretação da comunicação e cultura na era digital** (2013), dentre outros.

cultura audiovisual e política brasileira no sombrio período da pandemia (2020-2022).

Houve, nos anos 1960, as “utopias em marcha”, o que significa vasta produção de esquerda, fluxo de inteligências e realizações em inúmeras áreas: filosofia, literatura, música, teatro, cinema. Muitas delas, resultantes das leituras radicais, sob o signo de Freud e Marx, ou seja, sintonizadas nas emanções críticas da economia política e da economia libidinal, pós-Marcuse e Woodstock.

O Movimento Estudantil, a União Nacional dos Estudantes e os CPCs (Centros Populares de Cultura) davam o tom aos agenciamentos de matizes político-ideológicos de esquerda. Havia o revolucionário Teatro de Arena (com inspiração brechtiana), os Festivais de Música Popular, o **Teatro Oficina** (bastante inspirado no teatro de contestação). O **Cinema Novo** era paradigmático no campo do audiovisual. Na área da Educação, o Método Paulo Freire de Alfabetização se impunha como estratégia de conscientização dos povos oprimidos – o Teatro do Oprimido, conduzido por Augusto Boal (1975), por sua vez, foi a contrapartida no terreno da dramaturgia, e ambos espalharam suas sementes pela América Latina e alhures. No campo religioso, a Teologia da Libertação era, então, uma tática do clero progressista norteador pela ideia do socialismo cristão. Assim, formou-se um clima favorável ao imaginário de esperança que visava transformar o Brasil.

Veio, então, o Golpe Militar (1964), a repressão e violência policial, prisão e tortura aos que se opunham ao regime. Convém não esquecer, nesse filão, a sombra sinistra do Esquadrão da Morte. Na economia houve concentração de renda, dívida externa, inflação altíssima e a simulação do “milagre econômico”, isto é, aparência de riqueza e desenvolvimento, enquanto (na realidade) a dívida externa crescia, ao mesmo tempo que a exploração dos trabalhadores e as disparidades sociais se intensificavam. Por parte do Estado, a propaganda oficial insuflava o ufanismo nacional por meio de estratégias publicitárias como o hino da Copa do Mundo de 1970, **Pra Frente Brasil** (GUSTAVO, 1970), e o bizarro *slogan* da extrema direita “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Refinaram-se métodos de propaganda da nacionalidade, num concerto esdrúxulo, em que o capital estrangeiro se impunha no âmbito dos negócios a pretexto de alavancar o desenvolvimento.

Em 1968 veio o AI-5 (um golpe dentro do golpe): fechamento do Congresso, supressão dos direitos civis, cassação dos partidos políticos, censura prévia à imprensa, controle da opinião pública, perseguição, prisão dos intelectuais e exílio dos artistas, jornalistas e professores. Em contrapartida, acirraram-se as estratégias de engajamento e militância política, culminando com a guerrilha urbana, e as artes de protesto radical, o que gerou o recrudescimento do regime autoritário.

Ao longo dos anos 1970, no setor cultural, houve uma acirrada institucionalização cultural, seguindo tortamente o

ideário "nacional-popular" e empenhada no projeto de "integração nacional". Tal integração, em nível geopolítico e geoeconômico, se concretizou na estratégia de construção da rodovia Transamazônica. Na área de educação, o "Método Paulo Freire" foi substituído pelo MOBREAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização), voltado para a formação de recursos humanos visando exclusivamente a sua inserção no mercado, no contexto neoliberal da sociedade de consumo.

A produção cinematográfica progressista, alinhada à grande criação mundial, foi desmantelada, e surgiu no seu vácuo a EMBRAFILME (capitaneada pelo general Golbery do Couto e Silva), visando expandir a ideologia nacional-popular de acordo com a estratégia militar. No período autoritário são feitas obras de exaltação moral e cívica², de entretenimento³, ou seja, obras de qualidade discutível, embora aí tenham aparecido filmes importantes que conseguiram driblar a censura.

Ainda no cinema, o vetor privilegiado para a propaganda do regime era o **Canal 100**, sob o pretexto de difundir o futebol nacional, em conexão com a ideologia oficial e a publicização do sucesso da famigerada "revolução (golpe) de 1964". Convém lembrar, houve estratégias eficazes de

² Nessa perspectiva do civismo no cinema brasileiro podemos destacar o filme **Independência ou Morte** (Carlos Coimbra, 1972) realizado no auge da ditadura militar (Anos de Chumbo) com a existência da censura no âmbito da produção cultural e meios de comunicação e a existência da tortura e mortes dos presos políticos.

³ A exemplo de **Roberto Carlos a 300 km por hora** (Roberto Farias, 1971) e **Os Trapalhões** (em várias produções).

controle do imaginário nacional no cinema, e a parte “liberada” das imagens ficou a cargo da pornochanchada, que, quase hegemonicamente, atraiu as maiores faixas no mercado nacional do audiovisual.

O governo militar se incumbiu de instituir a EMBRATEL (Empresa Brasileira de Telecomunicações), que consolidaria a “integração nacional”, fornecendo as bases para a formação da “indústria cultural”, que no Brasil se traduz pela hegemonia da Rede Globo.

E, no plano da Educação Superior, foi tramada uma “reforma universitária”, o que implicou na desintegração das agremiações acadêmicas, representações estudantis, desarticulando as ações progressistas do movimento universitário.

O “vazio cultural” e a cultura de resistência nos anos 1970

Designa-se, comumente, os anos 1970 como um período marcado pelo “vazio cultural”. Todavia, é preciso lembrar que se irradiou nos interstícios do autoritarismo uma vigorosa produção alternativa, concomitantemente à expansão da contracultura mundial, sob o signo da juventude. Houve ampla resistência social, rebeldia e contestação juvenil. No âmbito das estruturas da vida cotidiana, a linguagem dos jovens se perfazia através da gíria – astuciosa invenção de códigos cifrados para fugir da gramática autoritária dos pais, burlar a censura e enganar a polícia dos costumes. A prosa do mundo se

guiou pela "ego trip" (viagem narcísica, individual), mas em viva conexão com as tribos rebeldes agregadas em torno da música *pop*. Os livros esotéricos de autores como Carlos Castañeda foram referências para essa geração, que buscou abrir as "portas da percepção" e construir novos caminhos.

No âmbito do comportamento, os jovens experimentavam as drogas, configurando a experiência da psicodelia, o culto da vida alternativa, as experiências comunitárias norteadas por outra percepção da realidade. Essa atmosfera libertária viria a incorporar, no âmbito da criação artística, o fenômeno do Tropicalismo ("versão nacional da contracultura"). Houve, assim, a "cultura do desbunde" (culto do corpo, amor livre, revolução sexual). Nessa seara, desenvolveu-se, em oposição ao regime autoritário, o mito da marginalidade — é clássico, nesse sentido, o "grito de guerra" do artista plástico Hélio Oiticica: "Seja marginal, seja herói". Logo, surgiram experiências como o cinema "udigrudi" (tropicalização do termo *underground*) e a dita arte (e poesia) "marginal", levada a cabo pela "geração do mimeógrafo". Em linhas gerais, imperava o espírito comunitário, o culto da liberdade, ruptura com os valores patriarcais e, enfim, a "revolução sexual", expressa vigorosamente no campo das artes audiovisuais.

As explosões das bancas de revista (1980), as primeiras greves dos operários no ABC paulista (1978-1980), os reveses de uma bomba no Riocentro (1981), o aumento da

dívida externa, a pressão dos movimentos sociais (Associação Brasileira de Imprensa - ABI, Ordem dos Advogados do Brasil - OAB, Conselho Nacional dos Bispos do Brasil - CNBB) e, enfim, a ação de setores progressistas da sociedade civil levaram o regime militar a aceitar a distensão política, uma abertura gradual, o que significava a suspensão à censura prévia, anistia ampla, geral, irrestrita e o retorno dos exilados.

A força dos movimentos sociais gerou agenciamentos coletivos fundamentais: movimento feminista, uso da pílula anticoncepcional, controle da natalidade, inserção da mulher no mercado de trabalho. O divórcio promoveu a reconfiguração do conceito de família. Houve, então, uma tomada de consciência e responsabilidade acerca do próprio corpo, contrariando a moral burguesa e os dogmas da Igreja. Logo, a revolução sexual e a evolução da mulher ganharam representações na imprensa e em várias modalidades de comunicação social⁴.

A eclosão do *Black Power* (Movimento Negro) no exterior despertou a consciência negra nacional. A arte e cultura de resistência geraram empoderamentos. A luta contra o preconceito racial e a crítica ao racismo brasileiro ganharam os espaços da literatura, do jornalismo, da música, cinema, televisão, enquanto vasos comunicantes que atualizam o debate sobre a liberdade, cidadania e direitos humanos. A discussão

⁴ Nessa direção, um livro específico foi referência: **Sexualidade da Mulher Brasileira: corpo e classe social no Brasil** (Rose Marie Muraro, 1983).

histórica da escravidão no país vai lançar luzes sobre o tema da negritude, assim como a formação das classes sociais no Brasil. Ganham visibilidade e evidência as expressões locais e mundiais da cultura afro-brasileira.⁵

Simultaneamente, o 'movimento *gay*' internacional se estendeu para várias regiões do planeta. O grito de guerra do *Gay Pride* norte-americano (de Stonewall às paradas do Orgulho *Gay*) encorajou a formação do espírito alegre e antenado dos grupos *gays*, como o **Somos** (São Paulo) e outros como o **Nós Também** (Paraíba)⁶. Logo, entraram em circulação revistas específicas para o público "GLS", a exemplo do **Lampião da Esquina**.

Nos anos 1980 houve avanços e inovações de forma e conteúdo nas representações da TV, na música, no cinema, jornalismo, literatura. O mundo da moda unissex e o ritmo das discotecas (as *disco dance*) ampliaram um imaginário universal da liberdade, que já se anunciara com a lendária calça Lee e as

⁵ Algumas leituras essenciais têm ajudado a penetrar na complexidade do tema: **O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado** (Abdias do Nascimento, 1978), **O que é Racismo** (José Rufino dos Santos, 1980) e **O Negro no Cinema Brasileiro** (Carolinne Mendes da Silva, 2017).

⁶ Nesse sentido, o filme em Super-8 **Closes** (Pedro Nunes, 1982), a respeito do qual trataremos mais adiante, se empenha nesse projeto de contemplar as ligações homoafetivas, homoeróticas, homossexuais, bem antes do comércio exitoso das paradas *gays*. **Closes** era atrevido, pois veio na contramão da educação estética globalitária, vigente no Brasil dos anos 1970/1980, hipnotizado pela estética do "padrão globo de qualidade" e pelo "*american way of life*" de Hollywood.

camisetas com os ídolos da cultura pop (Che Guevara, Marlon Brando, Charles Chaplin).

Os mercados culturais rapidamente capturaram esses signos e os disseminaram nas mídias, forjando um verniz de modernidade cultural. Tudo isso será assimilado particularmente pelos jovens, que experimentam na pele o “conflito de gerações” e querem mudanças no âmbito dos valores morais.

Na universidade, na esfera intelectual, no espaço público esclarecido fluem leituras *gays*. Surgem os livros de bolso acadêmico-populares da editora Brasiliense, como a *Coleção Primeiros Passos*⁷ (abordando temas distintos daqueles que se encontrava na literatura dos anos 1980) e a *Coleção Encanto Radical* (trazendo os escritores e poetas “malditos”), além de obras mais densas, como **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade** (João Silvério Trevisan, 1986) e **O que é isso, Companheiro?** (Fernando Gabeira, 1979).

Além disso, os *gays* ganharam cada vez mais visibilidade no mercado do cinema mundial, como **Fazendo amor** (Arthur Hiller, 1982), a *Trilogia da Vida* de Pasolini, as tragédias de Fassbinder, os filmes excêntricos de Almodóvar, sem esquecer o sucesso das hilariantes comédias *gays* e “homofóbicas”, como **Victor ou Victória?** (Blake Edwards,

⁷ Com títulos ousados como **O que é Homossexualidade** (Peter Fry & Edward MacRae, 1983), **O que é Contracultura** (Carlos Alberto Messeder Pereira, 1983), **O que é Poesia Marginal** (Glauco Mattoso, 1981) **O que é cinema** (Jean-Claude Bernardet, 1980).

1982) e **A Gaiola das Loucas** (Édouard Molinaro, 1978). Em suma, tudo isso significou uma rajada de vento, encorajamento, autonomia e emancipação para este ambiente sociocultural rarefeito, após 20 anos de ditadura.

Há, ainda, nesse novo contexto (de conscientização, lutas sociais e ampliação da consciência pública) interessantes convergências: o Partido dos Trabalhadores, o Movimento das Mulheres, o Movimento Negro e o Movimento Gay. Guardadas as particularidades de cada grupo, que geram disjunções e dissidências, há vastos encontros e convergências nesse complexo processo de luta, que incluem classe social, gênero, etnia e orientação sexual.

Abertura política e breve renascimento cultural

De modo distinto, os anos 1980 foram referenciais para várias gerações. Para os engajados dos anos 1960 são os anos do individualismo, em contraponto aos projetos utópicos e comunitários. Para os alternativos ("bichos-grilos") dos anos 1970 são os anos *yuppies*, conservadores, tendo Reagan e Thatcher como os emblemas do conservadorismo que viria dominar as décadas seguintes.

Entretanto, não é muito auspicioso dividir os períodos culturais em décadas quando se almeja capturar o espírito do tempo, pois este é um efeito apenas genérico, recortando os tempos e lugares aleatoriamente. Para os estudantes na faixa etária dos 20 anos, em 1980, tudo parecia vívido, efervescente e

revigorador. Esta é a geração Coca-Cola (segundo Renato Russo⁸), impressada entre o refugio do engajamento social e militância política (de um lado) e a expansão do individualismo, a ideologia do consumo, a indústria cultural e a globalização (do outro), como modelização do estilo de vida.

Sendo assim, para sustentar um argumento fidedigno ao narrar alguns aspectos da realidade brasileira naqueles anos, convém prosseguir fazendo alguns recortes, realizar uma contextualização a partir dos acontecimentos históricos e sociopolíticos.

O caso do Cinema no Nordeste após a “abertura política”

Durante os anos da ditadura (1964-1984), durante o fechamento ideológico, vários artistas, intelectuais, jornalistas enfrentaram a repressão política e militar. Nos anos 1980, com a redemocratização, vieram os ventos favoráveis à liberdade, produção e criação artístico-cultural. Parafraseando Durval Muniz de Albuquerque Júnior⁹, houve uma “reinvenção do Nordeste” nas artes e em várias outras expressões culturais. Discutia-se na academia o imperialismo, assim como as formas do colonialismo externo e interno. Procurava-se desmontar os clichês, estereótipos e caricaturas do Nordeste. Em verdade, os anos

⁸ RUSSO, Renato. Geração Coca-Cola. Intérprete: Legião Urbana. In: URBANA, Legião. **Legião Urbana**. São Paulo: EMI-Odeon, 1984. 1 LP. Faixa 6.

⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras Artes**. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana, 1996.

1980 trouxeram um novo olhar sobre o sentido e a direção dos êxodos, migrações, deslocamentos e atravessamentos das fronteiras, os movimentos transregionais e o espectro do que viria com o neoliberalismo e a globalização.

Há que se lembrar da produção audiovisual **pós-Cinema Novo, Cinema de Invenção, Cinema Marginal, Cinema Indireto**, o cinema que não ousa dizer o seu nome, o cinema que faz. Muito antes das discussões globais sobre mídias, intermídias e multimídias houve o Super-8, uma expressão de liberdade para além dos meios de comunicação de massa, do *broadcasting* – isso para iniciar um comentário sobre o mundo das técnicas audiovisuais, cinematográficas. “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” foi o mote do genial Glauber Rocha¹⁰ que sinalizou o caminho para muitos cineastas, cinegrafistas, superoitistas, *videomakers* “*avant la lettre*”, que ousaram se expressar, com meios minimalistas, nos anos 1970/1980.

O exercício do cinema experimental nos anos 1980 deve parecer estranho para a percepção estética das gerações habituadas com as produções de alta definição da era digital, e isso é até certo ponto “natural”, pois estas não enfrentaram o exercício de interagir com as “máquinas de visão” por dentro,

¹⁰ Mesmo que haja fontes, a exemplo do Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas, que contestem essa autoria, pois “[segundo] declaração de Glauber Rocha, [o cineasta carioca Paulo César] Saraceni é o verdadeiro autor da frase: ‘Uma idéia na cabeça e uma câmera na mão.’” (CPDOC, 2020).

dominando as interfaces das luzes e sombras, claros e escuros, recortes e decupagens, usando os equipamentos analógicos. Essa aventura pertence a uma geração de pioneiros destemidos, corajosos, que souberam fazer arte com recursos realmente minimalistas.

No que se refere ao conteúdo, temática e motivação da chamada “**Geração Super-8**”, há que se refletir sobre o enfrentamento “moderno” dos artistas e intelectuais alternativos ao fechamento cultural gerado, no golpe dentro do golpe, pelo AI-5 (censura prévia, repressão e supressão das inteligências e sensibilidades “desviantes”). Ali, então, já era muito clara para a classe artística a necessidade de mobilizar os afetos seculares reprimidos no contexto da ditadura, do machismo e do patriarcado¹¹.

A moda, o *look*, os penteados, as vestimentas pós-mutantes ajudaram a desabrochar todas as cores e tons reprimidos. No entremeio, e para além das palavras de ordem, veio a expressão e discussão de gêneros. Artistas como Frenéticas, Gal Costa, Gilberto Gil e Rita Lee canalizaram as sensibilidades musicais mais libertárias – as “frangas foram soltas”.

¹¹ Isso veio em princípio pela música, com **O Vira** (Secos & Molhados, 1973), **Metamorfose Ambulante** (Raul Seixas, 1973), **Cálice** (Chico Buarque & Gilberto Gil, 1978), **Superhomem – a canção** (Gilberto Gil, 1979), **Menino do Rio** (Caetano Veloso, 1979), e as expressões melódicas das cantoras Maria Bethânia, Marina, Simone, Angela Ro Ro etc, entoando as músicas sensíveis às condições dos excluídos, minorias ideológicas, mulheres, negros e às homoafetividades dos *gays* e *lésbicas*.

Em meados dos anos 1980 a atmosfera ficou pesada para a geração "AI-5": a festa virou overdose, o amor livre se tornou arriscado. Para a geração pré-AIDS houve uma lufada de vento, abertura, juvenildade e ousadia. Ali cabia adequadamente o mote do livro genial do psicanalista Roberto Freire (1987), **Sem Tesão não há Solução**, em conexão com as "sacadas" pós-psicanalistas de Gilles Deleuze e Félix Guattari¹², discutindo a contraparte marxista em moldes de crítica da "economia libidinal".

O corpo em cena, antes da mitologia da biopolítica foucaultiana, tornou-se importante. A insustentável leveza da "geração paz e amor", seguindo os versos da canção de Caetano Veloso (1979a) ("Não me amarra dinheiro não! | Beleza pura!"), instigou o público universitário amante dos audiovisuais.

Cultura audiovisual e arte política na UFPB nos anos 1980

Cumprir recordar que, segundo Glauber Rocha, uma das vertentes fundadoras do **Cinema Novo** foi a obra **Aruanda** (1960), do jornalista, professor e cineasta pernambucano, radicado na Paraíba, Linduarte Noronha¹³. Do mesmo modo, um dos maiores cineastas documentaristas do Brasil, Vladimir Carvalho (**O País do São Saruê**, 1971), é natural da Paraíba, participou e participa da evolução do cinema paraibano e nacional. Cabe mencionar, ainda nesse contexto, enfim, o maestro amazonense (também radicado na Paraíba) Pedro

¹² E com as proposições de autores como Jean-François Lyotard (1990).

¹³ Cf. NASCIMENTO, 2018.

Santos, um grande incentivador das artes audiovisuais que teve papel fundamental na iniciativa de internacionalizar a área cinematográfica na Universidade Federal da Paraíba (UFPB)¹⁴, considerando-se que o acordo firmado entre esta instituição e a associação Ateliers Varan¹⁵ (escola de **Cinema Direto**), em Paris, consistiu num fator que influenciou decisivamente o Ciclo de Cinema Paraibano em Super-8.

Nesse contexto, faz-se oportuno notar que houve, de fato, uma experiência afirmativa na UFPB no período subsequente à abertura política, principalmente por conta da atuação do então reitor, o engenheiro civil Lynaldo Cavalcanti, que proporcionou em sua gestão (1976-1980) um arejamento no ambiente cultural da Paraíba, na medida em que contribuiu para instigar uma jovem produção no âmbito da criação artística, e, no que concerne especificamente à área de Artes e Comunicação, revigorou uma tendência e resgatou uma tradição de cinema documental.

Essa pequena revolução na UFPB promoveu uma agressiva política institucional, capacitação e renovação dos quadros profissionais e vigorosa expansão acadêmica. Foi responsável por um dinâmico intercâmbio cultural, trazendo para a Paraíba um grande número de professores-pesquisadores bem capacitados, críticos e progressistas, além do retorno dos

¹⁴ O maestro Pedro Santos coordenou o **Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC)** da UFPB e dirigiu a cooperação Brasil/França de 1980 a 1985 (MEIRELES, 2020).

¹⁵ Na época, sob a direção de Jean Rouch.

profissionais que tinham sido “banidos” na ditadura, a exemplo do professor Jomard Muniz de Britto¹⁶, o que gerou efeitos notáveis na academia e na vida extra-universitária da cidade.

Logo, os costumes provincianos na Paraíba dos anos 1980 mudaram um pouco sob a influência de professores, cientistas, filósofos, intelectuais e artistas. Permaneceu na cidade o “gênio do lugar” – afetivo, hospitaleiro, solidário – e, como resultado, o convívio com outras sensibilidades urbanas, mentes abertas, racionalidades pragmáticas e ecologias alternativas foi saudável para a vida mental na cidade, quando João Pessoa não era ainda uma metrópole.

O Departamento de Artes e Comunicação (o antigo DAC) da UFPB, vinculado ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), foi um desses nichos acadêmicos favorecidos pela afluência dos estrangeiros. Abriu-se, nos anos 1980, uma clareira filosófico-científica, sociológica, artístico-cultural que impulsionou o desenvolvimento. Fizeram parte desta fase alguns professores (a exemplo de Elisa Cabral, Eleonora Oliveira, Cristian Aziz, Verônica Lima, Lauro Nascimento, Deise Siqueira, Albino Rubim, Sandra Craveiro, Fausto Neto, entre outros), cuja postura transdisciplinar, aliada à efervescência cultural, fez evoluir as mentes nos tempos do trabalho, da linguagem e da

¹⁶ Autor de vários vídeos, a exemplo de **O Palhaço Degolado** (1977), foi professor e mentor de toda a geração do Ciclo Paraibano de Super-8. Dentre as suas publicações impressas, pode-se destacar: **Contradições do Homem Brasileiro** (1964), **Terceira Aquarela do Brasil** (1982), **Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos** (1992) e **Atentados Poéticos** (2002).

vida cotidiana. Houve um sopro dionisíaco na área; o saber com sabor e o estudo com prazer se expandiram.

Esse acontecimento foi básico na formação dos jornalistas egressos do Curso de Comunicação, e no debate que ampliou a consciência da esfera pública enquanto espaço vigoroso de resiliência e deliberação dos projetos de redemocratização. No que concerne à criação cultural, principalmente na área de teatro e dramaturgia, tornou-se célebre a peça **Soy Loco por Ti Latrina** (1980), dirigida por Antônio Cadengue. Nessa seara, destaque-se ainda as intervenções estéticas de Lauro Nascimento.

A combinação nefasta envolvendo Estado autoritário, censura prévia e repressão sexual teve o efeito de uma bomba para as novas gerações — tinha que haver protesto. Houve, então, manifestações da contracultura na Escola de Comunicação e por toda a Universidade. Os estudantes engajados promoveram avanços, nas artes e ações afirmativas, enquanto a moralidade provinciana ajustava os ponteiros com os debates sobre classe social, gênero, etnia e orientação sexual. A comunidade da UFPB, nos anos 1980, se conectava com os movimentos de contestação mundial, pois havia ainda uma ditadura a ser derrubada.

metralhadoras. Pág. 3
**Polícia Federal
fecha mostra de
filmes Super 8**
CORREIO • 18/11/81

**II MOSTRA
DE CINEMA
INDEPENDENTE**



19 de novembro de 1981

**Frei Marcelino protesta
contra violência da PF**

Rev. Liberdade (PU)
de 1981

O líder do PMDB, José Fernandes
de Lima, apertou para indagar se

eram
"Acu-
do mesmo da
"Fênix do Mar".

O NORTE

Feira Pressão, quinta-feira, 19 de novembro de 1981.

**Mesmo proibida Mostra
de Cinema vai continuar**

A Oficina de Comunicação, Graciosa - Flores, ainda foi cercado um copacabana. Por

**Superintendente da
Polícia se explica**

Imprensa repercute a ação violenta da Polícia Federal por ocasião de abertura da II Mostra de Cinema Independente (1981) promovida pelo Grupo de Cinema da Oficina de Comunicação da UFPB | Acervo Público

Houve grandes avanços no setor da produção audiovisual independente, com as experiências de Pedro Santos, Linduarte Noronha, Manoel Clemente e outros. Destaque-se o intercâmbio com a França¹⁷, a produção de curtas, fartos documentários, vigorosa geração da cultura do debate político e realização no domínio do Super-8 e longa-metragem. Formou-se ali uma dinâmica geração de cineastas e documentaristas que até hoje tem realizado trabalhos de qualidade¹⁸.

¹⁷ Por meio da parceria firmada com a associação Ateliers Varan, conforme mencionado anteriormente.

¹⁸ De fato, esse período da geração de cineastas superoitistas fez brotar um conjunto de pesquisadores, professores e profissionais na área dos audiovisuais (a exemplo de Pedro Nunes, João de Lima Gomes, Bertrand Lira, Torquato Joel, Henrique Magalhães, Vania Perazzo, Elisa Cabral, Marcos Vilar e Alberto Júnior) que acabaram tornando-se vértices de criação de grupos de estudos aprofundados, pesquisa avançada e rica produção local. Dentre estes, torna-se oportuno mencionar que Pedro Nunes, João de Lima Gomes e David Campos – que integraram o ciclo de Super-8 nos campos da produção e da

Foi um período efervescente, mas nem de todo pacífico. No âmbito da vida cultural havia degustação das artes, poética musical, cinema, *rock*, vida alternativa, mas éramos perseguidos e agredidos pelas forças da repressão. Relembro que ainda sofríamos com censura aos meios de comunicação quando houve o episódio – numa dependência da UFPB (COEX) no centro da cidade – em que a Polícia Federal jogou bombas de gás no público que prestigiava um festival de cinema (1981) ou durante a exibição do filme **Closes**, que forçosamente teve que ser submetido da censura face a chegada inesperada de agentes policiais armados na sessão de lançamento do referido filme.

Ainda em 1981, a **II Mostra de Cinema Independente**, sob a minha coordenação, é interdita e dispersada pela Polícia Federal com bombas lançadas no interior do Antigo Auditório da Reitoria. A Mostra retoma no dia seguinte. O episódio das arbitrariedades em recinto universitário repercute nacionalmente. O público superlota as sessões do dia seguinte. Recebemos João Silvério Trevisan para falar sobre cinema marginal e suas obras literárias. No ano de 1982 finalizo **Closes**. Tive que submetê-lo à censura, em sessão exclusiva, com agentes policiais federais empunhando metralhadoras no próprio local de exibição – Teatro Lima Penante da UFPB. A cena foi um verdadeiro acinte. Eu e o professor Everaldo Vasconcelos não tivemos medo. Havia uma multidão em pânico do lado de fora do

mobilização cultural (por meio de Mostras de Cinema e da **Oficina de Comunicação** da UFPB) – criaram disciplinas na área de audiovisual (tanto na graduação como na pós-graduação) e, juntamente com outros professores, formalizaram a criação do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba. O referido Curso de graduação é considerado um legado, encabeçado por esses três professores que integraram o Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba.

Teatro, que nos dava amparo. O filme ganha visibilidade [...] (NUNES, 2015, p. 17).

Além disso, fizeram ameaças e jogaram bomba na residência da professora Eleonora Oliveira¹⁹, uma das líderes do grupo feminista **Cunhã**, por sua atuação e acolhida aos grupos alternativos, como o **Nós Também**.

De todo modo, foi um período fecundo, inteligente, quando se experimentava o exercício das liberdades do corpo, linguagem e pensamento na Paraíba, e o Departamento de Comunicação da UFPB participou ativamente dessa evolução, como pode ser comprovado, por exemplo, pela presença de Jomard Muniz de Britto (JMB), filósofo, educador, agitador cultural cassado (1964) e retornado (1980), que pode ser considerado o “mentor” da geração que se formou em Artes e Comunicação nos anos 1980 em João Pessoa, Recife e Natal²⁰. Atuante fervoroso na cena cultural e no Teatro em Pernambuco, JMB teve participação nos textos do célebre e subversivo grupo

¹⁹ Eleonora Menicucci de Oliveira, socióloga brasileira e ex-ministra da Secretaria de Políticas para as Mulheres (na gestão da presidente Dilma Roussef), nos trouxe Rose Marie Muraro (1983), autora do livro **Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil**, uma elevação no debate sobre gênero e cidadania.

²⁰ Nesse contexto, os recursos da ironia, derrisão e carnavalização mixados às informações das Teorias de Comunicação (McLuhan, Roland Barthes, Décio Pignatari etc.) fazem parte de uma modalidade de pedagogia da comunicação que influenciou várias gerações. As emanações da filosofia educacional de Paulo Freire (**Educação como prática da liberdade**, 1982; **Pedagogia do Oprimido**, 1974; **Pedagogia da Autonomia**, 1996 etc.) e a obra dramática de Augusto Boal (**Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas**, 1975), também graças às aulas e intervenções de JMB, marcaram, de fato, a formação intelectual, estética, política e cognitiva dos estudantes nordestinos.

de teatro **Vivencial Diversiones** (anos 1970/1980), conhecido pela encenação de esquetes ligadas à homossexualidade, violência, massificação e dependência de drogas.

Nesse íterim, também pode-se afirmar que o êxito da produção artístico-cultural e cinematográfica da Paraíba deve muito ao seu Jornalismo Cultural, representado pelas atuações de Carlos Aranha, Willys Leal, Walter Galvão, Alex Santos — todos em vigorosa interação com o Curso de Comunicação e o Departamento de Artes e Comunicação da UFPB. Ali, então, nos anos 1980, fizeram-se notar debates e realizações em torno dos diálogos, encontros e confrontos entre Cinema Direto e Cinema Indireto (que terminou marcando a produção superoitista da Paraíba).

Constituiu-se, então, nos anos 1980, uma bacia semântica, discursiva, audiovisual por onde convergiram as afluições do Movimento Feminista, Movimento Negro e Movimento *Gay*. Há uma marcante sincronicidade entre o Ciclo Paraibano de Cinema Super-8, o grupo *gay* **Nós Também**, a célebre revista em quadrinhos **Maria** (de Henrique Magalhães) e o Movimento da Dramaturgia, aí incluindo-se o **Teatro Piollin** (criado por Luiz Carlos Vasconcelos) e o **Teatro Lima Penante**.

No que se refere à experiência do Cinema Super-8, há que se destacar sua ousada experimentação, inventividade, de forte cunho ético-político e responsabilidade social, desde **Gadanh**o (Pedro Nunes & João de Lima, 1979), passando por **Closes** (Pedro Nunes, 1982), **Perequeté** (Bertrand Lira, 1981).

Acalanto Bestiale (Lauro Nascimento, 1981), **Era Vermelho seu Batom** (Henrique Magalhães, 1983), **Esperando João** (1981), **Parahyba Masculina Feminina Neutra** (1982), e **Cidade dos Homens** (1982), de Jomard Muniz de Britto, **Imagens do Declínio ou Beba Coca, Babe Cola** (1981), de Bertrand Lira e Torquato Joel, dentre outros.

Tais produções, em sua maioria, constituíram, com efeito, uma pré-história do novo cinema de ficção (que se mescla com elementos documentais) realizado na Paraíba. Isso sem perder de vista que já tínhamos o primeiro longa-metragem genuinamente ficcional – no caso, **O Salário da Morte** (1971), baseado no conto de José Bezerra Filho, dirigido por Linduarte Noronha e com câmera de Manuel Clemente.

É importante notar, contudo, que esta experiência não ocorreu num "mar de águas tranquilas", pois passou pelo crivo de calorosos debates, discussões, disputas e divisões quanto às preferências e investimentos acerca do formato do **Cinema Direto** (predominantemente de caráter documental) e do **Cinema Indireto** (com mesclas ficcional e documental). A esse respeito, seria prudente recorrer ao estudo de um especialista, o professor Bertrand Lira (2013, p. 97), que pode situar com mais precisão o itinerário contextual dessa experiência:

Antes dos estágios em Cinema Direto do NUDOC, o Super-8 chega à Paraíba com o documentário **Gadanhô** (João de Lima Gomes e Pedro Nunes, 1979), sem a utilização do som sincrônico, mas, como em **A Pedra da Riqueza**, sobrepondo sobre as imagens depoimentos e ruídos ambientes

mixados de forma precária, às vezes com cortes bruscos. Percebemos aí o desejo de dar voz aos personagens. Isso não acontece, por exemplo, em **A Festa do Rosário de Pombal** (Jurandy Moura, 1976), realizado um ano depois de **A Pedra da Riqueza**, de Vladimir Carvalho. Jurandy optou por um narrador profissional do rádio (Gilson Souto) em voz over, no típico documentário expositivo clássico, alternando a narração em voz over, no típico documentário expositivo clássico, alternando a narração em voz de Deus com as sonoridades da festa. **Gadanh** reintroduz no cinema paraibano a bitola de 8 mm, agora Super-8, em 1979, pois no início e meados da década de 1970 algumas experiências foram ensaiadas em curtas de ficção e documentais por cineastas que já haviam trabalhado com 16 mm (José Bezerra e Jurandy Moura²¹) e realizadores estreados. As primeiras películas em 8 mm, na época ainda chamada de “minibitola”, são produzidas em 1973. A bitola de oito milímetros ainda não dispunha da 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. Lira (1986) divide a produção paraibana na “minibitola” em duas fases: a primeira fase corresponde aos filmes produzidos a partir do seu surgimento em 1973 e vai até 1976, e a segunda fase (1979 a 1983), com a produção de **Gadanh** e na década seguinte com os estágios do NUDOC. Influenciados por **Gadanh**, Bertrand Lira e Torquato Joel, realizam, em 1981, **Imagens do Declínio ou Beba Coca, Babe cola**, produzidos pelo Programa Bolsa-Arte da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários da UFPB.

²¹ **Nota dos Organizadores:** Padronizamos em todos capítulos do presente livro a grafia do nome do cineasta paraibano **Jurandy Moura** conforme documentos públicos de sua autoria.

Nesse sentido, caberia, ainda, compreender estas realizações para além de sua linguagem técnica, considerando-se que expressam, em si, uma modalidade de educação estética e consciência política que ousou provocar os processos mentais dos espectadores condicionados às limitações do chamado “padrão globo de qualidade” e à signagem dos filmes comerciais de Hollywood.

Suas narrativas não eram sempre lineares; foram, em sua época, revolucionárias. São filmes lunares, atrevidos, pois há carícias físicas, corporais, nus frontais, num contexto sociocultural vivido sob extrema repressão sexual e política. Além disso, no circuito do Super-8 paraibano dos anos 1980 ganharam evidência as complexas formulações teórico-conceituais e metodológicas presentes no cerne das ciências humanas – marxismo, psicanálise, antropologia, semiótica etc. Isto é, os jovens cineastas arrojadamente enfrentaram as questões de classe, de gênero, o racismo, a homofobia e, inclusive, anteciparam críticas à poluição ambiental²².

As telas inventivas, criativas, experimentais do cinema em Super-8 (direta ou indiretamente) problematizaram o atraso, o descompasso, a crise sociocultural e política; flexionaram temas de difícil tratamento, num ambiente “provinciano”, como as pulsões desejanças, as revoluções moleculares, as reivindicações regionais e mundiais.

²² Vide **Gadanhó** (Pedro Nunes & João de Lima, 1979).

A empreitada dos superoitistas na produção de discursos contestadores das representações de gênero e sexualidade não se encerravam na produção fílmica, mas se estendia para espaços abertos, comunidades, universidade e escolas (SILVA, 2015, p. 61).

Difícil imaginar uma genealogia exata do espírito rebelde e de contestação no contexto das artes visuais do Ocidente. Há na iconografia ocidental marcos importantes, no âmbito da pintura clássica, que desvelam as imagens indignadas dos humanos diante das adversidades do destino e da História. Há os grandes arquétipos, como a tela **A Liberdade guiando o povo** (Eugène Delacroix, 1830), referência romântica de uma estética da indignação e da revolta que orientou as lutas sociais em várias partes do mundo²³.

E há Portinari, em obras como **Guerra e Paz** (1956), cuja retina indócil atenta para a expressão revolucionária da arte-protesto moderna. Portinari apresenta uma estética da transfiguração que mostra *flashes* da realidade por meio de uma nova linguagem. Os personagens, a cidade e o cenário, sob o signo da guerra, mostram-se como imagens e espectros desfocados; imagens que desmancham a visão feliz da sociedade, que refletem a crueldade da guerra e a beleza da vida, sem perder de vista a denúncia da vida em ruínas.

²³ De fato, essa obra desencadeou uma forma de consciência estética mobilizada pelo inconsciente ótico dos artistas, estetas e espíritos inconformistas.

Há, ainda, **Guernica** (1937), a obra explosiva de Picasso, como arte-denúncia na estética cubista (na era industrial), enquanto conjunção irada de imagens-fragmentadas do bombardeio da cidade de Guernica durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Uma iconografia que tem despertado a percepção psicopolítica de vastas gerações desde o pós-guerra. E há a estética de vanguarda dos expressionistas – imagens radicais, iconicidades fotográfico-pictóricas do *homo sapiens* desencantado, cujos afetos e sensibilidades geraram obras-primas.

Nesse contexto, as visões da fotografia e do cinema provocaram a formação do imaginário ótico-sensorial da **Era dos Extremos: o breve século XX**²⁴, conforme atesta o videodocumentário **Nós que Aqui Estamos, por Vós Esperamos** (Marcelo Masagão, 1999), enquanto tradução iconológica livre e feliz da obra de Hobsbawm. Visão dos horrores do século XX, produção de uma epifania memorial, afetiva e sentimental do “breve” século passado.

Assim, numa perspectiva imagético-midiática, a pintura e a fotografia (e as tecnologias acústico-musicais) se encontram, se aglutinam, elevando a vida mental e o espírito crítico dos artistas, técnicos, estetas e intelectuais. Brota uma comunidade simbólica esclarecida pela visualidade de novas camadas da realidade sensível. As tecnologias da visão (e da escuta) vão

²⁴ Como diz Eric Hobsbawm (1991), cobrindo o contexto temporal de 1914-1991.

colocar em marcha um maquinário sensível engajado, por onde fluem sensibilidades militantes e ativistas mediadas pela câmera fotocinematográfica. Os repórteres fotográficos de guerra, os grandes profissionais da imagem e os cinegrafistas mais refinados (Robert Capa, Gustavo Moura, Sebastião Salgado) traduzem uma sensibilidade irradiada pela imaginação midiática do rádio, cinema, TV, mas que sabiamente primaram na excelência da luta, liberdade e defesa ecológica, ajudando na emanação de uma inteligência midiático-audiovisual poderosa.

As tecnologias midiáticas audiovisuais manuseadas pelas inteligências sensíveis definem uma ética do olhar vigilante para os distúrbios da vida social, urbana, estética com consciência da parte ecológica e ambiental do mundo vivido. Atuam em defesa da parte nobre da humanidade; fazem o elogio da comunidade universal, liberdade da experiência vivencial, consciência social e cósmica.

Esse é o contexto estético e social em que se insere uma obra como **Gadanhô** (1979). Uma produção que atravessa e transcende a zona opaca, histórica e espetacular da cultura de massa. Representa um tipo específico da cultura das mídias (SANTAELLA, 1996): a câmera portátil, a mídia móvel, leve e locativa, que tornou possível, por exemplo, a emergência, nos anos 1980, dos cineastas superoitistas, conforme assinala Henrique Magalhães (1986 *apud* NUNES, 2013b, p. 70):

[um] dado 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 **Gadanhó** houve uma retomada do cinema na Paraíba porque se alcançou um público maior e muita gente se interessou em fazer Super-8.

Se o conteúdo é revolucionário, a forma é inovadora, experimental, destemida e compromissada com a denúncia dos abismos sociais. Conjunção feliz do ouvido pensante e da afinação acústica, moldados pela beleza da música clássica, se mescla de maneira equilibrada à contemplação fotocinematográfica da pobreza, das gentes simples, das classes populares, do comum. Elevação do baixo para o alto. Além disso,

Gadanhó, mesmo com elementos do documentário clássico, lança mão de elementos novos ao cinema paraibano [...]: a ironia, a exposição da presença da equipe de filmagem no espaço filmado, a dialética entre *mise-en-scène* dos realizadores e daqueles aos quais eles filmam. Estavam em curso, com **Gadanhó**, [...] novas experiências no cinema paraibano. (SILVA, 2010, p. 16).

Os voos dos urubus, em câmera lenta, são como imagens de anjos caídos, figuras sobreviventes, flutuantes criaturas noturnas. O outro lado do canto do cisne. Sinistro e belo flagrante das almas em declínio, espectros bruxuleantes da rapina e agonia de agonia do vivido. Mas não sem beleza, respeito, serenidade. Aí reside sua perspicácia, sua inteligência,

mobilização do espírito jovem vigilante e criativo, ímpeto de rebeldia e contestação.

Logo, uma arqueologia do audiovisual na Paraíba não pode fechar os olhos para o filme **Gadanho**, particularmente, aliás, por conta desse seu caráter mobilizador.

Em 1979 estava em curso a reconfiguração do quadro político do Brasil, antes marcado pela forte censura e repressão, e muitos artistas se agitaram em torno de suas produções artísticas. Cineastas, estudantes e professores, munidos do super 8, passaram a expressar suas visões sobre a sociedade, muitas dessas narrativas vinham marcadas por um forte teor crítico. **Gadanho** data desse período [...] [e] é o primeiro filme super 8 de uma extensa produção que irá até o ano de 1986. [...] Após **Gadanho** mais de 50 filmes em super 8 foram produzidos na Paraíba, tendo como centro de produção a Universidade Federal da Paraíba. (SILVA, 2010, p. 8).

Não é o primeiro flagrante de pessoas convivendo no lixo, em estado de miséria absoluta. Faz parte de uma intuição norteada pelo amor ao próximo, e, sem concessões, faz a denúncia do abandono governamental, da indiferença social à calamidade. Olhar sensível e tecnológico sobre a convivência dos urubus e desvalidos em disputa pelos restos na montanha de lixo. Moldura penetrante, crua e realista da condição humana na sociedade moderna.

A narrativa da arte audiovisual se encontra com a narrativa fotojornalística, em que a representação do acontecimento ganha dimensões estéticas, políticas e cognitivas

exponenciais. Sendo assim, **Gadanh** é uma produção audiovisual em Super-8 que funciona também como reportagem cinematográfica investigativa. Registro histórico-audiovisual da cidade de João Pessoa nos anos 1980, ainda sob a égide do regime militar, um pouco antes da "novelha república" (de José Sarney, um velho coronel latifundiário nordestino), de olhos bem fechados para as mazelas, misérias e urubus nacionais. A esse respeito, a propósito, Laércio Teodoro da Silva (2010, p. 9-16) observa:

[olhar] o invisível é central na concepção de um cinema engajado. [...] **Gadanh** escarafunha um tema que não deseja ser lembrado pela sociedade, o lixo. [...] O filme fala muito sobre aquela realidade que ainda hoje persiste nas cidades. E que em muitas parecem algo inexistente, ou propositalmente "esquecida". [...] [Nesse sentido,] [as] críticas tecidas se aproximam dos documentários engajados que buscam perceber e denunciar as mazelas sociais e, numa luta de classes, tirar da invisibilidade os extratos e grupos sociais explorados.

Para os corações veteranos – contemporâneos de Glauber Rocha, Linduarte Noronha, Manoel Clemente, Vladimir Carvalho e Jomard Muniz de Britto – trata-se de um registro histórico e sentimental do Nordeste, da Paraíba, de João Pessoa. Imagens altivas e sobreviventes de um contexto socioeconômico, político e cultural que não se resolveu. Espécie de pré-história das ruínas audiovisuais do século XXI. Um legado à pesquisa estético-pós-tropicalista em arte e mídia audiovisual.

Para as novas gerações, um retrato romântico, rebelde e idealista dos jovens cineastas nos anos 1980. Um filme-aprendizado com matizes sociológicos, antropológicos, crítico-midiáticos; modulações particulares do cinema-denúncia, cinema-verdade, que fazem parte do repertório internacional das imagens-tempo da modernidade fraturada. E, à maneira de Walter Benjamin, resgate memorial da realidade — não como esta foi, de fato, mas como poderia ter sido.

Close nas formas e conteúdos

Dentre as várias realizações fílmicas do período superoitista da Paraíba caberia destacar o filme **Closes** (1982), dirigido por Pedro Nunes. Representando um outro marco dessa produção audiovisual finalizada em Super-8, **Closes** é o ápice desse surto de produções fílmicas inovadoras — por sua abordagem temática, por mobilizar diferentes plateias e por sua repercussão, principalmente em território nacional. Através de sua narrativa, o diretor soube combinar os gêneros *documentário* e *ficção* e, ainda, mostrar o afeto libertário (rodeado de preconceitos) entre dois homens. Há beijos, muitos beijos, e sequências com nu frontal (sem artifícios de apelação) nas diferentes cenas gravadas, seja em ambientes abertos ou fechados.

Ao constatar que em **Closes** há, de fato, um recorte temático pelo prisma da sexualidade e da homossexualidade masculina, pode-se observar, mais amplamente, ainda que de

modo indireto, a maneira pela qual este filme de Pedro Nunes, ao lado de alguns filmes de Jomard Muniz de Britto – a exemplo de **Paraíba Masculina, Feminina, Neutra** (1982)²⁵, **Esperando João** (1981) e **Cidade dos Homens** (1982) – e de algumas outras produções desse mesmo ciclo²⁶, refere-se ao direito quanto a liberdade de escolha, perfazendo, portanto, um retrato de época que contempla as experiências dos afetos, da sexualidade, da homossexualidade e das distintas formas de amar. Amar, no filme, é também um ato de resistência.

Na estrutura narrativa de **Closes** estão presentes comentários, entrevistas análises e depoimentos diversos de heterossexuais, anônimos, pessoas *gays*, pesquisadores, intelectuais, artistas, jovens, maduros, advogados e policiais. Nesse contexto, há falas de homens e mulheres que se complementam ou se entrechocam. Há um exercício de montagem que evidencia as tensões de pontos de vista e lugares de fala, diante de uma temática tão controversa e provocante

Ainda como recurso narrativo, o diretor opera com embates de informações através dos depoimentos (favoráveis ou contrários), nos moldes do **Cinema (In)Direto**, causando

²⁵ É interessante observar que nesse filme JMB estabeleceu o diálogo com **Closes**, escolhendo duas mulheres para compor a trama de sua obra fílmica, além de manter diálogos colaborativos com Pedro Nunes, que também atuou como um dos três câmeras nessa mesma produção.

²⁶ Acrescento, nesse contexto, os três filmes de Lauro Nascimento: **Acalanto Bestiale** (1981), **Miserere Nobis** (1982) e **Segunda Estação de uma Via Dolorosa** (1983), conforme mencionados por Pedro Nunes (2013b) no texto **Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba: tradição e rupturas**, parte integrante de **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**, organizado por Fernando Trevas Falcone e Lara Amorim.

estranhamentos e mobilizando o espectador para refletir acerca de tais controvérsias enunciadas. São confissões, descrições autobiográficas, relatos críticos (de si ou sobre o outro) contemplando as diversidades relacionadas com a homossexualidade, bissexualidade, lesbianidade e transexualidade.

Pelas vozes dos especialistas são proferidas interpretações históricas, sociológicas, antropológicas sem resvalar para o didatismo, e seu contraponto (e complementaridade) se faz ouvir através das falas populares, cujas especificidades nos levam a pensar sobre os níveis de ignorância, de preconceito e os efeitos de verdade refratados das regras institucionais (impostas pela família nuclear, Igreja, escola e televisão). O trabalho faz, nesse sentido, uma decupagem rigorosa, exorcizando o dogma da religião, o fantasma da culpa, a mística do pecado, antecipando uma crítica ao exercício moderno da biopolítica, ou seja, o controle sobre os corpos físicos (FOUCAULT, 2008). Inteligentemente, os discursos dos depoentes também trazem à tona a visão clínica/médica/psicológica, manejando com as contradições inerentes ao ser humano ao expor os pontos de vista biológico e moral. O relato ficcional avança, ainda, ao oferecer um olhar sobre a difícil equação, cuja discussão se faz sempre necessária, que envolve homossexualidade e classes sociais. Avança mais ainda discutindo o modo de ser dos travestis (e transsexuais), antecipando o debate sobre os transgêneros. Observa “o cuidado

de si no uso dos prazeres", antes de Foucault (2009a, 2009b) se tornar uma moda na academia. De maneira bem-humorada, mira a repressão sexual e as formas da enrustição, ao problematizar os atos de se reprimir e de se assumir, discutindo, enfim, o que hoje se chama "sair do armário".

Assim, **Closes** é precursor nas artes do cinema de olho na "cultura *queer*" e dá voz ao "estilo *camp*" (linguagem do deboche, derrisão, mas sobretudo voltada para a autoestima dos *gays*). Em cena, há uma radicalização da linguagem corporal, bem antes das controvérsias em torno do "beijo *gay*" (nas telenovelas), além de encenações explícitas de relações sexuais e nu frontal, ao som da canção **Paula e Beбето** (interpretada por Milton Nascimento), cujo refrão é libertário: "Qualquer maneira de amor vale a pena"²⁷.

Vale frisar que Pedrinho Nunes (como o diretor era chamado na época) encarou, no governo do general João Baptista Figueiredo, agentes federais empunhando metralhadores em sessão obrigatória de **Closes** para censores da Polícia Federal, tendo sido obrigado a exibir o seu filme para policiais-censores-intimidadores²⁸. Mas **Closes** também

²⁷ VELOSO, Caetano; NASCIMENTO, Milton. Paula e Beбето. Intérprete: Milton Nascimento. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. São Paulo: EMI, 1975. 1 CD. Faixa 10.

²⁸ A esse respeito, faz-se oportuno mencionar que Nunes dispunha de respaldo político por sua frequente colaboração e atuação no Centro Acadêmico e no Diretório Central dos Estudantes da UFPB, por sua participação como delegado no Congresso de Reabertura da UNE em 1979 (em Salvador) e por ter integrado delegações que receberam Miguel Arraes e outros políticos beneficiados pelo processo de Anistia Política.

conquistou um grande público, recebeu destaque por parte da mídia (tanto da imprensa alternativa quanto da imprensa tradicional) e de grupos organizados (vinculados aos movimentos sociais e tendências políticas), gerando debates em vários estados brasileiros a partir de mobilizações da comunidade acadêmica.

Ao fazer uma avaliação das “opiniões coletadas na ocasião”, após a exibição de estreia, um dos veículos alternativos locais que registrou o início da trajetória de **Closes**, o jornal paraibano **Grafitti**, evidencia de modo mais enfático a relação que o filme conseguiu estabelecer com seu público:

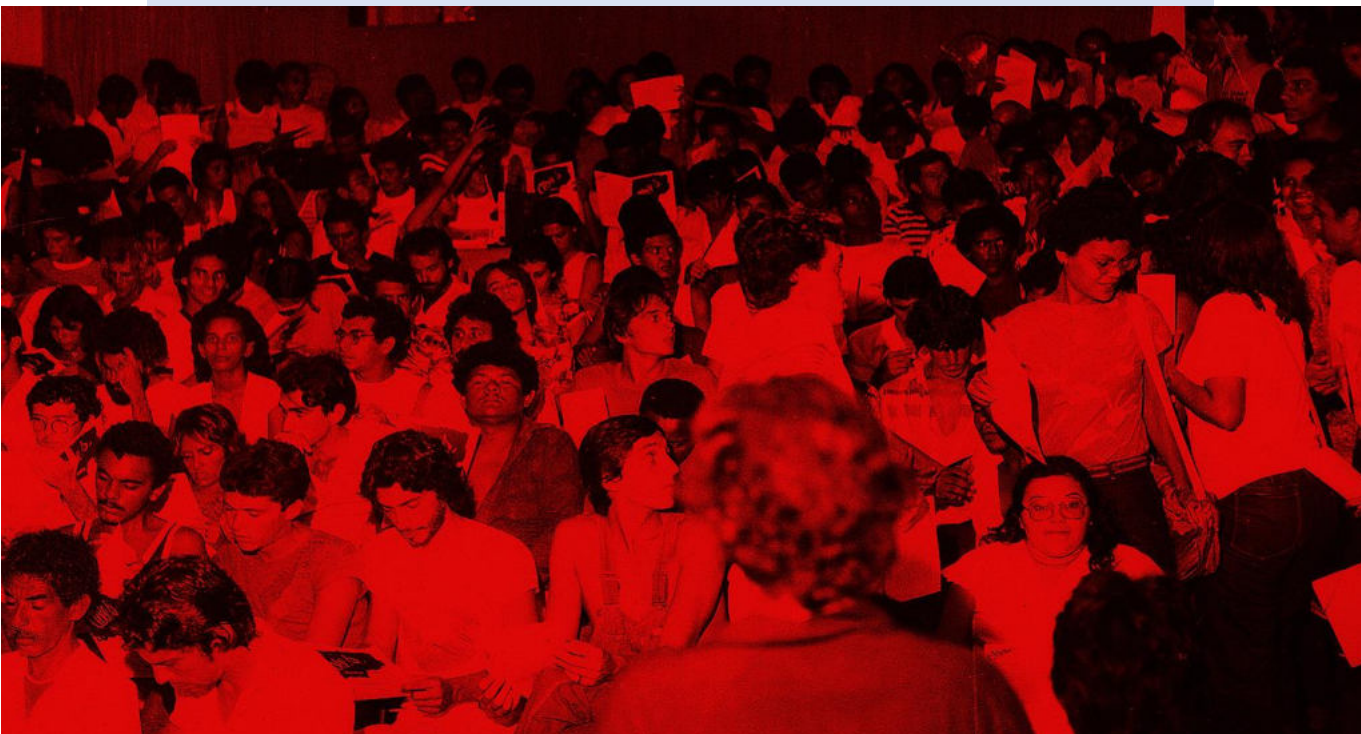
[o] filme repercutiu favoravelmente nas pessoas e esse agrado está documentado em um levantamento de opiniões dadas por escrito pelo público. [...] Por tratar da questão da sexualidade, enfocando particularmente a homossexualidade, uma reação típica que o filme suscitou [...] foi a reação desta espectadora, que disse: “Bonito. Foi bonito. A imagem/mensagem/coragem. O amor que de fato o filme o é. Esperei um revide, a nós que somos heteros. Não veio. Foi amor. Grata, uma lição a mais de liberdade” [...] Houve quem fizesse imediata ligação entre o filme e a realidade atual: “gostei bastante do filme pelo fato de abordar um tema polêmico em nossa sociedade. Tema este cercado por uma discriminação revoltante [...] Felizmente acontecem filmes como esse que visam esclarecer o povo de que amar é, antes de mais nada, um ato de liberdade”. (CLOSES..., 2021, p. 158- 159).

Em linhas gerais, as narrativas desse formato também levam a uma reflexão sobre a gramática do cinema e a sintaxe

do Super-8. O experimentalismo não é simplesmente um amadorismo. Trata-se de um canal de aprendizado, também porque alerta para as oscilações na direção de arte dos anos 1970/1980. Remontar a essas produções "antigas" também é interessante como oportunidade para vislumbrarmos como a sensibilidade do fotógrafo/cineasta relaciona claros e escuros, luzes e sombras, brilho e opacidade.

Na atualidade, se tornou algo "cult" pesquisar as imagens de baixa definição, imagens desfocadas, fotografias analógicas, num contexto de cultura audiovisual agressivamente tecnológica e em altíssima definição. Talvez aí resida a pujança do Super-8: o conjunto de ruídos externos, sons distorcidos, falas interrompidas, irregularidades fonográficas, desarranjos acústicos guarda os estágios de árduo aprendizado de uma arte

Sessões de lançamento do filme Closes (1982) no Teatro Lima Penante – UFPB | Acervo: Pedro Nunes



difícil de se realizar — enfim, tudo aquilo que caracteriza as “imagens sobreviventes” (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Por ali transitam os espectros do desejo e suas incontornáveis fontes de projeção, identificação e reconhecimento por parte do espectador.

Closes tem, ainda, uma trilha sonora bem escolhida: música erudita, cânticos, música *pop*, canções da MPB. A sua leitura é clara e nota-se o domínio na leitura epistolar, com narrativas competentes de Luiz Carlos Vasconcelos e Lauro Nascimento. Não há insultos, xingamentos, palavrões, pois trata-se, como diria Jomard Muniz de Britto, de um escracho lírico-afetivo-sexual.

Há que se notar a qualidade das representações que, sob a forma da ironia, da sátira²⁹, leva os personagens (e espectadores) a, projetivamente, rirem de si mesmos, desmanchando as visões do preconceito e da caricatura — destrói-se, assim, qualquer tentativa de “*bullying*”, assédio, agressão. Os matizes antropológicos, etnológicos, semiológicos dos discursos dos comentaristas funcionam bem, pois se equilibram entre as linguagens adloquial e coloquial. Alternam-se, de modo bem distribuído, os lugares de fala³⁰.

²⁹ Para além, portanto, do respeito e responsabilidade no tratamento de um tema polêmico.

³⁰ Aliás, o autor-diretor joga muito bem na utilização dos discursos, denotando os atos falhos nos atos de fala. Há uma cena impagável em que a palavra de um entrevistado tímido é jocosamente surrupiada por um outro

No filme **Closes** a representação cede lugar à apresentação, através de uma linguagem nua e crua. Idiomas, sotaques, jargões (de grupo, acadêmicos), intelectuais, artistas, poetas e segmentos populares compõem uma "polifonia de vozes" que, talvez por isso mesmo, é muito bem-sucedida na enunciação dos sujeitos e objetos do desejo e de sua realização.

De 1982 a 2022 muita coisa mudou no que concerne à representação da homossexualidade no Brasil e no mundo. Houve avanços e retrocessos e, nesse sentido, revisitar **Closes** pode ser de bom presságio. Convém, desse modo, refletir sobre o significado de um filme como **Closes** após 40 anos.

Um trabalho feito antes da AIDS, antes da perseguição das comunidades religiosas, antes do fundamentalismo dos evangélicos e antes do retrocesso neoliberal. Antes das comemorações do "Dia do Orgulho Gay" e, paradoxalmente, antes do recrudescimento da homofobia, quando o índice de mortalidade dos *gays* não era tão alto como no Brasil do século XXI. Antes dos *gays* nas telenovelas, antes do mercado *gay* internacional, antes do contrato de união civil e antes da adoção de filhos por casais homossexuais. Antes da questão dos *gays* relativa à jurisprudência, adoção e parentalidade. Antes do coronavírus. Bem antes dos padrões pós-modernos, da brodagem e da mitologia midiática do verdadeiro amor. Portanto, sendo assim, pode-se dizer, de fato, que o filme **Closes** já era

(talvez seu "parceiro"), que, buscando esclarecer didaticamente o "estilo de existência *gay*", entrega o "jovem parceiro".

realmente bem avançado em sua época. Isso é exatamente o que assinala Lauro Nascimento em matéria publicada no Jornal **A União**, em maio de 1982, intitulada 'Político sem ser chato':

Closes é muito mais que um filme sobre a sexualidade e os homossexuais. É antes de tudo um canto à liberdade, principalmente porque, para Pedrinho Nunes, a liberdade tem uma face clara e cristalina. [...] Ser livre, em **Closes**, é a defesa cotidiana do direito de se possuir, de se ter e de se dar, num mundo ameaçador em que se nega desde o direito ao prazer, à alegria, à felicidade e bem estar, até o direito à sobrevivência física encurralada pela fome, desemprego, miséria. Político sim, mas sem ser chato, solene ou sisudo.

Tanto **Closes** como **Gadanh**o com as suas distintas peculiaridades, são obras de resistência e funcionam como marcadores de época em que se gritava por liberdades democráticas e o direito de existir livremente em plena vigência do regime militar no Brasil.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras Artes**. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980. (Coleção Primeiros Passos; v. 9).

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Atentados Poéticos**. Recife: Bagaço, 2002.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos**. Recife: Comunicarte, 1992.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Contradições do Homem Brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Terceira Aquarela do Brasil**. Recife: Comunicarte, 1982.

BUARQUE, Chico; GIL, Gilberto. Cálice. Intérpretes: Chico Buarque; Milton Nascimento. In: BUARQUE, Chico. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Philips, 1978. 1 LP. Faixa 2.

CLOSES: sério, poético e libertário. Publicado originalmente no jornal paraibano *Grafitti*, em maio de 1982. In: PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (org.). **Mestre da Utopia**: fragmentos de uma caminhada polifônica. *E-book*. João Pessoa (BR): Editora do CCTA; Aveiro (PT): Ria Editorial, 2021, p. 155-161. Disponível em:

https://mestredautopia.files.wordpress.com/2021/11/af_texto_06_closes_poetico_libertario_ok-diagramado-paginado.pdf .

Acesso em: 05 ago. 2021.

COLECIONADOR DE FILMES. A Fabulosa História do Cinema gay. **Youtube**, 8 set. 2013. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=beo4I6DmuuY> . Acesso em: 6 ago. 2021.

CPDOC. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Paulo Cesar Saraceni. (Verbete). In: (Dossiê) Os Anos JK. Biografias. **Portal FGV**, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em:

https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/paulo_cesar_saraceni . Acesso em: 3 ago. 2021.

DELACROIX, Eugène. **A Liberdade Guiando o Povo**. 1830.

Óleo sobre tela, 260 × 325 cm. Localização: Museu do Louvre, Paris. 2017. 1 fotografia digital, color. Disponível em:

<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-liberdade-guiando-o-povo-eugene-delacroix/> . Acesso em: 2 ago. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 2009a.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 3**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 2009b.
- FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FREIRE, Paulo. **Educação como Prática da Liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.
- FREIRE, Roberto. **Sem tesão não há solução**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é Homossexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos; v. 81).
- GABEIRA, Fernando. **O que é isso, Companheiro?** (Depoimento). Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- GIL, Gilberto. Superhomem – a canção. Intérprete: Gilberto Gil. In: GIL, Gilberto. **Realce**. Rio de Janeiro: Elektra; WEA, 1979. 1 CD. Faixa 3.
- GREEN, James N. Um balanço histórico e memorialístico do movimento LGBT no Brasil. **Cult**, São Paulo, 12 jun. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/um-balanco-historico-e-memorialistico-do-movimento-lgbt-no-brasil/> . Acesso em: 13 ago. 2021.
- GUSTAVO, Miguel. Pra Frente Brasil. Intérprete: Coral de JOAB. In: DISCOS, Copacabana. **Pra Frente Brasil**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1970. Compacto. Faixa 1.
- HELAL, Igor; ROSSATO, Bruno; REIS, Vinicius Leite. Dando *Closes* na produção de discursos sobre gênero e sexualidade: pistas para pensar modos de existência *nos/dos/com* os

cotidianos das escolas. In: SILVA, Virgínia de Oliveira; AIRES, Janaine (org.). **Cinema Paraibano e Gênero**. João Pessoa: Xeroca, 2015, p. 97-119.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos** - O breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LIRA, Bertrand. Tecnologia e estética: O Super-8 funda a estilística do direto no cinema paraibano dos anos 1980. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 86-100.

LYOTARD, Jean-François. **Economía Libidinal**. Buenos Aires; México: FCE, 1990.

MATTOSO, Glauco. **O que é Poesia Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos; v. 43).

MEIRELES, Lucilene. "Por que me deixaram fazer tão pouco?". Modesto, maestro Pedro Santos regia erudito e popular com mesmo apreço, e compunha para teatro e cinema. **A União**, João Pessoa, 2 ago. 2020, Almanaque, p. 17. Disponível em: <https://auniaio.pb.gov.br/servicos/arquivo-digital/jornal-a-uniao/2020/agosto/jornal-em-pdf-02-08-20.pdf> . Acesso em: 8 ago. 2021.

MORAIS, Arthur. De Aruanda a Gadanho: a metamorfose do cinema paraibano. Revista **Bitola-8**, João Pessoa, 2016. Disponível em: <https://bitola-8.wixsite.com/flashback> . Acesso em: 6 ago. 2021.

MORAIS, Arthur; BELARMINO, Joana. Paradigmas Cinematográficos e Sexuais em *Closes*: Apresentação, Análises e Rupturas. In: **CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE**, 17., 2015, Natal. Anais [...] São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1812-1.pdf>. Acesso em: 20 set. 2021.

MORAIS, Arthur; NUNES, Pedro. Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba: Da Polêmica com o Super-8 às Rupturas Cinematográficas Através da Sexualidade. In: **ENCONTRO**

NORDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 4., 2016, Maceió. Anais [...] São Paulo: Alcar, 2016, p. 1-15. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/nordeste/4o-encontro-2016/gt-6-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/terceiro-ciclo-de-cinema-da-paraiba-da-polemica-com-o-super-8-as-rupturas-cinematograficas-atraves-da-sexualidade/view> . Acesso em: 10 set. 2021

MURARO, Rose Marie. **Sexualidade da Mulher Brasileira: corpo e classe social no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1983.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Coleção Estudos brasileiros; v. 30).

NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do. Aruanda e o Cinema Novo: a construção do Nordeste e o filme documental no Brasil. In: **ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-PE**, 12., 2018, Recife. Anais [...] Recife: ANPUH-PE, 2018. Disponível em: https://www.encontro2018.pe.anpuh.org/resources/anais/8/1535742528_ARQUIVO_ANPUH-PETEXTOCOMPLETO.pdf . Acesso em: 10 set. 2021.

NASCIMENTO, Lauro. Político sem ser chato. **A União**, João Pessoa, 1-2 maio 1982.

NUNES, Pedro. Jomard Muniz de Britto: um livre pensador a serviço do cinema e da cultura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013a, p. 135-149.

NUNES, Pedro. Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba: tradição e rupturas. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013b, p. 56-84.

NUNES, Pedro. **Travessias Acadêmicas [Memorial Descritivo Circunstanciado]**. João Pessoa: UFPB, 2015. Disponível em: https://pedronunesfilho.files.wordpress.com/2015/05/memorial_academico_pedro_nunes_ufpb.pdf . Acesso em: 15 mar. 2021.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é Contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos; v. 100).

PICASSO, Pablo. **Guernica**. 1937. Óleo sobre tela, 3,49 x 7,76 m. Localização: Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madri. 2011. 1 fotografia digital, color. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/346> . Acesso em: 3 jan. 2021.

PORTINARI, Candido. **Guerra e Paz**. 1956. Óleo sobre madeira, 2 painéis com 14 x 10 m cada. Localização: Assembleia Geral das Nações Unidas, Nova York. 2019. 1 fotografia digital, color. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/conheca-o-painel-de-portinari-que-fez-historia-na-onu/> . Acesso em: 6 ago. 2021.

RICARDO, João; LULI. O Vira. Intérprete: Secos & Molhados. In: MOLHADOS, Secos &. **Secos & Molhados**. São Paulo: Continental, 1973. 1 CD. Faixa 2.

RUSSO, Renato. Geração Coca-Cola. Intérprete: Legião Urbana. In: URBANA, Legião. **Legião Urbana**. São Paulo: EMI-Odeon, 1984. 1 CD. Faixa 6.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SANTOS, José Rufino dos. **O que é Racismo**. São Paulo: Brasiliense, 1980. (Coleção Primeiros Passos; v. 7).

SEIXAS, Raul. Metamorfose ambulante. Intérprete: Raul Seixas. In: SEIXAS, Raul. **Krig-ha, bandolo!** Rio de Janeiro: Philips, 1973. 1 CD. Faixa 3.

SILVA, Carolinne Mendes da. **O Negro no Cinema Brasileiro**. São Paulo, LiberArs, 2017. (Coleção Fora de Foco).

SILVA, Laércio Teodoro da. De como a história e o amor podem ser contados de modos diferentes: a trilogia parahybana de Jomard Muniz de Britto. In: SILVA, Vígínia de Oliveira; AIRES, Janaine (org.). **Cinema Paraibano e Gênero**. João Pessoa: Xeroca, 2015, p. 37-71.

SILVA, Laércio Teodoro da. Gadanho e a sociedade no lixo e nas garras do capitalismo: imagens do Super-8 na Paraíba no ano de

1979. **Embornal**, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 106-123, jul./dez.

2010. Disponível em:

<http://www.seer.uece.br/?journal=EMBORNAL&page=article&op=view&path%5B%5D=1984&path%5B%5D=1698> . Acesso em: 17 ago. 2021.

SILVA, Laércio Teodoro da. Super-8 e *imagens do povo*: novas experiências no cinema paraibano? In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 26., 2011, São Paulo. Anais [...] São Paulo: ANPUH, 2011, p. 1-17. Disponível em:

https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548856589_ea1c92eb09614babc9ea4eac56671c61.pdf .

Acesso em: 13 ago. 2021.

SOY Loco Por Ti Latrina. Direção: Antônio Cadengue. Texto: Paulo Vieira. Elenco: Everaldo Vasconcelos, Geysse Palitot, Inês Lira e Francisco Marto (Perequeté). João Pessoa: UFPB, 1980.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 1986.

VELOSO, Caetano. Beleza pura. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. **Cinema Transcendental**. Rio de Janeiro: Philips, 1979a. 1 LP. Faixa 3.

VELOSO, Caetano. Menino do Rio. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. **Cinema Transcendental**. Rio de Janeiro: Philips, 1979b. 1 LP. Faixa 4.

VELOSO, Caetano; NASCIMENTO, Milton. Paula e Beбето. Intérprete: Milton Nascimento. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. São Paulo: EMI, 1975. 1 LP. Faixa 10.

Filmografia | Videografia

ACALANTO Bestiale. Direção: Lauro Nascimento. Produção: Lauro Nascimento. João Pessoa: 1981. Super-8 (10 min), color.

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. João Pessoa: INCE, 1960. 35 mm (21 min), p&b.

CIDADE dos Homens. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa: 1982.

Super-8 (25 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=B-VmgjS7Kuk> .

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=NVYjzCdXcHY&t=20s> .

ERA Vermelho seu Batom. Direção: Henrique Magalhães. Produção: Henrique Magalhães. João Pessoa: 1983. Super-8 (10 min), color.

ESPERANDO João. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa: 1981. Super-8 (28 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ovCJlxTShWY&t=48s> .

FAZENDO Amor. Direção: Arthur Hiller. Produção: Alan J. Adler *et al.* Los Angeles (CA): Fox, 1982. 1 DVD (113 min), color.

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vt6c7-M6RIg> .

GAIOLA das Loucas, A. Direção: Édouard Molinaro. Produção: Marcello Danon. Paris: United Artists, 1978. 1 DVD (97 min), color.

IMAGENS do Declínio ou Beba Coca, Babe Cola. Direção: Bertrand Lira e Torquato Joel. Produção: Programa Bolsa-Arte-UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (6 min), color.

INDEPENDÊNCIA ou Morte. Direção: Carlos Coimbra. Produção: Oswaldo Massaini. São Paulo: Cinedistri, 1972. 1 DVD (108 min), color.

MISERERE Nobis. Direção: Lauro Nascimento. Produção: Lauro Nascimento. João Pessoa: 1982. Super-8 (23 min), color. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=_JE4MQTacSk .

NÓS que aqui estamos, por vós esperamos. Direção: Marcelo Masagão. Produção: Marcelo Masagão. Nova Friburgo (RJ): Agência Observatório, 1999. 1 DVD (73 min), color./p&b.

PAÍS do São Saruê, O. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello. Sousa: VideoFilmes, 1971. 1 DVD (80 min), p&b.

PALHAÇO Degolado, O. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Jomard Muniz de Britto. Recife: 1977. Super-8 (13 min), color.

PARAÍBA Masculina Feminina Neutra. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa: 1982. Super-8 (30 min), color.

PEREQUETÉ. Direção: Bertrand Lira. Produção: NUDOC - UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (21 min), color.

ROBERTO Carlos a 300 km por hora. Direção: Roberto Farias. Produção: Rogério Farias *et al.* Rio de Janeiro: Ipanema Filmes, 1971. 1 DVD (99 min), color.

SALÁRIO da Morte, O. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Cactus Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro: UCB, 1971. 1 DVD (80 min), p&b.

SEGUNDA Estação de uma Via Dolorosa. Direção: Lauro Nascimento. Produção: Lauro Nascimento. João Pessoa: 1983. Super-8 (15 min), color.

VICTOR ou Victória? Direção: Blake Edwards. Produção: Tony Adams *et al.* Los Angeles (CA): MGM, 1982. 1 DVD (134 min), color.

Terceiro Ciclo de Cinema (Super-8) Paraibano

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (31 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0rrFMADypJI&t=440s> .

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min.), color.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=NJWhqQVyk_w .

OBRAS DE REFERÊNCIA

Ciclo de Cinema Super-8 na Paraíba

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. Disponível em: <http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria--Vers%C3%A3o-Digital.pdf> .

ANTONIO JUNIOR, Odécio. **Uma Super-8 e um Gadanho na Mão**: reprodutibilidade técnica, percepção e estética do lixo em Gadanho. UFPB: João Pessoa, 2014. (Trabalho de Conclusão de Curso – Graduação em Ciências Sociais).

GOMES, João de Lima. **Cinema Paraibano**: um núcleo em vias de renovação e retomada. São Paulo: USP, 1991. (Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação).

LIRA, Bertrand. **O Super-8 na Paraíba** – Anos de produção e rebeldia. *E-book* João Pessoa: Marca de Fantasia, 2021. Disponível em: <http://marcadefantasia.com/livros/veredas/osuper-8naparaiba/osuper-8naparaiba.pdf> .

MORAIS, Arthur; SALES, Jéssica. Revista **Bitola-8**. João Pessoa: CCTA-UFPB, 2016. Disponível em: <https://bitola-8.wixsite.com/revista> .

NUNES, Pedro. **Violentação do Ritual Cinematográfico**: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979-1983. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social).

SILVA, Laércio Teodoro da. **Parahyba Masculina Feminina Neutra**: cinema (in)direto, Super-8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986). Fortaleza: UFC, 2012. (Dissertação de Mestrado em História). Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/6151/1/2012-DIS-LTSILVA.pdf> .



GADANHO e CLOSES na cinematografia paraibana: Super-8 em manifesto¹

Laércio Teodoro da SILVA²
Universidade Federal de Pernambuco

As imagens singulares das películas do Super-8, por suas texturas e cores, frutos dessa tecnologia, bem como das marcas do tempo e pelas lembranças que evocam, sempre ocuparam meu imaginário. Também por ser referência a uma memória mais íntima construída pelos filmes caseiros, que registraram atividades corriqueiras como idas a um parque ou à praia, até os aniversários e casamentos. As primeiras imagens em Super-8 que chegaram a mim vinham acompanhadas com o exercício da rememoração de eventos familiares que estavam sendo exibidos. Eram imagens de rolos que saíam das gavetas e baús depois de décadas, e por isso mesmo passei a conhecer um Super-8 com imagens que estavam a perder as cores, a

¹ Este artigo é uma adaptação e revisão de capítulos da dissertação de minha autoria, **Parahyba Masculina Feminina Neutra: cinema (in)direto, Super-8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986)** (SILVA, 2012), defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará.

² HISTORIADOR. Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco (2019). Mestre em História Social pela Universidade Federal do Ceará (2012). Diretor do videodocumentário **Tempo Vivo da Memória** (2009). Professor da Rede Estadual de Ensino da Paraíba.

ganharem riscos e falhas e cujos sons se tornavam difíceis de compreender.

Foi diante de imagens riscadas, com falhas de mofo, e sons quase inaudíveis que conferi pela primeira vez um filme do Super-8 paraibano. Tratava-se de **Imagens do Declínio – Beba Coca, Babe Cola** (1981), de Bertrand Lira e Torquato Joel, que compunha uma mostra retrospectiva do cinema paraibano, intitulada “Luz na Paraíba”, promovida em 2004 pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Lembro que a sensação foi de desconforto e estranhamento diante de imagens e sons de difícil compreensão e com uma temática estranha aos filmes que já tinha assistido. Crianças de uma periferia se exibindo para a câmera, sem diálogos, pobreza, e com um corte abrupto, que levava para uma sequência com atores insinuando prazer sexual com uma garrafa de refrigerante.

Pouco tempo depois tive a oportunidade de assistir outros filmes locais, e entre eles estava um que abordava um tema familiar para quem nasceu e cresceu na cidade de João Pessoa. O filme era **Gadanhó** (1979), de João de Lima e Pedro Nunes, e trazia para as telas uma leitura sobre o Lixão do Roger, antigo aterro sanitário que ficava próximo ao centro histórico da cidade. Ao longo da minha graduação em História fui estreitando meu contato com o cinema e, em especial, com essas produções em Super-8, o que me levou a cursar o mestrado com um projeto que se debruçou sobre essa produção.

Nesse íterim, fui compreendendo o papel dessas películas, tanto para o campo de produção cultural da Paraíba, bem como para a sociedade e para os movimentos sociais que estavam se rearticulando no final de um dos períodos mais tristes da nossa história – a Ditadura Militar. O período de reabertura trouxe à tona a vontade de se falar e denunciar as opressões presentes na nossa sociedade, e jovens estudantes encontraram na câmera Super-8 um meio de experimentar a linguagem artística e de fazer suas leituras sociais e pessoais.

Fui percebendo e defendendo a centralidade de alguns filmes nesse conjunto, no qual encontrava-se incluído **Gadanhó**, que iniciou um ciclo de produção que ficou conhecido como o **Terceiro Ciclo do Cinema Paraibano**, e que teve a Super-8 como a câmera que propiciou esse *boom*. O outro eu passei a conhecer nesse processo de pesquisa: **Closes** (1982a), de Pedro Nunes. Esse filme foi fundamental para o recorte que dei para a minha dissertação. Decidi me debruçar sobre os filmes que trouxeram uma novidade temática para o cinema paraibano: o debate de gênero e a sexualidade. Filmes que até hoje chocam os mais conservadores devido à sua forma de representar as vivências sexuais e, como ia percebendo, que provocaram intensos debates no seu contexto de produção.

Uma das primeiras questões que surgiram nesse processo de pesquisa foi tentar entender os silenciamentos sobre uma produção que, durante seus anos de realização, causou grande

burburinho na cena artística. E, entre as obras que trataram dessa produção, como esses dois filmes foram abordados.

A produção superoitista paraibana se insere num campo cinematográfico marcado por tradições, que vai da demarcação e valorização de um determinado momento do cinema local situado na década de 1960, tendo como referência central o filme **Aruanda** (1960), até à escrita da história do cinema paraibano. Pensar esses filmes dentro de uma tradição, bem como entender como o Super-8 na Paraíba se insere como tema de reflexão na historiografia, ajuda a compreender o lugar “dado” a essa produção no seu contexto de surgimento e circulação, bem como nos anos posteriores.

A historiografia do cinema paraibano trouxe, criou e reproduziu categorias, reforçando ideias sobre esse cinema, contribuindo, assim, para uma cultura histórica (ou historiográfica) acerca do cinema. Cabe também pensar o lugar dado a **Gadanh**o e **Closes**, filmes-chave dessa produção, que, defendo, são centrais para as vias de produção dentro do conjunto dos filmes Super-8. O primeiro foi tomado como referência no conjunto dos filmes de temática social, enquanto o segundo foi central no conjunto dos filmes produzidos via o que se convencionou chamar de “cena independente” e que trouxeram como temática o questionamento de papéis de gênero e sexualidade.

Adeilma Bastos (2009), em sua análise da escrita da história do cinema na Paraíba, concebe duas vertentes da

produção bibliográfica. Na primeira vertente são percebidas as obras que buscam construir um grande panorama histórico do cinema paraibano, começando desde as primeiras exhibições (ainda no século XIX) nas festas da cidade; passando pelas primeiras realizações ligadas ao governo do estado (na primeira década do século XX); destacando os ciclos, ou *surtos*, de produção cinematográfica (o cinema *pioneiro* de Walfredo Rodriguez, o ciclo do cinema documentário e o *surto* do Super-8); e, em algumas obras, pontuando a produção mais recente.

Na segunda vertente estão as obras que versam sobre determinadas temáticas – caso das produções de monografias, dissertações e teses que abordam ciclos específicos, como o ciclo de cinema documentário dos anos 1960 e a produção em Super-8.

No primeiro grupo elencado são destacadas as obras de Alex Santos (1982) e Wills Leal (2007) – ambos, além de escreverem sobre cinema, fizeram investidas na produção de filmes, seja como roteirista ou crítico cinematográfico (no caso de Wills Leal), seja como diretor (como foi o caso de Alex Santos).

A obra **Cinema & Revisionismo**, de Alex Santos (1982), faz um histórico do cinema paraibano. Santos escreve sua obra em 1982, contemporaneamente ao início da produção superoitista, percebendo-a como a *retomada* da produção no estado. Foi o primeiro a refletir sobre a produção superoitista, pontuando a realização dos primeiros filmes em Super-8. Em

suas palavras, a obra se volta a ser um apanhado histórico e crítico da produção local:

[Apenas] se consubstancia, aqui, o reviver de alguns fatos marcantes, repensados um pouco em tom de crítica, para que certos lances vivenciados pelo nosso cinema jamais venham de todo apagar-se da memória que a História constrói. (SANTOS, 1982, p. 42).

Alex Santos (1982) ressalta a importância da escrita para o cinema local, tanto para fins de memória, quanto para estímulo para a produção. Em sua obra ele também tece uma crítica ao mercado editorial, em função da pouca atenção dispensada às produções na área do cinema.

As produções de Wills Leal (1968, 2007) também fazem esse caminho de construção de uma história da longa duração do cinema *na* e *da* Paraíba. No livro **Cinema & Província**, de 1968, o autor faz um apanhado histórico do cinema no estado, dando ênfase à produção do cinema-documentário na década de 1960, porém tecendo uma forte crítica à quase estagnação dessa produção no final dessa década e cunhando o termo “cinema espiritual” como crítica ao cinema que não estava mais sendo feito no estado, um cinema que se encontrava apenas no campo das ideias.

No segundo grupo estão obras de autores(as) como Adeilma Bastos (2009)³, João de Lima Gomes (1991), Pedro

³ A autora não aponta a própria obra como componente da historiografia do cinema paraibano, mas entende-se que seu trabalho passa a figurar dentro

Nunes (1988) e Bertrand Lira (1986). Desse conjunto, as três últimas obras são trabalhos de sujeitos que fizeram cinema Super-8 e foram produzidas temporalmente próximas às agitações da produção.

A obra de Bertrand Lira (1986) **A produção cinematográfica superoitista em João Pessoa de 1979 a 1984 e a influência no contexto social/econômico/político e cultural em sua temática**, assim como a de Adeilma Bastos, faz um panorama histórico do cinema paraibano, mas atenta-se ao Super-8 em específico. João de Lima Gomes (1991), em **Cinema Paraibano: um núcleo em vias de renovação e retomada**, reflete o papel do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** da UFPB (NUDOC) como motivador de uma retomada do cinema paraibano. Nesse sentido, sua obra se centra nos filmes em Super-8 realizados por essa via de produção.

Pedro Nunes (1988), em **Violentação do Ritual Cinematográfico**, volta-se para a reflexão da produção independente em Super-8 no estado da Paraíba, versando, em especial, sobre os conflitos sociais urbanos e temáticas relacionadas à sexualidade e gênero⁴. Percebemos nessas duas

dessa historiografia. O trabalho de Adeilma Bastos é fruto do seu mestrado em História pela UFPB e aborda o trabalho do Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC) nas décadas de 1980 e 1990, e seu papel como construtor de uma cultura histórica a partir do trabalho de seus cineastas – concebidos, numa acepção gramsciana, como intelectuais.

⁴ Como parte de sua dissertação de mestrado, Pedro Nunes dirigiu o vídeo **Fragmentos da Narrativa Cinematográfica na Paraíba** (NUNES, 1988),

últimas obras uma defesa das vias de produção nas quais os autores atuaram: NUDOC, **Oficina de Comunicação** (OC-UFPB) e “cena independente”.

Apontamos ainda a dissertação intitulada **Parahyba Masculina Feminina Neutra: cinema (in)direto, Super-8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986)**, de minha autoria, que versa sobre a produção superoitista paraibana, incursionando sobre as produções do NUDOC e da cena independente, em especial os filmes que versaram sobre o tema da sexualidade. A dissertação (SILVA, 2012) destaca como marcos dessa produção, justamente, os filmes **Gadanh**o e **Closes**, por entender que ambos inauguraram perspectivas distintas de abordagem temática, mas que se encontravam na linguagem própria permitida pelo Super-8, bem como na crítica social que constroem por vieses próprios.

O livro **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**, organizado por Lara Amorim e Fernando Trevas Falcone (2013), é fruto de um projeto de preservação do acervo em Super-8 do NUDOC. Como resultado, surgiu esse livro com artigos e a digitalização de alguns filmes. A obra enfatiza o papel do **Cinema Direto** na formação de cineastas na Paraíba, no contexto de produção superoitista. Nesse sentido, percebe-se a ênfase dada ao NUDOC e ao **Cinema Direto**, inclusive aos

inserindo-o como apêndice de seu trabalho de investigação com o propósito de melhor situar os integrantes da Banca Examinadora, composta pelos professores Luiz Fernando Santoro (UMESP/USP), Manoel Moran (UMESP) e Thomas Farkas (USP).

filmes que integram o acervo *online*. A reflexão sobre a cena independente não é central nas discussões, aparecendo, com um pouco mais de destaque, na análise realizada por Pedro Nunes (2013b) em seu artigo, **Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba: tradição e rupturas**, no qual aponta o papel de **Gadanh** nesse Ciclo e a experimentação da ficção para a construção de narrativas que versaram sobre a sexualidade.

Aponta-se, ainda, a Coleção **Cinema Paraibano e suas Interfaces**, em específico os números **Cinema Paraibano e Sociedade** e **Cinema Paraibano e Gênero**, organizados pelas professoras Janaine Aires e Virgínia de Oliveira Silva, por meio do Projeto Cinestésico e da Editora Xeroxa. A edição **Cinema Paraibano e Sociedade** traz um artigo que aborda o filme **Gadanh** (1979), enquanto o número sobre gênero traz quatro artigos voltados a análise de filmes da produção superoitista: um artigo sobre a trilogia paraibana de Jomard Muniz de Britto; um artigo sobre o documentário **Perequeté** (1981), de Bertrand Lira; um artigo sobre **Closes** (1982^a), de Pedro Nunes; e um sobre **Era Vermelho Seu Batom** (1983), de Henrique Magalhães. Com efeito, esse volume (e a coleção, como um todo) reforça a ênfase dada por essa produção superoitista à temática da sexualidade, bem como o reconhecimento desses filmes específicos como referência nesse debate sobre o lugar do Super-8 na cinematografia paraibana.

Correntemente, a história do cinema paraibano é escrita concebendo “ciclos de produção”. O primeiro é associado ao

pioneirismo de Walfredo Rodriguez, que produziu de cinejornais a longas-metragens na década de 1920. Entre seus filmes mais conhecidos estão **Carnaval paraibano e pernambucano** (1923) e **Sob o Céu Nordestino** (1928), sendo este último considerado como um marco no cinema nacional (RAMOS; MIRANDA, 2000). O segundo, e talvez mais conhecido e trabalhado, foi o ciclo do cinema documentário, que teve expressiva produção na década de 1960 e nos dois primeiros anos da década de 1970⁵. Tendo como *marco inicial* o filme **Aruanda** (1960), de Linduarte Noronha, esse ciclo teve outros nomes importantes, como Vladimir Carvalho, Rucker Vieira, Ipojuca Pontes e João Ramiro Mello. Já a produção em Super-8 é apontada como o terceiro *surto* cinematográfico da Paraíba.

Abordar a história do cinema a partir de “ciclos/gerações” foi um viés recorrente na historiografia sobre o cinema brasileiro. Além desse sistema de periodização, a historiografia sobre o cinema paraibano é marcada por outros matizes, a exemplo daqueles apontados por Jean-Claude Bernardet (2004) na obra **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**, tais como as narrativas marcadas pela presença de “mitos de origem” e a própria narrativa que privilegia a produção ao invés da exibição. Como coloca o autor, “[esse] predomínio da produção orientando o discurso histórico pode ser encontrado em vários signos que

⁵ Sobre essa produção conferir o livro **Dos Homens e das Pedras** - O ciclo de cinema documentário paraibano (1959-1979), de autoria de José Marinho, publicado pela Editora da Universidade Federal Fluminense em 1998.

constituem uma mentalidade cinematográfica.” (BERNARDET, 2004, p. 28). As obras que se lançam como síntese geral da história do cinema paraibano, bem como as de cunho temático – que, assim como as primeiras, insistem em traçar um panorama histórico do cinema *na* e *da* Paraíba do século XIX até às produções mais contemporâneas da escrita dessas obras – buscam construir o sentimento de uma longa história da relação da Paraíba com o cinema.

O cinema *na* Paraíba dataria do século XIX, do ano de 1897, quando das primeiras *exibições* de filmes no estado, ocorridas durante a Festa das Neves, que marca os festejos da padroeira da capital, e a comemoração da fundação da cidade. As *exibições* se deram com um cinematógrafo trazido da França. Walfredo Rodriguez (1960) escreveu sobre esse evento em sua **História do Teatro na Paraíba**, e a partir daí outras obras passaram a citar esse episódio para construir uma narrativa de longa duração sobre o cinema na Paraíba.

A historiografia do cinema paraibano privilegiou um cineasta e seus filmes como fundantes do cinema local: Walfredo Rodriguez. A ideia de nascimento do cinema *da* Paraíba é associada como “primeiro ciclo”, e este vinculado a um único cineasta – apontado como *pai* do cinema paraibano e que tem sua imagem associada ao pioneirismo.

Mas nenhum filme carrega um peso mítico nessa historiografia quanto o filme **Aruanda** (1960), de Linduarte Noronha. Este filme é referenciado em uma extensa produção

crítica, acadêmica e fílmica. Quando de seu lançamento, **Aruanda** causou grande impacto no cenário nacional, tanto por sua temática, quanto pelas escolhas estéticas frente a uma limitação de recursos. **Aruanda** não só marca o início do ciclo de produção de documentários na década de 1960 na Paraíba, mas foi (e ainda é) definido por muitos cineastas como o filme que lançou as bases para o **Cinema Novo**. Sendo assim, **Aruanda** foi tido (e ainda hoje é) como um marco no cinema local e nacional, e, note-se, tal definição teve grande peso na produção superoitista, que encontrou um campo artístico e intelectual marcado por essa tradição e com ela dialogou, tomou referências, bem como propôs rupturas.

Os discursos históricos que buscam origens, e fundam marcos cinematográficos, são geradores de tradições e são frutos do quadro ideológico que domina suas elaborações (BERNARDET, 2000, p. 28). Nesse contexto, a tradição em torno de **Aruanda** marca o cinema paraibano e foi com ela que a produção superoitista manteve forte diálogo, nem sempre de forma tranquila. Na escrita da história do cinema paraibano, o lugar “dado” ao Super-8 sempre foi nessa longa duração e em um diálogo intenso com a “Geração Aruanda”. Questões como “retomada da produção do cinema na Paraíba com o Super-8”, ou “seria um retrocesso para o cinema local, visto que na Paraíba já se produzia um cinema profissional”, são colocadas em obras que discutem a produção superoitista no viés dessa longa duração.

Para Alex Santos (1982, p. 48), na “[...] luta pela reativação do cinema paraibano [...]” se assistiu uma “euforia do Super-8”. Para Bertrand Lira (1986, p. 7),

[...] é óbvio que deixar de trabalhar em bitolas profissionais, com recursos técnicos maiores e passar a utilizar uma técnica amadora, é dar um passo para trás. 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.

A perspectiva de uma história do cinema em *ciclos* leva ao entendimento de processos de *produção* intercalados por *interrupções*, ou *estagnação*, como se encontra na historiografia paraibana. Neste sentido, a produção do Super-8 que se deu a partir de 1979 aparece como um *boom* que trouxe de volta a “chama do cinema” à Paraíba.

Contudo, compreender esse cinema demanda uma escolha que se coloca de encontro à historiografia clássica do cinema brasileiro, que omitiu (e ainda omite) produções locais que têm seus ritmos próprios. Sobre essa exclusão, Bernardet (2004, p. 59) observa:

Pela inadequação desta periodização, quer aos ritmos diferenciados dos vários pontos de produção espalhados pelo território, quer a um gênero, quer a uma forma de produção (as “grandes” companhias), levanta-se a questão de saber se é possível uma periodização geral para o cinema brasileiro, tomado como uma totalidade, que dê conta de todos os elementos que ela integra.

A “escrita” dessa história do Super-8 na Paraíba também se dá em outros suportes. Encontramos dois documentários que procuram construir um painel sobre essa produção. Os documentários **Fragmentos da Narrativa Cinematográfica na Paraíba** (1988), de Pedro Nunes e **Renovatório** (2007), de Chico Sales, apresentam narrativas que evidenciam um plano generalizante e amplo sobre a produção, trazendo os embates, temas polêmicos abordados pelos filmes e depoimentos dos cineastas que protagonizaram a “Geração Gadanho”. Tais narrativas se assemelham em muito à perspectiva da historiografia discutida, exceto por não incorrerem num panorama histórico que remonte aos *primórdios* do cinema paraibano e por se concentrarem na produção paraibana que se deu a partir de 1979.

Gadanho ou o manifesto para uma nova fase do cinema paraibano⁶

⁶ A respeito da utilização do termo *manifesto*, cabe ressaltar que, no contexto da produção superoitista paraibana no referido período, tanto Everaldo Vasconcelos como Pedro Nunes publicaram manifestos (assinados individualmente) sobre a diversidade de ideias que atravessava o *surto* de produções na Paraíba (com a predominância da bitola Super-8), as animações culturais com filmes, publicações no âmbito da **Oficina de Comunicação** da UFPB (ou fora dela) e a realização das mostras de **Cinema Independente**. O manifesto de Pedro Nunes, **Não... ou Repetições Pleonásticas Incisivas**, recebeu sugestões e o aval de Jomard Muniz de Britto antes de sua circulação e publicação na imprensa da Paraíba. O manifesto tratava, de modo enfático, sobre: a “tramitação livre” de filmes; a recriação dos espaços de circulação; a necessidade de reaprender e reinventar o cinema na Paraíba, com a construção de narrativas desamarradas; e, ainda, o desenvolvimento de ações políticas e culturais com a finalidade de enfrentar a censura e a defesa

Durante toda a década de 1970 o cinema paraibano teria vivido uma “fase espiritual”. Nas palavras de Alex Santos (1982, p. 15), “nós ficamos órfãos de cinema na Paraíba”. Porém, deve-se ter em mente a produção que se deu nessa década em Campina Grande, principalmente em torno do cineasta Machado Bittencourt – não nos parâmetros da agitação que se deu na década de 1960, mas uma produção em 16 mm que expressa a atividade em torno dos artefatos cinematográficos. Com efeito, muito dessa ideia de marasmo perpassou os realizadores e interessados em cinema na capital, João Pessoa.

Segundo Bertrand Lira (1986), os cineastas queriam, apenas, sair da inércia. Esse sentimento perpassa outras falas, tanto de quem esteve envolvido diretamente na produção, como entre aqueles que refletiram o movimento no período. Criava-se e se propagava a ideia de que, com o Super-8, a Paraíba voltava a fazer cinema. Era a luta pela reativação do cinema paraibano.

Contemporânea a essa produção, Ana Maria de Azevedo (1981) traçou um panorama histórico do cinema paraibano e expressa uma das primeiras reflexões acerca da produção superoitista. Segundo a autora,

[deste] período para cá, [houve] um grande retrocesso. Atualmente o cinema paraibano volta quase a um ponto de partida. O processo de efervescência, parou e ressurgiu agora com maior

de “[um] cinema enquanto repulsa que transpire a nossa concepção de mundo [...]”. No referido manifesto o autor também reverberou um trecho do manifesto de Everaldo Vasconcelos, que funcionou como uma espécie de refrão na época: “A nossa proposta é a nossa geração com todos os conflitos e contradições.” (NUNES, 1982).

frequência, na produção, especialmente, de filmes S-8, que atinge um público mais restrito e, por outro lado, vem “democratizar” a feitura de filmes. (AZEVEDO, 1981, p. 55).

Segundo Jomard Muniz de Britto (NUNES, 2013^a, p. 139-140) o surto de realização se deu, entre outros fatores, pela

[...] necessidade de retomar uma própria produção que acabaria sendo pioneira na época do Cinema Novo. Isso sempre ficou, apesar de muitos cineastas paraibanos terem ido radicar-se no centro-sul do país, mas ficou dentro da ambiência cultural o desejo de retomar essa linha criativa, dessa produção criativa do cinema.

A ideia de retomada, expressa por Jomard Muniz de Britto, e “democratização” da realização de filmes, apontada por Ana Maria Azevedo (1981), também é expressa por Elisa Cabral, que produziu uma série de filmes em Super-8 dentro de um projeto concebido como “Cinema e Sociologia”. A cineasta corrobora essa visão e acrescenta o argumento de que o Super-8, em termos artísticos e de documentação, permitiu um registro, durante quase uma década, das preocupações sociais e artísticas do estado. Ela coloca isso, principalmente, em termos quantitativos, pois, a seu ver, isso seria impossível com o 16mm, em vista dos custos elevados. Além disso, se fossem esperar para fazer um filme em 16mm a cada um ou dois anos, seria impossível plasmar em imagens os aspectos trabalhados pelo Super-8 (FRAGMENTOS..., 1988).

Quantitativamente, o cinema paraibano produziu em torno de 80 títulos em Super-8. Para alguns realizadores a bitola foi um meio alternativo para o aprendizado e produção audiovisual, em substituição a outras bitolas (semiprofissionais e profissionais). Para outros, o Super-8 foi o suporte que permitiu a experimentação da linguagem cinematográfica.

Bertrand Lira (2021) concebeu duas fases de produção do Super-8 na Paraíba. As primeiras produções em 8mm no estado datam de 1973 e, segundo o autor e cineasta, essa data demarcaria o início da Primeira Fase, que teria ido até 1976. Seguindo esta demarcação, percebemos que essa produção era contemporânea ao *boom* superoitista em outros cantos do Brasil. Porém, a produção dessa fase foi esparsa, não dialogando entre si, nem com a produção de outros estados⁷.

O próprio Bertrand pode nos ajudar a compreender isso. Segundo o autor, o que se percebeu quanto aos filmes dessa fase foi “[...] 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.” (LIRA, 2021, p. 20).

⁷ No entanto, o filme de Alex Santos, **O Coqueiro** (1977), chegou a participar do **1º Festival de Cinema do Recife em 1977**, angariando um dos três prêmios concedidos pela Sudene aos filmes com temas ligados à realidade sociocultural do Nordeste. Esse fato específico da premiação não é mencionado nos escritos paraibanos sobre o Super-8, mas, sim, por Alexandre Figueirôa (1994, p. 106), em seu estudo sobre a produção Super-8 de Pernambuco.

Tanto as câmeras 8mm como as Super-8, utilizadas na época, apresentavam limitações técnicas⁸. O suporte em 8mm não fazia a captação do som simultânea com a imagem, como se deu anos mais tarde com a câmera mais aperfeiçoada. Como também os realizadores, praticamente, não tiveram contato com essa produção, que, em sua maioria, se configurava como um conjunto de trabalhos individuais que não tiveram repercussão no meio cinematográfico paraibano.

1979 foi um ano singular e de agitação para o cinema local. Esse ano demarca o que se convencionou chamar de Segunda Fase da produção do Super-8 paraibano e, também, de **Terceiro Ciclo Cinematográfico Paraibano**. O filme que inaugurou essa fase foi **Gadanh**o, de Pedro Nunes e João de Lima. De fato, esse foi o primeiro filme em Super-8 que chamou a atenção da opinião pública ligada ao cinema no estado, bem

⁸ **Nota dos Organizadores** | É importante notar a existência de uma diferença, apesar da aparente semelhança, entre os filmes 8mm e Super-8. Essa contraposição de natureza tecnológica está relacionada com as mudanças de invenção no processo de fabricação de películas, editores de Super-8 sonoros (moviolas) e de projetores. A diferença entre um modo e outro reside, particularmente, na diminuição do tamanho da perfuração em filmes Super-8 para inserção da banda sonora, sendo que a largura permaneceu a mesma. O Super-8 contém duas pistas magnéticas de áudio. As câmeras e os cartuchos em Super-8 apresentaram como possibilidades a gravação síncrona (som direto), sonorização posterior e, também, a possibilidade de manejo do som utilizando um projetor, além da possibilidade de conexão com mesa de áudio acoplada a diferentes entradas para mesclagens (mixagem) ou mesmo a colocação de sons, narrações diretas e ruídos adicionais. A existência de um *delay* (atraso) entre a imagem e o som implicava em uma maior atenção por parte do realizador(a) e do(a) montador(a), tendo em vista ser o Super-8 (ou mesmo o 8mm) reversível, ou seja, sem a possibilidade de negativo. Nesse sentido, cabe ressaltar que as cópias de uma matriz positiva implicavam em perda de qualidade quanto à definição da imagem.

como o primeiro a entrar num circuito de exibição, por DCEs, comunidades, escolas e universidades. Foi o primeiro a despertar a atenção do cinema local para a bitola Super-8.

1979 também foi marcado pela realização da **VIII Jornada Brasileira de Curta-Metragem**, que, naquele ano não foi realizado em Salvador, mas em João Pessoa. Na ocasião da Jornada, a Universidade Federal da Paraíba assinou a criação do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** (NUDOC), que se tornou um importante lócus de produção de filmes em Super-8. Aliás, a produção superoitista da Paraíba esteve ligada à UFPB, seja via NUDOC, seja pelas produções independentes⁹. Junto à criação do Núcleo, também se deu a criação, em parceria com a **Associação Varan** de Paris, do **Atelier de Cinema Direto**, resultando na aquisição de equipamentos de filmagens e ilha de edição de Super-8 para a realização de estágios para estudantes, professores e funcionários da UFPB.

Após esse momento, só a partir de 1981 surgiriam novos títulos. A produção intensifica-se a partir das primeiras experiências do Núcleo, ou daquelas propiciadas pelo órgão por meio do empréstimo de câmeras para que estudantes, professores e cineastas que não atuavam no NUDOC pudessem realizar suas experiências fílmicas.

⁹ Nesse ano de 1979, quando ocorreu o Congresso de Reabertura da UNE em Salvador - Bahia, o Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UFPB produziu o filme **Registro**, sob a direção de Pedro Nunes. Além da matriz positiva, foram feitas outras duas cópias, visando ampliar a circulação do referido trabalho.

O Super-8 trouxe novamente à tona o cinema para o cenário artístico e intelectual local e, principalmente, uma nova “atitude cinematográfica” para um campo marcado por tradições, gerando embates, seja ocasionado pela bitola em si, seja pelos temas e abordagens. Uma atitude compromissada com o cinema e com aquele tempo, nas palavras de um cineasta daquele período, com “[...] a contemporaneidade e com os processos criativos que explodem de nossas cabeças e que questionem o estabelecido.” (MAGALHÃES, 1983, p. 5).

Enquanto documentário, **Gadanho** se insere num campo cinematográfico que evocava o ciclo da década de 1960. Porém, **Memória e Apagamentos. O Super-8 retrata o incômodo problema de pessoas que sobrevivem do lixo. Fotograma: Gadanho (1979)**

Adeilma Bastos (2009, p. 106), pesquisadora da trajetória do NUDOC nas décadas de 1980 e 1990, assinala que **Gadanho**



centrou sua abordagem no meio urbano, ao contrário dos filmes da “[...] geração *Aruanda*, que deram ênfase às questões fora do eixo urbano [...]”, e que, na sua maioria, trouxeram “[...] temáticas ligadas ao mundo do trabalho, a exemplo da pesca do caranguejo ou da fabricação de cerâmica no alto sertão paraibano.”. Mas, em comum traziam a imagem do povo numa situação subalterna, ao abordar os moradores e catadores do Lixão do Roger.

Gadanho mexe em um tema que não deseja ser lembrado pela sociedade – o lixo. A ideia de fazer um filme sobre o tema nasceu a partir da leitura de uma reportagem sobre o Lixão. Os jovens cineastas João de Lima e Pedro Nunes viram nessa situação a necessidade de abordar a situação dos moradores e catadores dessa localidade marginalizada da cidade. Essa foi a primeira experiência de produção fílmica destes cineastas, inclusive com o equipamento Super-8.

Com a nova produção, se dava novamente a ideia de eterna fundação, de um fazer que viesse lançar novos dados no cinema local – no caso, trazer sujeitos que ainda permaneciam invisíveis, e não apenas reproduzir o que foi o ciclo de documentários. Olhar o invisível foi central na concepção de cinema entre os superoitistas, assim como a análise e a crítica sociológicas.

O filme se insere num contexto político demarcado pelo processo de reabertura política da Ditadura Militar. Desde o seu

primeiro quadro, **Gadanh** situa seu posicionamento político por meio de um letreiro:

Oferecemos este trabalho aos catadores de lixo do Varadouro Municipal de João Pessoa, vítimas da MISÉRIA, SUBNUTRIÇÃO, DESEMPREGO, reflexo da atual Estrutura Social Brasileira montada num sistema de Opressão e Repressão renegando a condição mínima ao ser humano. (GADANHO, 1979).

Gadanh, mesmo construído a partir de características do documentário clássico, trouxe elementos novos para o cinema documentário paraibano: a ironia, a exposição da presença da equipe de filmagem no espaço filmado, a dialética entre *mise-em-scène* dos realizadores e daqueles aos quais eles filmam. Nesse sentido, reforça-se seu lugar central para compreender o início dessa produção. Este lugar vai além de ter sido o primeiro filme desse Ciclo. Dá-se também pela sua abordagem do tema.

Se **Gadanh** trouxe novamente à cena a produção cinematográfica no estado, a defesa do documentário persistiu e ganhou força no cinema paraibano principalmente por meio do NUDOC, que passou a produzir posteriormente a esse filme. Havia uma identificação direta do (e por parte do) Núcleo com o **Cinema Novo** e a geração documentarista de 1960 da Paraíba. O Núcleo conseguiu reunir em torno de si aqueles que estavam ligados ao “projeto da **Geração Aruanda**”. E, como coloca Bastos (2009, p. 76), esses intelectuais “[...] ocuparam espaço

nos debates públicos acerca do entendimento de quais seriam os caminhos para o cinema paraibano.” A partir do Núcleo.

Para além do NUDOC, **Cinema Novo** também era tema obrigatório nos cursos de Comunicação Social da UFPB e UEPB (antiga Universidade Regional do Nordeste), Oficina de Comunicação – DAC/UFPB, assim como Cinema Paraibano, sendo dada ênfase à produção de documentários.

Os cineastas com as “Super-8” em mãos buscaram enquadrar rostos que, a partir de suas concepções, compunham a ideia de povo. Nesse novo contexto de produção e novas leituras sobre referências de décadas passadas, trouxeram novas experiências propiciadas/exigidas pelas limitações técnicas, aliadas a novas leituras de mundo, num contexto de transformações políticas, sociais e de reorganização dos movimentos sociais do Brasil da reabertura política.

De um lado, **Gadanh**o deve ser tomado como marco referencial para a propulsão dessa nova produção, bem como referência de abordagem e leitura social nessa nova cinematografia. De outro, cabe enfatizar que é com esse processo que se inaugura uma nova temática no cinema paraibano, a sexualidade, que diferia dos filmes produzidos até então no estado e dos filmes produzidos pelo NUDOC. Foram produzidos em torno de 15 filmes que abordaram campos da sexualidade – um número abaixo da produção do NUDOC. Porém, o agito e o debate no campo artístico em torno da bitola foi propiciada por essa produção.

Essa produção e a animação cultural em torno do Super-8 foram intensas até meados de 1984, estendendo-se, a duras penas, até 1986. Nesse contexto, cineastas como Jomard Muniz de Britto, Bertrand Lira, Henrique Magalhães, entre outros, produziram filmes centrais nesse debate. Contudo, pode-se apontar Pedro Nunes, um dos realizadores do filme **Gadanh**o, como aquele que produziu um filme-chave para essa produção que versou sobre a sexualidade. Em 1982 Pedro Nunes lançou o seu filme **Closes**, causando grande impacto no campo artístico local, bem como entre os movimentos que pautavam os direitos *gays* e das mulheres no estado da Paraíba.

***Closes* ou o filme manifesto para um cinema que passa a falar de outras formas de amor¹⁰**

A produção em Super-8 foi central no debate da sexualidade nos primeiros anos da década de 1980 em João Pessoa, como forma de construir uma crítica às representações sobre os gêneros e orientações sexuais dominantes, considerando que alguns filmes se colocam como denunciadores da repressão sofrida por aqueles que subvertem as normas. O

¹⁰ Apresentando como chamada o título **CLOSES: um manifesto sobre a sexualidade**, o *folder* impresso de apresentação de **Closes** dispunha, além de informações técnicas, de textos assinados por Lauro Nascimento, Jomard Muniz de Britto e Fernando Oliveira, e de carta que aparece na narrativa do filme. Em sua edição de 1-2 de maio de 1982, o jornal **A União** dedicou página inteira com título homônimo, incluindo todos os textos do referido *folder*, acrescido de matéria assinada por Ary Maciel (“Plano médio”), além de outro texto de destaque, intitulado “O movimento homossexual e o direito da livre escolha” (CLOSES..., 1982f).

filme **Baltazar da Lomba** (1982), do **Grupo Nós Também**, narra a história de Baltazar da Lomba, morador da Paraíba colonial e o primeiro caso documentado na história da Paraíba (ainda no século XVI) de homem que mantém relações sexuais com outro homem e que sofreu com a perseguição do tribunal da Santa Inquisição. Nesse sentido, o filme buscava expressar, por meio do referido caso, a longa duração da opressão aos homossexuais daquele período.

Para Jomard Muniz de Britto, que entre 1981 e 1983 produziu três filmes em Super-8 que versaram sobre a temática do gênero e da sexualidade – **Esperando João** (1981), **Cidade dos Homens** (1982) e **Paraíba Masculina Feminina Neutra** (1982) –, “[o] grande rebuliço na província de João Pessoa foi realizado pelo filme *Closes*.”, de Pedro Nunes, pois “[era] a temática nova, a problemática nova, em termo de sexualidade [...] Isso foi um grande motivo para acender a chama dessa sexualidade recalcada nos filmes.” (NUNES, 2013^a, p. 145).

De fato, foi o filme **Closes** que mais chamou a atenção da imprensa, tanto em torno do filme em si, quanto em torno da produção em Super-8 e da temática da sexualidade. Encontra-se inúmeras matérias de jornais locais que dão destaque à forma que o filme aborda o tema da homossexualidade e seu impacto, como também a repercussão dele fora do estado.

O próprio Pedro Nunes ressalta a relação do filme com a cidade de João Pessoa, que, na sua leitura, oprimia as formas de manifestação das sexualidades. O filme, nas palavras do

cinasta, é um “documentário-ficção”, reunindo depoimentos de cineastas, intelectuais, militantes e de pessoas *comuns* sobre a homossexualidade, enquanto a parte de ficção se baseou numa notícia que circulou em jornais locais “[...] sobre o relacionamento de dois jovens, tendo um deles saído da cidade por causa da repressão.” (CINEASTA..., 1982).

As matérias situam o tema como maldito na sociedade e a inventiva de Pedro Nunes e outros cineastas em abordar a temática como desafiadora, tendendo, contudo, ressaltar a abertura para o debate. Quando de suas viagens pelo Sul do País para exibição de **Closes**, Pedro Nunes aproveitou para viajar à Argentina com o Super-8, e a expectativa em torno do filme e das possíveis reações suscitadas em torno do tema podem muito bem ilustrar os sentimentos que também se manifestaram em torno do filme e do tema na Paraíba e em outros estados do Brasil por onde o filme passou, como nos revela Mario Piazza na coluna “Cine Paralelo”, da revista **RISARIO**, do estado de Rosário:

Como nós, Pedro Nunes também é provinciano. Sua cidade, João Pessoa, no estado nordestino da Paraíba, é menor que Rosário. Nessas terras, “**Closes**” bateu recordes de audiência para o cinema independente, reunindo cerca de três mil espectadores nas projeções de estreia, que aconteceram na Universidade da Paraíba, onde trabalha Pedro Nunes, na [Oficina] de **Comunicação** do Departamento de Artes e Comunicação. E, no entanto, também calculamos que nem todos os espectadores teriam necessariamente que concordar com nossa opinião

favorável sobre o filme. Mais precisamente, **sabemos** de alguns concidadãos tristemente famosos que tendem a discordar de quem somos e que poderiam qualificar como imorais ou criminosos as imagens de dois rapazes (do mesmo sexo) que, nus na praia, se beijam na boca, sob o sol de um eterno verão. (PIAZZA, 2021, p. 172-173, grifo do autor).

Como expresso, a recepção do filme em João Pessoa, ao menos na imprensa escrita, também evidencia esses sentimentos em torno das exhibições e dos diversos pontos de vista, destacando o tema da homossexualidade – ou, ainda, outras expressões que ressaltavam o caráter polêmico para a época. E quando não trazem no título¹¹, o tema e as expectativas são destaques no texto:

[...] [O] lançamento do mais novo filme paraibano em Super-8 “Closes”, reúne todos os requisitos necessários para suscitar discussões as mais diversas dentro e fora das chamadas camadas intelectuais da província da Paraíba. Afinal de contas, o filme de vinte e cinco minutos questiona um dos temas malditos, ainda hoje, apesar de toda corrente de liberalismo que o vento está se encarregando de espalhar para bem longe: o homossexualismo. (CLOSES... 1982d).

¹¹ “Filme de Pedro Nunes aborda a questão do sexo” (**Correio** 9 de março de 1982); “Filme sobre o homossexualismo no Lima Penante” (**O Norte**, 14 de abril de 1982); “**Closes**: o cinema paraibano discute o homossexualismo” (**Correio**, 18 de abril de 1982); “Com entrada franqueada, Nuppo exhibe hoje filme sobre o homossexualismo” (**O Norte**, 16 de julho de 1982); “**Closes**”: a maioria de um filme sobre sexo (Revista **ROSE**, 1982) e “**Closes**: sério, poético e libertário” (**Graffiti**, maio de 1982).

Aproveitando a onda onde o sexo está sendo jogado a todo o vapor, sendo explorado em todos os pormenores, o cineasta Pedro Nunes não fugiu a regra. Pegou sua Super-8 e realizou o filme que recebeu o nome de "Closes", onde aborda a questão da sexualidade em seus aspectos diversos enfocando, principalmente, a questão do homossexualismo, numa narrativa feita com depoimento de médicos, psicólogos, artistas, mulheres, intelectuais entre outras pessoas. (FILME..., 1982^a).

Um dos destaques dado a **Closes** foi a respeito da forma com que o tema da homossexualidade foi tratado. O filme passa, inclusive, a ganhar avaliação (como os filmes comerciais) na imprensa, chegando a ganhar três asteriscos (ou estrelas) no jornal **A União** de 16 de julho de 1982, ou destaque em revista de circulação nacional, a exemplo do texto publicado na revista **ROSE**¹². A maneira inovadora e sensível de abordar o tema, fugindo dos estereótipos depreciadores com os quais a personagem homossexual era tratada no cinema, aliada a uma "boa" estética, mesmo que na bitola amadora, eram características destacadas pelos jornais, chamavam a atenção dos espectadores e eram expressas pelo próprio diretor, Pedro Nunes, como exemplifica o trecho de reportagem publicada em 1982 reproduzido abaixo.

¹² **Nota dos Organizadores** | A revista **ROSE**, de cunho erótico-político, foi lançada em 1979 pela Gráfica Editora Paraná Cultural – Grafipar com direcionamento para o público feminino. Posteriormente, a partir de agosto de 1981, voltou-se para o público do segmento LGBTQIA+, tendo a sua circulação encerrada em 1983, por conta do fechamento da Editora.

Segundo ele, “**Closes**” trata sobre a realidade enfocando especificamente a questão homossexualidade dentro da sociedade repressora que impõe rótulos e uma série de adjetivos contra quem ousa se impor acima dos valores considerados normais. Argumentando que o cinema, de um modo geral enfoca a questão de uma forma estereotipada e preconceituosa, acredita que a sua tentativa em apresentar o problema dentro de um prisma sério e questionador só dará resultados positivos para a comunidade oprimida. (CLOSES..., 1982d)

A preocupação de passar outra visão sobre a homossexualidade ganhava respaldo na medida em que as críticas e opiniões dos espectadores manifestavam uma quebra com outras visões que eles tinham sobre o tema, até mesmo de que o filme manifestaria um revanchismo voltado para os heterossexuais – devido, em grande medida, a uma postura do diretor, em suas falas de divulgação, de defesa da “comunidade oprimida” e do caráter de “manifesto” que o filme passava. Quando das exhibições, era aberto o debate em torno da obra e, também, eram colhidas (por escrito) as opiniões dos espectadores, o que poderia, inclusive, fazer com que o diretor revisse o filme para atender eventuais reivindicações. No jornal **Graffiti**, em matéria intitulada “Closes: sério, poético e libertário”, de maio de 1982, são publicadas algumas opiniões favoráveis ao filme, entre elas:

[Gostei] bastante do filme pelo fato de abordar um tema polêmico em nossa sociedade. Tema este cercado por uma discriminação revoltante

e conservadora e que só pode se agarrar a medidas conservadoras como o pacote feito pelo nosso presidente. Felizmente apareceram filmes como este que visam esclarecer o povo de que amar é antes de mais nada, um ato de liberdade. (CLOSES..., 1982e).

Não é à toa que a ideia de “liberdade” era associada aos filmes Super-8 nos quais a sexualidade dava a tônica da narrativa pelos espectadores favoráveis à temática. O sentimento de liberdade é sintomático nas matérias desse período de reabertura política e perpassa as esferas do individual e coletivo, da sexualidade, dos movimentos sociais, da liberdade de imprensa, contra a censura dos filmes. O discurso sobre a liberdade constrói a ideia de que esse era o desejo principal do Brasil naquele período, e esses ares da liberdade democrática ressoavam na sociedade e, nesses discursos, se confundem com a liberdade sexual.

Foram muitas as críticas e opiniões que apontaram como maior mérito do filme **Closes** a “mensagem de liberdade” e do direito dos indivíduos vivenciarem seus desejos. Percebemos uma localização temporal do discurso e leitura do filme, situando-o em um momento no qual se renovam os velhos anseios de liberdade. Contudo, associada à liberdade está a ideia de resistência vinda das décadas anteriores, onde lutar também era resistir, e resistência à longa duração de opressão sofrida pelos homossexuais. E no caso da cidade de João Pessoa, para os críticos, a liberdade discursada pelo filme **Closes** ia,

principalmente, de encontro aos pudores da *província* – no caso, principal repressora da sexualidade de seus habitantes. Para Fernando Oliveira (1982), ao observarmos o filme de Pedro Nunes,

[...] obtemos uma imagem daquilo que podemos cognominar sem nenhum medo de erro, “textura enrustida do homem provinciano”. Agora, novamente abalando as estruturas de uma gente totalmente enclausurada através de definições (nunca conceitos), ele apresenta seu ideal, onde a liberdade deixa de ser uma estátua e passa a ter vida muito mais que o próprio homem.

Lauro Nascimento (1982, grifo do autor), professor e cineasta, escreve sobre o filme a partir de uma indagação recorrente nas leituras sobre esses Super-8 que abordam as sexualidades: “Qualquer maneira de amar valerá?”.

Closes é muito mais que um filme sobre a sexualidade e os homossexuais. É antes de tudo um canto à liberdade, principalmente porque para Pedrinho Nunes a liberdade tem uma face clara e cristalina. Reconhecível. Não é uma mera palavra de efeito, como tantas outras, que andam perdidas no “pântano enganoso das bocas”. Ser livre, em *Closes*, é a defesa cotidiana do direito de se possuir, de se ter e de se dar, num mundo ameaçador em que se nega desde o direito ao prazer, à alegria, à felicidade e bem estar, até o direito à sobrevivência física encurralada pela fome, desemprego, miséria. Político sim, mas sem ser chato, solene ou sisudo. Registrando o “sim” e “não” das pessoas. *Closes* desvenda e registra a falência da nossa singularidade no processo de

descaracterização massificante em que vivemos. Dois personagens, uma estória, vários depoimentos, opiniões e nós, espectadores do filme e de nós mesmos, nos perguntando: **Importa sim? Importa não? Pode-se ou não punir alguém pelo amor que tem?**

A fala de Lauro Nascimento expressa esse sentimento de busca pela liberdade em todas as esferas da vivência humana, mas, ainda, o temor pela repressão, bem como a denúncia dos males que acometem a sociedade, tão pujantes nos debates da época. O canto pelas liberdades individuais e coletivas se entrelaça, não diretamente no filme, mas na leitura do professor e cineasta. Liberdade ao direito de “se possuir” tanto como ao direito de se alimentar.

Pode-se dizer que **Closes** nasce pretendendo-se como libertário e, mais ainda, apresentar-se como manifesto – de fato, o filme traz em cartazes e caderno de divulgação o subtítulo “Um manifesto sobre a sexualidade”. Nesse caso, faz-se importante destacar o subtítulo, pois esse foi responsável por guiar as diversas leituras sobre a obra, como nas falas que enfatizam o discurso militante, e, principalmente, nas falas que associam o manifesto da sexualidade a um manifesto sobre todas as liberdades. Assim sendo, o filme assume uma postura política, que é reforçada nas entrevistas de Pedro Nunes, como na matéria informativa sobre o filme abaixo.

Meu filme tenta abordar a questão da sexualidade enfocando especificamente a

'homossexualidade',¹³ dentro de uma perspectiva crítica e questionadora dos valores que imperam em nossa sociedade. A temática do filme é, assim, essencialmente política, [tratando] a sexualidade como direito... das pessoas. (OFICINA... 1982).

As falas sobre o caráter político e reivindicatório dos direitos individuais e de denúncia das opressões, como se observa, ressaltam uma identidade para o cineasta como militante e do filme como manifesto. Nesta perspectiva, colocaram-se diferentes leituras sobre outros filmes do Super-8 que abordaram temas ligados às sexualidades. As personagens *mulher* e o *homem* homossexual, nestes filmes, passaram a corporificar sujeitos-manifestos em prol de uma vivência sexual diversa e libertária e de práticas e representações que fugissem da "sexualidade heteronormativa". Essas personagens simbolizaram um manifesto à liberdade, no sentido de resistirem, ou lutarem, contra as opressões.

Este debate é sentido na Paraíba num momento de organização dos primeiros grupos feministas no estado, que se deu no final da década de 1970, como fruto da luta das mulheres paraibanas contra o regime civil-militar e da reorganização dos movimentos sociais. Em 1979 é formado na Paraíba o *Centro da Mulher de João Pessoa*, que posteriormente foi denominado *Maria Mulher*. Não foi um fenômeno isolado e se deu em vários

¹³ **Nota dos Organizadores** | Substituímos o termo homossexualismo, que consta originalmente na matéria jornalística, por homossexualidade.

estados brasileiros. Conforme assinala Margareth Rago (2003, *online*),

[na] segunda metade da década de setenta e inícios de oitenta, nasceram inúmeros grupos feministas, mais ou menos próximos do campo marxista e dos grupos políticos de esquerda, ao mesmo tempo que abertos para os novos horizontes teóricos e políticos que se abriam no país, sobretudo com os “novos” movimentos sociais. Assim como outros grupos denominados de “minorias”, as feministas buscavam criar uma linguagem própria, capaz de orientar seus rumos na construção da identidade das mulheres como novos atores políticos.

A atuação do *Centro da Mulher de João Pessoa* se fez perceber muito mais na organização de atividades e eventos próprios e muito menos na produção artística do período. Porém, os grupos feministas não se isentaram desse debate e intervieram em algumas produções e em debates em torno dos filmes. Pedro Nunes (1988, p. 123) cita um exemplo dessa relação e participação das feministas na concepção das obras – no caso, o filme **Closes**, que

[...] teve tomadas incluídas após sua apresentação pública. Nos debates notou-se que a presença da mulher era muito pequena no filme isso em relação aos depoimentos masculinos sobre sexualidade.

E como forma de atender a demanda das mulheres feministas, “[...] novas tomadas foram feitas incluindo na obra o

depoimento de uma feminista do grupo 'Maria Mulher'." ¹⁴ (NUNES, 1988, p. 123).

A inclusão de novas tomadas demonstra, não apenas a preocupação do cineasta, mas, principalmente, como os campos artísticos e políticos locais – em especial os movimentos sociais – mantinham relações próximas, travavam intensos debates e, muitas vezes, como acabava dando-se a circulação dos agentes entre os grupos. Pensar nessa relação reforça o entendimento do caráter de manifesto do filme **Closes**, que tomava para si um papel central no debate sobre homossexualidade num período de discussão latente dessa temática, advinda, principalmente, da organização de grupos *gays* no Brasil da reabertura política.

De fato, o final da década de 1970 marcou o início da organização dos primeiros grupos homossexuais, que, de forma autônoma, foram surgindo pelo país. Segundo James Green (2000, p. 395),

[como] as feministas, os homossexuais aproveitaram o mesmo "espaço de oportunidades" no intuito de lançar as fundações para a construção de um movimento gay. Em 1978, um

¹⁴ Na verdade, Pedro Nunes teve dificuldades em viabilizar depoimentos de mulheres para tratar de temas polêmicos na época, como homoafetividade, lesbianidade e outras relações de sexo e gênero. Em um dos debates das várias sessões concorridas de **Closes**, ao destacar sua dificuldade em inserir a fala da mulher no filme, a então professora da UFPB Eleonora Minicucci Oliveira, ex-ministra da Secretaria de Políticas para as Mulheres do governo Dilma Rousseff, se comprometeu em conceder um depoimento, que acabou compondo a versão final do filme. Desse modo, a entrada dessa "fala política" propiciou a aproximação com grupos de mulheres no Brasil, e até mesmo fora dele – por conta da exibição de **Closes** em Buenos Aires – Argentina, Pedro Nunes foi recepcionado pela cineasta militante Maria Luisa Bemberg, principal liderança do *Unión Feminista Argentina*.

pequeno grupo de intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo fundou o **Lampião da Esquina**, um tablóide mensal de ampla divulgação dirigido ao público gay. Muitos meses depois, um grupo de homens em São Paulo formou o Somos, a primeira organização pelos direitos gays do país.

Na Paraíba houve uma forte relação entre a fase mais forte da produção superoitista e a criação de grupos organizados e do movimento homossexual, bem como feministas, que se lançariam na defesa de uma política de identidade e de visibilidade. Lauro Nascimento, professor e cineasta, diz que “[de] repente trabalhar com o Super-8 nos deu a possibilidade de falar da nossa sexualidade e de contar história de amores proibidos.” (FRAGMENTOS..., 1988).

No início da década de 1980, em João Pessoa, homossexuais masculinos e femininos se organizaram em grupos de militância *gay*, como o *Beira de Esquina*¹⁵, que pregava uma atuação fora dos muros da Universidade, e o **Grupo Nós Também**. Este último teve atuação articulada com a produção cultural do período e militava na perspectiva da arte-educação, uma proposta política de militância definida que procurava se diferenciar de outros grupos e formas de militância. Falando da produção em Super-8 realizada pelo **Grupo Nós Também**, o filme **Baltazar da Lomba** (1982), Gabriel Bechara (*apud*

¹⁵ O nome desse grupo fazia alusão direta ao jornal **Lampião da Esquina**, periódico de temática homossexual que circulou entre 1978 e 1981.

NUNES, 1988, p. 116) expõe um dos sentidos da militância do grupo:

Baltazar da Lomba foi o primeiro produto de um grupo que abria mão de uma militância política no sentido tradicional e achava por bem que a linguagem artística era a mais adequada para tratar da questão homoerótica. [...] A preocupação nesse filme é resgatar a história da perseguição, da intolerância em relação a homossexualidade na primeira década da existência da inquisição na Paraíba em 1595. A rebeldia a nível pessoal de Baltazar é uma rebeldia em relação a todo um *modus vivendis* que as elites portuguesas tentaram impor na Colônia. Eu diria mesmo que Baltazar é o início da irreverência brasileira de tantos outros perseguidos pelos autos inquisitoriais.

Baltazar da Lomba, no filme e nos discursos acerca do filme, aparece como símbolo de transgressão às normas impostas sobre a sexualidade. Essa fase da produção em Super-8 estava sintonizada com a criação desses grupos organizados do movimento *gay* e esses filmes como símbolos da liberdade sexual reivindicada por eles. Os filmes eram concebidos como expressão de uma saída dos guetos pelos homossexuais naquele momento da história do Brasil. Tanto que algumas críticas aos filmes enfatizavam esse aspecto, conforme aponta Fernando Oliveira (1982) sobre o filme **Closes**:

– Muitos dos que hoje veem seu novo filme, estão agrupados em irracionalizações familiares, sociais, verdadeiros pragmatismos que fogem à verdadeira identidade da vida. Agora em termos de província (que somos), começam a surgir os primeiros

indícios da fuga do “guetho”, para se trabalhar honestamente onde quer que se encontre.

Entre os cineastas paraibanos, no contexto da organização dos primeiros grupos militantes das causas *gays* e da produção em Super-8, encontramos uma relação estreita entre arte e militância. Neste sentido, a saída do gueto também se deu simbolicamente no cinema, da marginalidade como a personagem homossexual era representada, e que não deixara de ser em muitos filmes, para outra postura representada na visão de alguns cineastas, autores e militantes.

A produção de filmes com uma nova postura na abordagem da sexualidade foi acompanhada pela reflexão teórica em torno da relação cinema e homossexualidade. Henrique Magalhães (1981, p. 16), em artigo intitulado “Cinema e Homossexualidade¹⁶”, refletiu sobre as representações do homossexual no cinema e, na sua concepção, havia a necessidade de novas visões sobre o tema naquele contexto:

O cinema não poderia ficar alheio a uma expressão humana, que mais revolucionou o século e principalmente, as décadas de 60 e 70; a sexualidade. Neste período da história, cansados da intensa massificação, a que foi

¹⁶ **Nota dos Organizadores** | Como o artigo assinado por Henrique Magalhães na revista **Plano Geral** foi publicado no ano de 1981, atualizamos o termo “homossexualismo” para homossexualidade acompanhando o pensamento do autor e dos Organizadores. Em 1985 o Conselho Federal de Medicina deixou de considerar a homossexualidade como doença. Em 1990 a Organização Mundial da Saúde (OMS) excluiu a classificação que tratava a homossexualidade como transtorno mental, e somente em 1999 o Conselho Federal de Psicologia (CFP) reconheceu que a homossexualidade não se constitui enquanto perversão, distúrbio ou doença.

levado pela grande expansão do desenvolvimento tecnológico, o homem começou a buscar em seu interior a espontaneidade perdida, a sensibilidade escondida pela racionalização imposta, pela sociedade mecanicista e produtivista. [...] O cinema manteve-se presente a uma das formas de expressão de sexualidade mais contestadora da organização social, e por isto mesmo, mais reprimida, até mesmo pelo próprio cinema; como o homossexualismo, que de uma forma ou de outra, é um tema tabu, sempre tratado de maneira obscura e minado de preconceitos e ideias moralizantes.

As principais críticas recaíam sobre as representações das personagens homossexuais como sujeitos decadentes, doentios, ou como figuras cômicas e caricatas, numa perspectiva negativa¹⁷, ao passo que o cinema pornográfico era apontado como uma possível “brecha” para a questão homossexual ser discutida de forma livre. No entanto, a associação dessa nova produção que aborda o tema da sexualidade de forma libertária com a pornografia não era bem-vinda, e quando ocorria era de forma pejorativa.

Sobre as novas abordagens, Pedro Nunes fala sobre seu filme **Closes**, afirmando que o tema da homossexualidade é sempre abordado de forma preconceituosa e estereotipada: “No meu filme ... tenho uma preocupação de desmistificar e colocar

¹⁷ Sobre a personagem homossexual no cinema brasileiro conferir o livro **A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro**, de Antônio Moreno, publicado pelas editoras da Universidade Federal Fluminense e da Fundação Nacional de Artes em 2001.

que este é apenas um problema de opção das pessoas” (CINEASTA..., 1982). Fazendo um balanço da produção em Super-8, especificando os que abordaram a sexualidade, Gabriel Bechara fala:

Os filmes fizeram um quadro perfeito da marginalidade permanente, persistente, que é crescente em João Pessoa. A homossexualidade, especialmente teve um grande enfoque e muita gente que costuma acompanhar e participar do movimento de cinema em nosso estado, passou a reclamar contra a força dessa abordagem, pois a homossexualidade passou a ser trabalhada de uma forma diferente, como até então não havia sido feito. Como se toda a historiografia da sexualidade no cinema não fosse heterossexual, essas pessoas passaram a reclamar. O Cinema nacional não havia abordado a questão homossexual com esse enfoque, em filmes como **Beijo no Asfalto** e **Toda Nudez será Castigada**, o homossexual foi colocado à margem, de maneira sórdida. Os filmes produzidos pelos paraibanos eram incômodos porque mexiam com tabus. As pessoas tinham uma visão de que a discussão da homossexualidade tinha vindo até a Paraíba através da televisão, através do costureiro Denner, que em décadas passadas era jurado de um programa de calouros, mas a Baía da Traição, conforme os autos da Inquisição, era conhecido como Tibira – lugar de homossexuais. (CINEMA..., 1986).

Os filmes paraibanos que versaram sobre as temáticas da sexualidade viriam responder esse questionamento sobre as representações da personagem homossexual na cinematografia, bem como, numa perspectiva mais ampla, questionar as

representações em torno do homem e da mulher na sociedade. No sentido de usar a arte como forma de contestar essas representações, os cineastas do Super-8 na Paraíba passaram, então, a propor a realização de filmes que pusessem em xeque o que consideravam os símbolos do conservadorismo na cidade/*província*.

Essa produção foi apelidada de *Cineguei*, expressão criada por Jomard Muniz de Britto e que gerou várias leituras, utilizada, inclusive, por aqueles críticos dessa produção superoitista para classificar esse cinema de forma pejorativa, até mesmo no próprio meio cinematográfico. Porém, o próprio Jomard Muniz buscou, ao fazer uso dessa expressão, esvaziar a carga pejorativa da mesma no que diz respeito ao preconceito ao caráter homoerótico que a expressão carrega. Jomard Muniz relia a expressão no sentido do *Nego* da bandeira da Paraíba: “se neguei” – a negação a um cinema normatizado (NUNES, 2013, p. 143).

A apropriação, e conseqüente releitura do termo “*gay*”, ou do *Cineguei*, por parte do movimento *gay* e dos cineastas que atuaram nessa produção superoitista, evidencia um movimento de construção, e consolidação, de uma identidade homossexual sintomática do final da década de 1970 e início dos anos 1980, que passava pela apropriação de terminologias que eram referidas aos homossexuais, como “enrustido”, “bicha”, “*gay*”. Segundo James Green (2000, p. 435),

[...] muitos dos primeiros ativistas preferiam usar a palavra “bicha” dentro dos grupos para extirpar sua conotação pejorativa. Já nos anos 80, a maioria dos ativistas e dos membros da subcultura adotara o termo “gay” como a palavra para auto-identificar sua *persona* sexual.

Nesse sentido, percebe-se uma busca da identificação desses filmes como produtos de uma cultura transgressora que buscava dar ênfase à subversão dos papéis sexuais heteronormativos. Entre os superoitistas a reflexão se colocava. A questão da sexualidade, principalmente do ponto de vista íntimo, até então não havia sido abordada pelo cinema paraibano. Se houve o toque homoerótico, o problema se revelava num sentido mais amplo – do erotismo, da sexualidade em sua diversidade, mexendo com a sensibilidade dos realizadores e espectadores.

Se, para muitos, a produção superoitista representou um retrocesso técnico para o cinema paraibano, há um reconhecimento de que o Super-8 abriu a possibilidade e a formação de vias de produção do cinema (novamente) em João Pessoa, além da novidade temática. A sexualidade não tinha sido abordada em nenhum filme 16 ou 35mm na Paraíba. Jomard Muniz narra um episódio que demonstra um sentimento de incômodo em torno de uma parte da cinematografia paraibana, e que guiou muitos dos cineastas que versaram sobre o tema da sexualidade. Falando do sociólogo Gilberto Vasconcelos, que ele

chama de antissociólogo, por sua postura contestadora, Jomard Muniz de Britto rememora:

Ele viu o filme do nosso caro amigo Manfredo Caldas, *Cinema Paraibano – Vinte Anos*, que é uma antropologia muito bem realizada, que tem um dado muito importante, inovador, joga homenagem a Dziga Vertov... o Gilberto Vasconcelos assistindo ao filme e depois a um debate que eu fiz na sala de aula, fez o seguinte comentário: 'mas o cinema paraibano não tem um beijo!'. (NUNES, 2013^a, p. 144).

Não haver beijo no cinema paraibano revelava uma ideia de "... que a sexualidade andava muito reprimida [...]" (NUNES 2013^a, p. 144). Essa produção em Super-8 demonstra uma nova postura diante do fazer cinematográfico e com relação ao tema, diante da sexualidade. Para o cineasta João de Lima,

[...] quando [a realização do cinema em João Pessoa] passou para o Super 8, que as pessoas viram o Super 8 como uma maneira de expressar essas ideias sobre a sexualidade, o beijo, por exemplo, é uma coisa completamente doce, complacente, prazerosa. Completamente profundo. (RENOVATÓRIO, 2007).

Nesse contexto, que abarca as décadas de 1970 e 1980, a literatura e o cinema criaram narrativas que representaram casos e dramas *gays* – narrativas que nos ajudam a perceber a relação dos ditos e não ditos, do público e do privado e a importância do fórum íntimo para o entendimento das sexualidades. Vivências da sexualidade que foram tornadas em problemáticas e um jogo político.

No cinema paraibano, essa preocupação se torna central em filmes como **Closes** e **Baltazar da Lomba**. Em **Closes**, um dos personagens se vê obrigado a deixar a cidade e abandonar seu companheiro ao ter seu segredo, sua relação homossexual, exposto nas páginas do jornal. Em carta, Marcos revela a impossibilidade de encarar o fato e sua família, e se vê como um fraco:

Mas tive que tomar a decisão de me ausentar desta terra, embora, não estivesse de acordo comigo mesmo. Uma grande confusão ainda existe na minha cabeça. Você bem sabe que as pressões em cima de mim foram muito fortes, principalmente lá em casa. Eu não resisti.¹⁸ (CLOSES, 1982b).

Baltazar da Lomba e **Closes** revelam-nos narrativas de confissões e de histórias que são tiradas do privado e trazidas ao público como forma de punir os sujeitos que vivenciam outras sexualidades. Essas histórias do privado e do íntimo também nos revelam uma busca pela confissão, mas num movimento de ressignificação da prática de revelação, passando de um ato de repressão para um comportamento consciente e um ato político dos sujeitos que assumem suas sexualidades. Aqueles que denunciavam eram tornados símbolos do conservadorismo e repressão. Aqueles que assumiam eram tomados como símbolos de luta nestas representações.

¹⁸ Trecho da carta de Marcos para Paulo, personagens do filme **Closes**, de Pedro Nunes. O texto da carta, narrado no filme pelo ator Luiz Carlos Vasconcelos, encontra-se no *folder* do filme, distribuído à época durante todas as sessões.

Percebe-se, em **Closes**, uma ênfase em torno da fuga de uma das personagens, que deixa a cidade ao ter sua relação com outro homem publicizada contra a sua vontade. Esse drama é o fio condutor da narrativa ficcional do filme, que é construído por meio da bricolagem dessa narrativa e de depoimentos de *populares*, cineastas e militantes em torno do tema da homossexualidade.

Em **Closes** a questão homossexual é abordada ao passo que o filme procede a discussão em torno do tema por meio de depoimentos de estudiosos, cineastas e, principalmente, *populares* espalhados pela cidade. Depoimentos que expõem vários pontos de vista sobre a homossexualidade, desde os militantes da *causa gay*, até aqueles contrários a essa orientação sexual. Os depoimentos entrecortam e dialogam com uma narrativa ficcional: a história da relação de Marcos e Paulo. Exceto o narrador, os demais depoentes não fazem menção direta aos dramas das personagens, porém, a construção acaba por relacionar as falas dos depoentes aos episódios da relação do casal. O comportamento das personagens é tomado como ato político. Porém, a fuga de Marcos torna-se antagônica à permanência de Paulo na cidade, e esse enfrentamento é enaltecido como ato a ser seguido pelos homossexuais.

São proferidos alguns discursos que analisam a representação dessa publicização e a fuga da personagem; nessas análises, os depoentes defendem e conclamam a confissão como um ato político e necessário para fortalecer o

movimento e libertar o sujeito de suas amarras. Esses discursos aparecem, principalmente, por meio dos depoimentos de cineastas, entre eles, Henrique Magalhães e Lauro Nascimento (que também é o narrador do filme) e de militantes feministas e da causa *gay*, como João Silvério Trevisan.

De um lado percebemos as falas que enaltecem a postura da personagem que fica na cidade: este é envolto, principalmente por meio da fala do narrador, por uma visão que o concebe como um lutador que resolve encarar os preconceitos. De outro, percebemos as falas que envolvem a personagem que resolve sair da cidade: este é visto como um sujeito fraco e fadado a viver no armário e impedido de vivenciar plenamente os seus desejos.

A própria fala da personagem, que se dá por meio de uma carta deixada para o companheiro, reforça a representação desse comportamento como a manifestação da fraqueza de um sujeito que não deseja confessar, ou enfrentar os preconceitos em busca do seu direito de viver a condição homossexual, ao passo que reconhece no companheiro um comportamento que, ao contrário do seu, é um ato de liberdade:

Foram momentos terríveis na minha vida. Sei também que fui bastante inseguro para agüentar tudo isso. Bastante inseguro! [...] Não encarei os fatos com coragem, e isto agora está me custando caro. Sei que devo insistir, lutar por aquilo que quero. Isto você sempre deixou claro para mim. [...] Fico aflito tentando encontrar serenidade para assumir meus atos, pelo menos diante de mim mesmo. Me desagrada ter-te aborrecido tantas

vezes com os meus medos. Não vivi a tua segurança tão tranquila e agora estou arrependido. Mas não posso, Paulo, retroceder no tempo. Você para mim continua sendo como o mar. O mar que avança, branqueia e traduz liberdade. Que a minha angústia não interfira nesta tua liberdade. Liberdade de amar.¹⁹ (CLOSES, 1982b).

A fala de Henrique Magalhães em **Closes** traz a marca do discurso militante. O cineasta incentiva os homossexuais a assumirem plenamente sua sexualidade – um ato que visaria formar um bloco político maior em torno da, então nascente no Brasil, *causa gay*. Elisa Nóbrega (2007) denomina de *culturas da confissão* a tradição da publicização e tomada da palavra a qual o movimento *gay* no Brasil se vincula. Segundo a autora,

[...] essa cultura da confissão é emblemática para entender uma descontinuidade importante desse processo de produção identitária, de subjetivação coletiva, relativa ao universo homoerótico, pois a enunciação da política da visibilidade provoca a irrupção de uma força inédita, o mapa de uma atualidade: do segredo à confissão, do privado ao público, do silêncio à proliferação dos discursos. (NÓBREGA, 2007, p. 114).

A máxima “sair do armário”, que, nas palavras de Elisa Nóbrega (2007, p. 125), assinala um “[...] momento de ruptura: a saída de um estado de segredo para o de exposição, familiar ou pública.”, estava presente, como vimos, nos discursos dos superoitistas e de suas personagens. Além das questões

¹⁹ Trechos da carta do filme **Closes**.

protagonizadas pelo casal e de depoimentos, como o de Henrique Magalhães, em **Closes**, ainda temos, na mesma obra, falas que pontuam a questão. Um depoente que se declara homossexual tece críticas aos “*gays* enrustidos” que não possuem a coragem que ele teve de enfrentar a sociedade – uma prova de sua “bravura” é a marca do preconceito em forma de violência física que carrega no corpo (CLOSES, 1982^a).

Tanto esse personagem como Henrique Magalhães tentam quebrar a dualidade existente nos discursos que colocam em oposição *gays* reservados e *gays* “desbundados”. Reconhecem que o ato de assumir, para ambos, é bastante caro, mas ressaltam a coragem desses últimos, as “bichas loucas”, em enfrentar, com sua irreverência e um corpo assumidamente desviante, a sociedade e sofrerem com a violência dentro e fora de casa.

Elisa Nóbrega (2007, p. 115) enfatiza que essa “ritualização da revelação” da sexualidade homoafetiva também emergiu no cenário artístico na década de 1970, tendo como “[...] espaço privilegiado, o literário.”. Nesse sentido, entende-se que o Super-8 na Paraíba levaria para as telas o que faz parte de um movimento maior, que é a quebra de um silêncio, a saída dos guetos, a ida para as páginas da literatura (e do cinema), ficcional e científica, propondo o debate em torno da homossexualidade como pauta. Não que o tema nunca fosse abordado, mas agora se daria, na visão desses cineastas, com o olhar da alteridade e do confessional, que, tomando as palavras

de Elisa Nóbrega (2007, p. 155), está demarcado pelo “direito de ser e estar na história”.

Depoimentos como os dos homossexuais, em **Closes**, preservam o caráter testemunhal. Neste, e em outros filmes, os cineastas tomam uma posição militante e, com uma estética da intimidade, procuram criar laços entre entrevistador e entrevistado, estimulando a confissão. A carta deixada pela personagem Marcos adquire o caráter testemunhal sobre sua vivência da homossexualidade. As experiências narradas pelos depoentes nessas obras revelam como as personagens subjetivam seus corpos e a si mesmas, e, ao confessarem, constroem uma identidade.

Porém, deve-se ter a noção que essa construção (e subjetivação) passa pelas escolhas e posições dos cineastas. Esses depoimentos, tomados como falas de autoridade, ao passo que a personagem e os depoentes proferem o reconhecimento de si como sujeitos homossexuais, constroem representações sobre o real e instauram um regime de verdade para reforçar o discurso do cineasta em torno da defesa da confissão e do direito de ser homossexual.

Nesse processo, do qual a *explosão discursiva* do sexo faz parte, a guerra de representações em torno da noção de arte revela os embates em torno desse fazer artístico. Nesse sentido, Wilton Garcia (2010, p. 12) considera que,

[num] primeiro instante, os olhares dizem respeito a uma enunciação pejorativa desta manifestação, na qual estão apenas preocupados com o sensacionalismo enunciativo do cacófato – na sonoridade desagradável e perturbadora, para alguns críticos, que celebram a construção do termo “*ca gay*”, como pronunciamento de uma obscenidade. Isso é proveniente de uma marca fonética, quando se estabelece a união das sílabas finais da palavra com as iniciais da seguinte. Penso que seria uma leitura muito simplista e reducionista e, estrategicamente, divisora para uma política de exclusão, ao dar foco à expressão como fracasso comunicacional.

E, como vimos, na cinematografia paraibana, esse processo foi evidente. Os críticos dessa produção se referiam de forma pejorativa utilizando o termo *cine gay*. Com efeito, assumiam um fazer que colocava em questão a formação, ou não, de um *gueto artístico*. Essa estética, no presente caso, procurava desmistificar algumas práticas homoeróticas. Essa produção procurava causar o efeito de complacência nos espectadores, em relação ao universo homossexual, articulando a linguagem a um projeto social maior.

Nesse sentido, a estetização de práticas vistas com abjeção pela sociedade, como o ato sexual e o beijo *gay*, também teria a função de subverter as normas. Segundo Garcia (2010, p. 16),

[a] subversão ocorre em alguns casos, talvez mais consciente eu diria, mas nem sempre se coloca como lugar comum. Assim sendo, ser gay implica uma construção simbólica de identificações, as

quais postulam momentos prazerosos. Depende sempre do ponto de vista.

Relacionar a vivência à experiência artística seria, segundo Guilherme Castelo Branco (2008, p. 10), valendo-se da noção de *estética da existência*, “[...] um dos modos possíveis de realização estilística da liberdade, podendo ter até mesmo caráter revolucionário.”.

Analisando essa ênfase da descrição demorada do ato sexual na literatura homoerótica, Durval Muniz diz que esse comportamento é característico de uma cultura homossexual. O ato sexual em si, entre sujeitos do mesmo sexo, devido às diversas restrições sociais, seria tomado como um dos principais momentos de uma vivência homossexual. Sobre esse comportamento, Durval Muniz observa:

[...] [Impedidos], em grande medida, de fazerem a corte demoradamente a seus parceiros, tendo que rentabilizarem ao máximo seus encontros afetivos e sexuais, os homossexuais vão investir na recordação, na lembrança e na narrativa dos seus encontros amorosos, tentando assim prolongar, através de uma memória atenta para os detalhes, notadamente para os detalhes corporais e relativos ao ato sexual, estes encontros fortuitos, que se materializará na literatura escrita por homossexuais em narrativas que, ao contrário daquelas escritas por autores heterossexuais, vão passar rapidamente pelo momento da corte e se deleitarem na descrição do momento do encontro dos corpos e dos sexos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p. 41).

Em **Closes**, o ato sexual entre Paulo e Marcos – ato representado como fruto de uma relação amorosa, de cumplicidade mútua – surge como uma lembrança, entrecortando a narrativa, tanto da narração/leitura da carta, como dos depoimentos. O ato que sugere o amor entre os dois corpos se desenrola na praia e, também, num ambiente privado.

Gradações do ESCURO ao CLARO | Fotogramas do filme Closes (1982a) de Pedro Nunes



A representação desses atos sexuais marca, em definitivo, a busca dessa produção no sentido de reconstruir a ideia de masculinidade, fortemente presente na cultura paraibana. E é com a multiplicação desses corpos fílmicos que se explorava cada vez mais as novas ideias de corpos sociais, que sempre estiveram em constante *performance* fora das telas.

Ademais, **Closes** representa o *provincianismo* da cidade como decorrente dos valores morais – elemento que forçou uma

das personagens a abandoná-la e a outra personagem a denunciar os preconceitos vividos. Assim sendo, a partir da exposição de diversas representações e opiniões em torno da homossexualidade, o filme combate as visões que abordavam a personagem homossexual como deprimente, libertina, amoral, sem vínculos amorosos e familiares, anunciando, desse modo, novos paradigmas relativos à forma de se ver a relação entre pessoas do mesmo sexo.

Nesse sentido, o filme, apesar de mostrar o drama das personagens no confronto com os preconceitos da cidade, humaniza a relação, as personagens e os desejos. No vídeo **Renovatório** (2007), Jomard Muniz de Britto faz a seguinte observação:

Eu elejo **Closes** como ícone da transgressão, porque, justamente, ele não fez nada ligado a essa estética do **Cinema Direto** – já era uma coisa mais ficcional.

Tanto para Jomard Muniz de Britto que se manifestou influenciado pela produção audiovisual de Pedro Nunes como para Bertrand Lira, **Closes** “[...] foi um divisor de águas aqui no Cinema[...].” da Paraíba (RENOVATÓRIO, 2007).

Considerações Finais

Você bem sabe que as pressões em cima de mim foram bem fortes, principalmente lá em casa. [...] Com o escândalo do jornal, a cidade toda se abateu sobre nós. Eu não resisti. Foram momentos terríveis em minha vida. Não encarei os fatos com coragem, e isso agora está me custando caro. Sei que devo insistir, lutar por aquilo que quero. Isto você sempre deixou claro para

mim. [...] Sinto saudades de você ... **Trecho da carta de Marcos para Paulo no filme *Closes*.**

O beijo, a sexualidade, o desejo, os corpos, a mulher, a lésbica, o *gay* – são esses os dados novos que são revelados no cinema paraibano por meio de filmes como ***Closes***. O Super-8 abriu vias de produção nas quais a sexualidade, se não é o ponto em comum, é o ponto de polêmica e agitação, o dado novo de uma geração que trouxe novamente à cena o cinema na/da

Nota dos Organizadores | **Público prestigiou o lançamento do filme *Closes* (1982). Antes das sessões de estreia, o filme teve que forçosamente ser submetido aos agentes armados da censura federal. No interior do teatro só puderam permanecer o diretor do filme e o censor que sentaram na primeira fila em pontos equidistantes, o projetorista e os policiais armados que permaneceram em pé (ao longo do corredor de acesso** Foto: Acervo Pedro Nunes



Paraíba e que inseriu – em filmes que abordaram a temática social pelo viés sociológico, como **Gadanh**o – um olhar crítico sobre a sociedade brasileira (em especial, da Paraíba), num contexto em que o Brasil se voltava para seus problemas, e o sujeito para o seu interior e para suas questões existenciais.

As polêmicas entre tais vieses, que se acentuaram a partir das vias de produção do Super-8 na Paraíba, devem ser entendidas dentro de um contexto de rearticulação dos movimentos políticos e sociais – e seus debates e atuações no Brasil do fim da Ditadura Militar – que redimensionava as pautas clássicas da esquerda e trazia à tona questões de gênero, sexualidade e raça, bem como de moradia, saúde e ambientalismo, entre outras. Pensar o cinema como produto desse debate, e meio pelo qual os jovens realizadores puderam construir suas próprias leituras desse contexto, reforça o entendimento dos filmes **Gadanh**o e **Closes** enquanto manifestos de grupos que procuraram protagonizar tais lutas nesse período.

O que aproximaria as duas vias de produção do Super-8 na Paraíba seria a abordagem de temas que não estariam contemplados no cinema comercial. Mas, ao mesmo tempo, aí também estaria o ponto de divergência entre essas duas vias – a cena independente se voltou para as opressões sexuais e de gênero, por conta da abordagem oferecida pelo cinema comercial (considerada como deturpada), enquanto o NUDOC privilegiou a abordagem de problemas socioeconômicos.

Longe de querer criar novos mitos, apontar **Gadanh** e **Closes** como centrais nesse conjunto de produção fílmica é reconhecer e trazer à tona o próprio papel que esses filmes tiveram em suas épocas. Proporcionaram debates que motivaram outras experiências no uso da câmera Super-8, ou estimularam a reflexão de temas latentes daquele contexto – seja os socioeconômicos, ou aqueles relacionados a gênero e sexualidade.

E, na atualidade da Era Bolsonaro, em um contexto de convulsão política e de ataques às produções artísticas (2019-2022), voltar-se para a história do nosso cinema, refletir sobre tais objetos culturais e toma-los como referência pode nos ajudar a repensar nossas ações diante de novos desafios, bem como dos velhos que continuam a serem postos.

Esses filmes defenderam, entre várias bandeiras, a máxima de que “qualquer maneira de amor vale a pena, qualquer maneira de amor valerá”, como cantada em “Paula e Beбето”, de Caetano Veloso e Milton Nascimento (1975) – canção que acompanha o encerramento do filme **Closes**, mas que, com certeza, continua a ecoar pelos caminhos de nossas lutas e pelo nosso fazer artístico e intelectual.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Amores que não têm tempo: Michel Foucault e as reflexões acerca de uma estética da existência homossexual. (Dossiê Estéticas da Existência).

Revista Aulas, Campinas, n. 7, p. 41-58, 2010.

Disponível em:

https://www.unicamp.br/~aulas/Revista_Aulas_Dossie_06_Foucault_e_as_esteticas_da_existencia.pdf . Acesso em: 10 mar. 2020.

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

AZEVEDO, Ana Maria de. Rascunho sobre o cinema paraibano. In: NUNES, Pedro (org.). **Plano Geral**. João Pessoa: Oficina de Comunicação, 1981, p. 53-55.

BASTOS, Adeilma Carneiro. **Paisagens Cinematográficas**: História, Cultura e Teoria do Cinema e da História. João Pessoa: UFPB, 2009. (Dissertação de Mestrado em História).

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 2004.

CASTELO BRANCO, Guilherme. Estética da existência, resistência ao poder. **Revista Exagium**, Rio de Janeiro, v. I, p. 1-13, abr. 2008.

CINEASTA vai lançar o seu novo filme. **A União**, João Pessoa, 14 mar. 1982.

CINEMA Paraibano em debate – Sexualidade tem maior conotação nos anos 80, revela professor. **O Norte**, João Pessoa, 8 mar. 1986.

CLOSE. (No Cinema). **A União**, João Pessoa, 16 jul. 1982.

CLOSES. [Folder]. João Pessoa: Oficina de Comunicação-UFPB, 1982b.

CLOSES: a maioria de um filme sobre sexo. Revista **Rose**, Curitiba, 1982c.

CLOSES – O cinema paraibano discute o homossexualismo. **Correio**, João Pessoa, 18 mar. 1982d.

CLOSES: sério, poético e libertário. **Graffiti**, João Pessoa, maio 1982e.

CLOSES: um manifesto sobre a sexualidade. **A União**, João Pessoa, 1-2 maio 1982f.

COM entrada franqueada, Nuppo exhibe hoje filme sobre o homossexualismo. **O Norte**, João Pessoa, 16 jul. 1982.

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

FILME de Pedro Nunes aborda a questão do sexo. **Correio**, João Pessoa, 9 mar. 1982^a.

FILME sobre o homossexualismo no Lima Penante. **O Norte**, João Pessoa, 14 abr. 1982b.

GARCIA, Wilton. Pensar uma estética *gay*. (Dossiê Literatura e estudos de gênero). **SocioPoética**, Campina Grande, v. 1, n. 5, p. 20, 2010. Disponível em: <http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicações/sociopoetica-v1n5.pdf> . Acesso em: 15 jan. 2020.

GOMES, João de Lima. **Cinema Paraibano: um núcleo em vias de renovação e retomada**. São Paulo: USP, 1991. (Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação).

GREEN, James N. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LEAL, Wills. **Cinema & Província**. João Pessoa: Edição do Autor, 1968.

LEAL, Wills. **Cinema na Paraíba/Cinema da Paraíba**. (2 vols.). João Pessoa: Gráfica Santa Marta, 2007.

LIRA, Bertrand. A produção cinematográfica superoitista em João Pessoa de 1979 a 1984 e a influência do contexto

social/econômico/político e cultural em sua temática. **Caderno de Textos** (CCHLA | UFPB), João Pessoa, n. 8, p. 5-12, set. 1986.

LIRA, Bertrand. **O Super-8 na Paraíba** – Anos de produção e rebeldia. *E-book*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2021.

MAGALHÃES, Henrique. Cinema e Homossexualidade. In: **Plano Geral**. João Pessoa: Oficina de Comunicação, 1981, p. 15-23.

MAGALHÃES, Henrique. **Marca de Fantasia**, João Pessoa, ano I, n. 6, abr. 1983.

MARINHO, José. **Dos Homens e das Pedras** – O ciclo de cinema documentário paraibano (1959-1979). Niterói: EDUFF, 1998.

MORENO, Antônio. **A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE; Niterói: EdUFF, 2001.

NASCIMENTO, Lauro. Qualquer maneira de amar valerá? In: CLOSES. [*Folder*]. João Pessoa: Oficina de Comunicação-UFPB, 1982.

NÓBREGA, Elisa Mariana de Medeiros. **Histórias de confissões e de leituras**: a emergência histórica da Edições GLS. Recife: UFPE, 2007. (Tese de Doutorado em História).

NUNES, Pedro. Jomard Muniz de Britto: um livre pensador a serviço do cinema e da cultura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013^a, p. 135-149. Disponível em: http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria_-_Vers%C3%A3o-Digital.pdf . Acesso em: 15 jan. 2020.

NUNES, Pedro. Não... ou Repetições Pleonásticas Incisivas. **A União**, João Pessoa, 6 nov. 1982.

NUNES, Pedro. **Questionamentos**: Cinema e Comunicação. João Pessoa: Oficina de Comunicação- UFPB, 1983.

NUNES, Pedro. Terceiro ciclo de cinema na Paraíba: tradição e rupturas. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013b, p. 56-85.

NUNES, Pedro. **Violentação do Ritual Cinematográfico**: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979-1983. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social).

OLIVEIRA, Fernando. A hipnose das sombras. In: CLOSES. [Folder]. João Pessoa: Oficina de Comunicação-UFPB, 1982.

PIAZZA, Mario. (Cinema Paralelo) Vai se acabar, vai se acabar... a ditadura militar. (Artigo publicado originalmente na revista argentina **Risario**, em julho de 1982; tradução de Sergio Ruiz Díaz Arce). In: PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (org.).

Mestre da Utopia: fragmentos de uma caminhada polifônica. [E-book]. João Pessoa [BR]: Editora do CCTA; Aveiro [PT]: Ria Editorial, 2021, p. 171-175. Disponível em:

https://mestredautopia.files.wordpress.com/2021/11/ah_a_mario_piazzaargentina_serjio_20092921-diagramado-paginado.pdf . Acesso em: 5 nov. 2021.

OFICINA apresenta Closes. **Correio**, 22 jul. 1982.

PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (Org). **Mestre da Utopia**: fragmentos de uma caminha polifônica. *E-book*. João Pessoa (BR): Editora do CCTA; Aveiro (PT): RIA Editorial, 2021. Disponível em:

<https://mestredautopia.files.wordpress.com/2021/11/mestre-da-utopia-versao-completa-final.pdf> . Acesso em: 5 nov. 2021.

RAGO, Margareth. Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. **Labrys – Revista de Estudos Feministas**, Brasília; Montreal; Paris, n. 3, jan./jul. 2003.

Disponível em:

<https://www.labrys.net.br/labrys3/web/bras/marga1.htm> .

Acesso em: 10 mar. 2020.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

RODRIGUEZ, Walfredo. **História do Teatro na Paraíba**. João Pessoa: Imprensa Oficial da Paraíba, 1960.

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

SILVA, Laércio Teodoro da. De como a história e o amor podem ser contados de modos diferentes: a trilogia parahybana de Jomard Muniz de Britto. In: SILVA, Virgínia de Oliveira; AIRES, Janaine (org.). **Cinema Paraibano e Gênero**. João Pessoa: Xeroxa, 2015, p. 37-71.

SILVA, Laércio Teodoro da. Gadanho e a sociedade no lixo e nas garras do capitalismo: imagens do Super-8 na Paraíba no ano de 1979. **Embornal**, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 106-123, jul./dez. 2010. Disponível em:

<http://www.seer.uece.br/?journal=EMBORNAL&page=article&op=view&path%5B%5D=1984&path%5B%5D=1698> . Acesso em 20 out. 2019.

SILVA, Laércio Teodoro da. **Parahyba Masculina Feminina Neutra**: cinema (in)direto, Super-8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986). Fortaleza: UFC, 2012. (Dissertação de Mestrado em História Social). Disponível em:

<http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/6151/1/2012-DIS-LTSILVA.pdf> . Acesso em: 20 out. 2020.

SILVA, Laércio Teodoro da. Super-8 e imagens do povo: novas experiências no cinema paraibano? In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., São Paulo. **Anais** [...] São Paulo: ANPUH, 2011, p. 1-17.

SILVA, Virgínia de Oliveira; AIRES, Janaine (org.). **Cinema Paraibano e Gênero**. João Pessoa: Xeroxa, 2015.

SILVA, VÍrginia de Oliveira; AIRES, Janaine (org.). **Cinema Paraibano e Sociedade**. João Pessoa: Xeroxa, 2016.

VELOSO, Caetano; NASCIMENTO, Milton. Paula e Beбето. Intérprete: Milton Nascimento. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. São Paulo: EMI, 1975. 1 LP. Faixa 10.

Filmografia | Videografia

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. João Pessoa: INCE, 1960. 35 mm (21 min), p&b.

BALTAZAR da Lomba. Direção: Grupo Nós Também. Produção: Grupo Nós Também. João Pessoa: Grupo Nós Também, 1982. Super-8 (18 min), color.

BEIJO no asfalto. Direção: Bruno Barreto. Produção: Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: 1980. 35mm (77 min), color.

CARNAVAL paraibano e pernambucano. Direção: Walfredo Rodriguez. Produção: Nordeste Filme e Walfredo Rodriguez. João Pessoa; Recife: Nordeste Filme, 1923. 35mm (80 min), sil., p&b.

CIDADE dos Homens. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Jomard Muniz de Britto. João Pessoa: 1982. Super-8 (25 min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=B-VmgjS7Kuk> .

CINEMA PARAIBANO - 20 anos. Direção: Manfredo Caldas. Produção: Embrafilme; NUDOC/UFPB. João Pessoa: 1982. 16mm (22 min), color./p&b.

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982a. Super-8 (32 min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=tRD65tKPWJg&t=14s> .

COQUEIRO, O. Direção: Alex Santos. Produção: Solama Filmes. João Pessoa: 1977. Super-8 (13 min), color.

ERA vermelho seu batom. Direção: Henrique Magalhães.
Produção: Henrique Magalhães. João Pessoa: 1983. Super-8 (10 min), color.

ESPERANDO João. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa: 1981. Super-8 (28 min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=ovCJlxTShWY&t=48s> .

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. 1 DVD. (31 min.), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em:
<https://vimeo.com/93172315> .

IMAGENS do declínio ou Beba Coca, Babe Cola. Direção: Bertrand Lira e Torquato Joel. Produção: Programa Bolsa-Arte – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (6 min), color.

PARAÍBA Masculina Feminina Neutra. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa: 1982. Super-8 (30 min), color.

PEREQUETÉ. Direção: Bertrand Lira. Produção: NUDOC - UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (21 min), color.

REGISTRO. Direção: Pedro Nunes. Produção: Diretório Central dos Estudantes – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (24 min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=QFSTLtoK8q0> .

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .

SOB o Céu Nordeste. Direção: Walfredo Rodriguez. João Pessoa: Nordeste Filme, 1928. 35mm (120 min), sil., p&b.

TEMPO Vivo da Memória. Direção: Laércio Teodoro da Silva. João Pessoa: UFPB, 2009. (27 min), color. Disponível em: <https://vimeo.com/115407902> .

TODA Nudez será Castigada. Direção: Arnaldo Jabor. Produção: Produções Cinematográficas Roberto Farias. Rio de Janeiro: 1973. 35mm (100 min), color.



GADANHO: nosso **Parasita** em Super-8 e outras considerações

Vania Barbosa PERAZZO ¹
Universidade Federal da Paraíba

Revisitamos, em 2021, o filme **Gadanh**o (1979) 42 anos depois de sua realização, mas escrever sobre o filme não nos pareceu uma tarefa fácil. Iniciamos três ou quatro textos, que logo abandonamos, por não conseguirmos captar o que estava no filme (e além dele). **Gadanh**o transformou-se no nosso **Filme do Desassossego** (2010), parodiando Fernando Pessoa (1999) e seu **Livro do Desassossego**. Realizado por Pedro Nunes e João de Lima, quando estudantes de Comunicação Social, e filmado² em Super-8, tem como tema os

¹ CINEASTA, roteirista e escritora. Pós-Doutorado realizado no Comitê do Filme Etnográfico – CFE (França). Doutorado em Estudos Cinematográficos pela Université Paris Ouest - Nanterre la Défense (França). Atuou como diretora dos seguintes filmes: **Por 30 Dinheiros** (2005), vencedor do Prêmio Humberto Mauro de Melhor Roteiro para Longa-Metragem; **Carnaval Sujo** (1988); **Celso após Milagre** (1982); **É Romão praqui, é Romão pracolá** (1981), dentre outros.

² **Nota dos Organizadores** | Para a realização das filmagens de **Gadanh**o foram utilizadas 4 câmeras: uma delas (*Yashica*) cedida pelo Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (DAC - UFPB), e as outras emprestadas pelos professores da UFPB Breno Mattos e Archidy Picado e por Robério Soares (para a gravação de cenas em câmera lenta). Concluídas as filmagens, Pedro Nunes e Annelsina Trigueiro apresentaram as imagens brutas para o diretor do **Cinema Educativo da Paraíba**, João Córdula, que ficou impressionado com a força das imagens. A partir dessa

catadores do Lixão a céu aberto situado no Varadouro, em João Pessoa, também conhecido como Lixão do Roger.

Rever **Gadanh**o nos proporcionou uma primeira sensação – a de soco no estômago. E descobrimos que, mais recentemente, havíamos provado o mesmo quando assistimos ao filme **Parasita**³ (2019), do cineasta sul-coreano Bong Joon-Ho. Não vamos tecer comparações entre os dois filmes⁴, mas vale salientar que em **Gadanh**o⁵ as imagens nos remetem imediatamente aos parasitas a que estão expostos os “parasitas humanos” dos dejetos, disputando seu meio de vida com urubus, porcos, cachorros (animais visíveis no filme) e, ainda, com as diferentes espécies de ratos, baratas, insetos, aranhas e micróbios que (por dedução) imaginamos que também ali existam.

Em alguns pontos da cidade, o local do Lixão era indicado pelos urubus que planavam contra o céu azul – animais necrófagos, com olfato bem desenvolvido (exceção entre as aves) e uma visão formidável, o que contribui para seu papel na natureza: comer, sobretudo, carne em putrefação (carniça, no

interação, João Córdula designou seu filho, Valter Córdula, para auxiliar no processo de montagem do referido filme.

³ Produção que foi premiada com a Palma de Ouro do Festival de Cannes (2019) e com os Oscar de Melhor Filme, Melhor Filme Estrangeiro, Melhor Roteiro Original e Melhor Diretor (2020).

⁴ Pois, apesar de ambos tratarem a respeito da exclusão social, com recursos incomparáveis (!), abordam o tema de modo diferentes.

⁵ O título desse filme faz menção ao instrumento usado pelos catadores de lixo.

linguajar popular), mantendo o ambiente limpo. Não adoecem porque seu suco gástrico neutraliza as bactérias e toxinas presentes na carne podre... Bom, para eles, seus maiores concorrentes são os seres humanos catadores de dejetos no Lixão. Complementando a desolação da paisagem, aqui e ali a fumaça erguendo-se, assemelhando-se a uma névoa. Guardando as devidas proporções, claro, pode-se dizer que se tratava um campo de concentração a olhos vistos.

Assim, mesmo na sua simplicidade, mas captando imagens impressionantes, consideramos **Gadanh** como nosso **Parasita** em Super-8 – e 41 anos antes!

*

O filme, produzido no período de transição dos governos dos generais Geisel e Figueiredo, é um sinal de novos tempos na história do Brasil, quando se iniciava a possibilidade de abertura para a redemocratização do País, com a promulgação da Lei da Anistia e extinção do Ato Institucional nº 5, o AI-5.

Nesse sentido, consideramos que Pedro Nunes e João de Lima foram bastante audaciosos ao realizarem o filme: ainda no final dos anos 1970, assinamos a petição de Vladimir Carvalho para a liberação do censurado **País de São Saruê** (1971) – terminei assistindo ao filme em Paris. Já em novembro de 1981, a **II Mostra de Cinema Independente** organizada pela equipe da **Oficina de Comunicação**, na época sob a



Gadanhos (1979)

liderança de Pedro Nunes, com a programação de filmes da Região Nordeste e do Estágio em **Cinema Direto** do NUDOC/Varan, na sede da antiga Reitoria da UFPB (na época, situada na região da Lagoa - Centro de João Pessoa), foi proibida pela Polícia Federal, sem maiores explicações; ou seja, a censura ainda planava sobre nós. A interdição da **Mostra de Cinema Independente** ocorreu de forma intimidatória, com tiros e bombas de gás lacrimogêneo gerando protestos de entidades de classe, organizações de cinema e repercussão do atentado junto à imprensa local e nacional (**O Norte; União; Correio**, 1981). Os sinais da Ditadura Militar ainda continuavam bem visíveis em todo o Brasil, em termos de censura, repressão política, atentado do Riocentro, invasão de universidades e violação dos direitos humanos, apesar do forte movimento de oposição e pressão social pelo fim do regime autoritário vigente.

*

Pesquisadores do cinema paraibano reconhecem que **Gadanhos** deu impulso à produção superoitista na Paraíba. Mas a nós

parece que a efervescência de filmes na bitola que democratizava o cinema (em face dos baixos custos de produção) e a implantação do **Cinema Direto** em estúdios do NUDOC/Varan (proporcionando estúdios também em Paris), somadas à redemocratização política em marcha⁶ e à possibilidade de experimentação que proporcionava a bitola, deixaram **Gadanh** em um segundo plano: não se enquadrava no Ciclo de Cinema Paraibano anterior, não era experimental, nem abordava a sexualidade, nem era **Cinema Direto**, nem Etnológico etc. ...

Nada melhor que o momento presente, no qual podemos reconsiderar o passado, para ressaltar o merecido valor de **Gadanh**.

Dessa forma, partimos da emoção que o filme nos causava para chegar à bibliografia que a realização de seis longas de ficção e roteiros deixara um pouco nas gavetas da memória.

*

PARE OLHE ESCUTE

Esse aviso encontrado em placas de locais por onde circulam trens — e que, não por acaso, está em uma das imagens do filme — resume a época em que então vivíamos. Ou

⁶ Permitindo a abordagem de temas polêmicos como a sexualidade, sobretudo no movimento *gay* (LGBTQIAP+).

seja: a abordagem de problemas sociais era sinônimo de comunismo.

O “milagre brasileiro”, denominação da época para o crescimento econômico vivenciado no País entre 1969 e 1973, demonstrou que o modelo não se sustentava, promovendo ainda mais a exclusão dos menos favorecidos. Mesmo assim, a Ditadura vigente estava atenta a qualquer crítica.

Na Paraíba, desde 1964, alguns diretores do cinema paraibano (1959-1984) foram perseguidos, e até mesmo uma câmera adquirida pela Universidade foi apreendida por ser de fabricação soviética.

A ordem era PARAR diante do “proibido”! Não OLHAR o “proibido”! Não ESCUTAR o “proibido”.

Na época, vingava a máxima de Millôr Fernandes: “Livre pensar é só pensar”⁷.

*

GADANHO

Após imagens de uma cartela definindo o tema e negativos de fotos iniciais dos catadores, o filme apresenta a sinalização de locais por onde trafegam trens: **Pare Olhe Escute**. Os realizadores usam a imagem justamente no sentido de pedir ao passante/espectador que pare, olhe e escute o

⁷ A frase “Livre pensar é só pensar” remete-se ao título de coluna que o jornalista e escritor Millôr Fernandes manteve no periódico **O Pasquim** (ARAÚJO, 2020).

absurdo que é o Lixão das cercanias, com seres humanos catando sua sobrevivência.

Entretanto, reexaminando o filme, vamos além na metáfora... Pois descobrimos que, para escrever sobre o filme (de 20 minutos de duração), deveríamos analisá-lo plano a plano, ou seja, voltar à decupagem do mesmo: uma cartela inicial, mais 5 fotos em negativo e 109 planos (perdoem-nos se forem um pouco mais). Seria necessário “mergulhar” no filme e dele sair com um comentário mais bem estruturado, descobrindo nele uma segunda camada, uma segunda narrativa que nele pulsava, mas que não conseguíamos definir.

PARE!

A cartela inicial localiza a ação — Lixão do Varadouro (sob a responsabilidade da Prefeitura Municipal de João Pessoa) — e caracteriza as condições sociais dos catadores, sendo seguida pelos negativos de fotografias dos catadores (metáfora que pode dar asas à nossa imaginação...), culminando na placa de **Pare Olhe Escute**, onde termina o Primeiro Ato (2:01 min de duração).

As primeiras imagens em movimento do filme, já no Segundo Ato (15:32 min de duração), demonstram que João de Lima e Pedro Nunes “pararam” diante da realidade daquele absurdo — nas ruas circundantes, com o Lixão ao longe — como se hesitassem adentrar naquela chaga aberta à vista dos passantes (em trem ou carros), mas não sentida ao máximo com

o estar presente, o fazer parte com um acessório a mais: a câmera. Os realizadores eram, naquele universo macabro, duas vezes estrangeiros: ao meio, e com um objeto nada comum, a câmera — no dizer de Dziga Vertov (1983), microscópio e telescópio do tempo.

E o filme demonstra que “pararam” um pouco antes de adentrarem em tamanho absurdo.

OLHE

O ideal, durante longo tempo, fora ver, mas não olhar, naqueles tempos. Em se tratando de cinema⁸, o olhar é construído através de imagens obtidas pela câmera (primeira *mise em scène*, primeira montagem) — que viu e olhou no momento do registro — e, em seguida, na montagem propriamente dita, implicando na seleção de planos, mais a ligação dos mesmos, seguindo uma sequência lógica, a serviço do olhar do realizador e, subsequentemente, do espectador (MAILLOT, 1980).

Em **Gadanh**o, o olhar dos realizadores/câmeras do filme parou (e hesitou) nos arredores do Lixão. Isso é revelado pela predominância de Planos Gerais ou de Conjunto, na maioria das vezes em tele, observando aquele universo no qual sobe fumaça com ares cenográficos — aumentando o tom

⁸ Arte que encerra as outras seis que a precederam, adquirindo sua própria linguagem ao acrescentar a *mise en scène* do registro, pela câmera, mais a montagem, tornando-se uma *mise en scène* ao quadrado, no dizer de Pierre Maillot (1980).

fantasmagórico (que se repete ao longo do filme) — sobrevoado por urubus que pousam sem cerimônia, em planos subsequentes, disputando a sobrevivência com os catadores.

Aos poucos, os planos se fecham nas ruas do entorno que desembocam no Lixão, quase se confundindo com o mesmo, uma vez que animais, pessoas e caminhões que circulam serão encontrados ali dentro⁹: os componentes do lixo vão ganhar vida através de máquinas, do elemento humano e de animais: porcos, urubus, cachorros.

Do ponto de vista estético, vão surgindo os Primeiros Planos e Closes, predominando ainda a longa focal — revelando que os realizadores continuam guardando uma certa distância do objeto filmado, por respeito àquelas vidas sub-humanas.

A ação é definida: caminhões chegam e despejam o lixo, momento em que, à medida que vão sendo derramados, catadores (sobretudo crianças) já examinam e tocam os dejetos. Esse balé do vaivém de caminhões com caçambas (e depois de tratores do tipo *Caterpillar*) — ora ajudando a espalhar o lixo ordenadamente, ora compactando os dejetos — alterna-se com catadores que revolvem o lixo com auxílio do gadanho, ensacam o material obtido e o transportam em grandes sacos na cabeça (ou ombros), em carrinho de mão ou carroça puxada por cavalo (apenas uma, no filme). E mais urubus sobrevoando o lixo, nele

⁹ Do ponto de vista sonoro, como veremos posteriormente, há som *off* do ambiente, música, discurso político do general Figueiredo e depoimentos.

pousando e vasculhando os dejetos, ao lado de porcos, cachorros. Aqui e ali a fumaça envolvendo os catadores, num inferno dantesco para as nossas vistas.

Na altura do plano 41, uma mulher em Primeiro Plano (focal longa) parece descobrir a câmera, e oculta o rosto. O que no Cinema Direto e no Etnológico seria, em geral, motivo de crítica, demonstrando falta de inserção no meio, em **Gadanh**o toma outra dimensão: **o gesto revela o quanto se envergonha da sua condição miserável**; ou seja, sofrimento.

A inserção dos realizadores no meio filmado vai aumentando no decorrer das filmagens e as crianças são as primeiras que tornam a câmera participativa. A predominância é de Planos Médios, Primeiros Planos e Closes, cada vez mais com focais curtas e maior profundidade de campo. O primeiro plano com focal curta é inserido aos 10:50 min do filme, e depois tais planos alternam-se com aqueles de focal mais longa.

De pés no chão, a maioria dos meninos, de calção e sem camisa (o que aumenta o risco de contaminação), permanece atenta à chegada de novos descarregamentos de dejetos, colabora na coleta (usando gadanhos) e ajuda no transporte do material. Aquele universo faz parte de suas vidas e, à medida que o filme se desenrola, esses meninos brincam nos montes de lixo acumulado, pulando de cima ou fingindo mergulho (como se fosse na água de um rio), ora acenando ou dançando para a câmera, numa diversão infantil, terminando por

rirem em grupo, posando como para uma fotografia, nos planos finais do segundo e terceiro atos. É o som *off* de um depoimento quem finaliza o Segundo Ato, mais do que a imagem, pois veremos outras situações semelhantes filmadas no ato que se segue – saída do Lixão com sacos na cabeça.

Aos 16:56 min tem início o Terceiro Ato, que é, sobretudo, determinado pelo som *off* de uma socióloga (Terezinha Ribeiro) explicando a existência do Varadouro e apontando para uma provável solução.

A saída dos catadores transportando o material coletado em grandes sacos, o crepúsculo, a luz do sol poente delineando a silhueta da cidade ali perto com a torre da Igreja de São Pedro, são os planos privilegiados. Há também Primeiros Planos de crianças com dinheiro, demonstrando que vendem o recolhido em sucatas dos arredores (não apresentadas no filme).

Apesar de enquadrarem o sol poente, os realizadores optam por finalizar o filme com a silhueta em Plano Médio de crianças sobre um monte que se formou no lixo e, finalmente, a silhueta de uma catadora que caminha ao longe, até se confundir com a escuridão total.

ESCUTE

O som que brota do Lixão, como já informamos, por limitação de equipamento, não é direto e sincrônico. É som *off*,

obtido por gravador e posteriormente acrescentado ao filme (as gravações do áudio são colocadas abaixo do texto).

Temos, já no Primeiro Ato, o som ambiente em *off* (vozes e ruídos gravados no Lixão), no momento da apresentação da cartela inicial, seguida das fotografias em negativo.

O Segundo Ato começa com a **Ária das Bachianas Brasileiras Nº 5**, de Heitor Villa-Lobos, imediatamente após a placa de cuidados com trens que passam no local¹⁰. A música, muito bem escolhida por sinal, contrasta com aquele universo e sublinha a desolação. Ela nos remete a dois filmes: **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964), de Glauber Rocha e **Os Homens do Caranguejo** (1968), de Ipojuca Pontes.

Aos 09:17 min do Segundo Ato irrompe o discurso do general Figueiredo, que seria cômico se não fosse trágico, tecendo considerações sobre balança de pagamentos, inflação, questão energética, exportação dos excedentes, melhoria do padrão alimentar do povo etc., enquanto a cata ao lixo continua. Nesse segmento, a distância entre *poder* e *povo* é sublinhada de forma violenta.

Logo após o discurso, ouvimos a música de Piazzolla, num trecho que se assemelha à música concreta, interrompida pelo primeiro depoimento, de uma catadora.

¹⁰ A versão escolhida das *Bachianas Brasileiras Nº 5* foi a interpretada pela cantora e ativista norte-americana Joan Baez (VILLA-LOBOS, 1964).

Os depoimentos, em *off*, foram obtidos de duas catadoras e de um homem. A primeira delas, saiu de Itabaiana para a capital para não morrer de fome com os filhos, e aqui "*caiu no lixo*", enumerando o que consegue catar:

[...] é papel, é ferro, é vidro o que eu não encontro aqui negócio de vender aí eu procuro, é flandre [...] desses flandres [...] lata de leite Ninho... Quando chove, problema com o papel molhado e tô prosperando com a misericórdia de Deus, se estiar, de amanhã em diante eu espalho, se enxugar eu vendo, pra essa semana fazer minha feira¹¹... (GADANHO, 1979, grifo nosso).

A segunda catadora, interrogada por uma entrevistadora (Célia Lopes), inicialmente frisa que não vive no Lixão, pois está ali

[...] para quebrar um galho, porque ele [o marido] ganha muito pouco demais, então 1.700 conto não dá pra nada, pra [...] gente comer. Se a gente não vive aqui, morre de fome¹²... (GADANHO, 1979, grifo nosso).

O espanto pela situação do Varadouro é expresso ((também em *off*)) por um homem que nasceu nas redondezas (onde catava caranguejo), foi para o Rio com 11 anos e, 12 anos depois, voltando *com uma esperança danada*, se depara com o absurdo que é o Lixão, agora murado, e com a Prefeitura

¹¹ Segue-se o som ambiente em *off*, gravado no local, onde são ouvidos falas, gritos, sons de máquinas, vidros, latas etc.

¹² Como a precedente, junta papel, osso, vidro.

exigindo carteirinha dos catadores para terem o direito de entrar.

No Terceiro Ato, o som *off* da professora Terezinha Ribeiro, socióloga, explica a situação do Varadouro, salientando

[...] que a classe trabalhadora do Brasil se formou, historicamente, sob um regime de exploração e opressão. Ela teve sua situação agravada a partir de 1964, quando houve a mudança política do regime o que se traduziu para as massas trabalhadoras em termos da repressão política e do arrocho salarial. (GADANHO, 1979).

A socióloga acrescenta, ainda, que a desvalorização dos salários em torno de 70% e a expulsão dos agricultores do campo (acarretando desemprego e subemprego nas grandes cidades) explicam a situação do Varadouro: 200 pessoas, munidas de carteirinha, tiram dali o seu sustento, num total de 1500 pessoas que sobrevivem em função do lixo enquanto catadores, vendedores, intermediários etc. Essa é a explicação para a situação do Varadouro. E conclui: “[...] como socióloga acho que a única saída quem aponta é a classe trabalhadora e já ela aponta o caminho colocando-se de pé e reivindicando seus direitos” (GADANHO, 1979)

Volta a música de Piazzolla, cuja melodia, espantosamente, aqui e ali guarda relação com a música de Villa-Lobos. Nada foi escolhido por acaso.

CONCLUSÕES

• Arte cinematográfica – Em primeiro lugar, gostaríamos de enfatizar a veia artística dos realizadores: iniciantes na arte cinematográfica, realizam um filme bem estruturado (condição refletida em sua elaboração), nada a ver com o “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça”, frase atribuída a Glauber Rocha, nos anos 1960, levada ao pé da letra por alguns que acreditavam significar cair em campo com uma câmera para procurar um filme¹³...

• Criatividade e *mise en scène* – Uma das conclusões a que chegamos na nossa Tese de Doutorado (PERAZZO, 1988) foi que, mesmo no **Cinema Direto**¹⁴, o sujeito filmado não implica na anulação do realizador enquanto criador. Há casos em que há dois criadores – o personagem (não autor) e o realizador (autor). Tais relações são muito importantes e determinam, em parte, os limites de abordagem de um determinado sujeito. No caso de **Gadanh**o, os personagens filmados pelos realizadores determinam os enquadramentos, com predominância de Planos Abertos ou fechados com focal mais longa, na maior parte do filme, para finalmente fecharem os planos com curta focal e maior profundidade de campo. Os personagens determinaram a *mis en scène*

¹³ O Super-8, por ser de baixo custo, seria um convite a essa prática.

¹⁴ Ao contrário do que muitos pensavam na época.

e Pedro Nunes e João de Lima nem por isso se anulam como criadores – apenas optaram pela estratégia do respeito.

- Respeito pelo sujeito filmado – A análise do filme, plano a plano, deixa evidente que a inserção de Pedro Nunes e João de Lima, no universo filmado, foi lenta: predominância de Planos Gerais e Planos de Conjunto, com uso da tele (na introdução), Planos Médios e Primeiros Planos, Closes com longa focal atestam essa inserção gradual. Tal metodologia foi, sobretudo, um ato de respeito às pessoas filmadas no Lixão. Aquela condição de catadores, mesmo ganhando a vida honestamente com a venda do material, era motivo de vergonha (seja consciente ou inconscientemente). Nesse sentido, o respeito demonstrado pelos realizadores evidencia extrema sensibilidade.

- Relação personagens-realizador – No tocante a esta relação, faz-se oportuno comparar os catadores com os personagens dos documentários dos ciclos do cinema paraibano, que guardamos na memória: estes últimos, mesmo que na pobreza extrema determinada por fatores externos, ou pela exploração da mão de obra, não se envergonhavam do seu trabalho (mesmo na lama de **Os Homens do Caranguejo**, de Ipojuca Pontes, 1968), ou da falta dele, na condição de flagelados (de **Aruanda**, de Linduarte Noronha, 1960, a **O Homem de Areia**, de

Vladimir Carvalho, 1981); enquanto não se pode dizer o mesmo dos catadores do Lixão do Varadouro, o que é evidente e demonstrado pelo olhar cinematográfico de João de Lima e Pedro Nunes.

- Narrativa em dois planos — **Gadanhó**, como um filme, na sua totalidade, narra o absurdo de seres humanos cuja subsistência depende do lixo (os catadores), sobretudo mulheres e crianças, enquanto vítimas de um modelo econômico cruel e dos poderes públicos (que, no máximo, lhes oferecem os dejetos da cidade). No segundo plano, narra o espanto e a sensibilidade de dois jovens estudantes com uma câmera na mão, que adentram aquele universo com um cuidado que revela o quanto são humanos e o quanto lhes incomoda o cenário do filme que desejaram realizar — o sujeito olhado determinando o olhar por trás da câmera. Só sob este aspecto, é um marco na história do cinema paraibano, revelando transição entre duas épocas.

Quase com um grito de *Eureka!*, concluímos que **Gadanhó** estava nos remetendo ao **CINE-OLHO** de Dziga Vertov, da **Escola Soviética de Cinema** (1917 - 1934):

O olho filmado, motivo vertoviano por excelência, é ao mesmo tempo o da personagem, do espectador no filme e, obviamente, a objectiva da câmara [...] (COMOLLI, 2000 *apud* ANDRADE, 2000).

Eu sou o **cinema-olho**, eu sou o olho mecânico, eu sou a máquina que mostra o mundo como só ela pode ver. Doravante serei libertado da imobilidade humana. Eu estou em movimento perpétuo, aproximo-me das coisas, afasto-me, deslizo por sobre elas, nelas penetro; [...] (ROUCH, 2004, grifo nosso).

Como assinala o *Eclesiastes*, escrito há 3.000 anos, “não há nada novo debaixo do sol” (Ec 1,9).

ASSIM...

Nos anos que antecederam **Gadanh**, o fosso cavado entre classes sociais e os desvalidos era tal que, naquelas circunstâncias, uma afinidade dos catadores com os realizadores, à primeira vista, tornava-se impossível. Assim, João de Lima e Pedro Nunes, com muita delicadeza, adentram o Lixão (filmando as ações que acontecem naquele universo cruel) mantendo uma certa distância, aproximando-se, em seguida, cautelosamente para, enfim, conseguirem uma inserção total.

Essa reserva chama-se PUDOR.

Degrações:

General Figueiredo:

— Serão necessários esforços maiores para conquistar, mais lentamente, os mesmos resultados anteriormente previstos e seus reflexos na balança de pagamentos. A questão energética passa a assumir prioridade máxima em meu governo, ao lado do combate à inflação, castigo dos assalariados e solapadora da paz social, em paralelo com o desenvolvimento agropecuário,

indispensável à melhoria do padrão alimentar do povo, e à criação de excedentes exportáveis. (GADANHO, 1979).

Locutor: — O presidente lembrou que o Brasil compra no exterior um milhão de [...]

*

Mulher 1:

Gadanh é o ferro que a gente escavaca o chão, papel, vidro, essas coisas — [é] assim que a gente procura, porque eu mesma não tenho meio de vida. Eu vivo aqui desse lixo. Então, eu morava em Itabaiana e a gente veio pr'aqui porque lá a gente passava muita necessidade, e eu tenho três crianças de menor, e eu não tenho de que viver. Aí eu vim trabalhar nesse lixo, escavaquei com esse gadanh de ferro... Eu tenho criança de 8 anos e outra de 7, e é o que eu posso me manter com isso, porque num tem do que viver. Pra mim viver, minha vivência é esse. Eu já juntei três semanas amanhã, que aluguei um quarto ali por 500 conto e fiquei nele. Quando foi hoje eu num podia pagar, então aí eu saí e me mudei pr'ali. Posso dizer que tô no campo [...] Botei umas palhinhas por cima e tô com os meninos lá, [e] trabalhando aqui, como o senhor tá vendo. Trabalhando aqui. De que viver não tenho, não posso pagar aluguel de casa. Aí tô lá. Minha situação é essa. Só Jesus Cristo é quem pode me ajudar. Eu morava em Itabaiana e num tinha de que me viver, de que eu viver de forma nenhuma [...] Em tempo de matar minhas filhas de fome, vou pra João Pessoa para ver se acho um pessoa que se compadeça, me ajude seja com que for, pra eu não ver minhas meninas morrer de fome. Quando eu cheguei aqui me informaram esse lixo. Aí eu caí dentro do lixo, né? Ainda fui falar ali com o fiscal, ele deu ordem [pra] eu entrar, eu entrei aí, como o senhor tá vendo, [...] Tô prosperando,

com a misericórdia de Deus. Se estiar, de amanhã em diante eu espalho, se enxugar eu vendo, pra essa semana fazer minha feira. Hoje era dia de eu fazer, não fiz nada. A gente ajunta tudo: é papel, é ferro, é vidro. O que eu não encontro aqui, negócio de vender, aí eu procuro é frango [...] desses frangos [...] lata de leite Ninho... (GADANHO, 1979).

*

Mulher 2:

- Célia Lopes (entrevistadora) Dá para fazer alguma coisa com esse dinheiro que recebe?

A gente vive aqui, não vive aqui diretamente não, sabe, é para quebrar um galho, porque ele ganha muito pouco demais, então 1.700 conto não dá pra nada, pra [...] gente comer. Se a gente não vive aqui, morre de fome. Junto papel, junto osso, junto vidro... (GADANHO, 1979).

Entrevistadora (Célia Lopes): — **Quanto a senhora tira mais ou menos por dia?**

Mulher 2: - 35, 40...

Entrevistadora (Célia Lopes): - **Dá para fazer alguma coisa com esse dinheiro que recebe?**

Mulher 2: — Dá, dá pra comprar o pão das crianças, somente.

Homem:

— Nasci no Baixo Roger, na Cacimba do Boi, que é bastante conhecida. Peguei muito caranguejo. Agora, fui embora para o Rio com 11 anos, volto agora 12 anos depois com uma esperança danada e [...] no lugar onde nasci continua no mesmo lugar que nasci, né? A Prefeitura chega ao cúmulo de exigir carteirinha pro pessoal para o lixo. Quer dizer, quando começou-se a denunciar isso, aí a Prefeitura disse que ia arranjar solução; isto é, não houve, não houve [...] Agora tá murado, e agora começou a exigir carteirinha. As pessoas

que tivessem ossos, papel, lata teria que ter carteirinha, senão não conseguia nada. Quer dizer, aonde tá a consciência do nosso povo, que é obrigado a se *assujeitarem* com isso aí? Quer dizer... (GADANHO, 1979).

Socióloga (professora Terezinha Ribeiro):

— Enquanto socióloga, como encarar a situação do Varadouro? Esse é um problema que choca nossa consciência e fere nossa sensibilidade. Sociologicamente, para explicamos a situação do Varadouro devemos retornar alguns anos na história do nosso País, [...] em 1964 [...]

A classe trabalhadora do Brasil se formou, historicamente, sob um regime de exploração e opressão. Ela teve sua situação agravada a partir de 1964, quando houve a mudança política do regime, o que se traduziu para as massas trabalhadoras em termos da repressão política e do arrocho salarial. Nós sabemos que os salários se desvalorizaram em torno de 70% nesses últimos 15 anos, que a classe trabalhadora foi proibida de qualquer manifestação política e até mesmo o seu direito elementar, que é o direito de fazer greve. Tudo isso, sabemos, para manutenção do sistema capitalista. Bem, essa situação vem se agravando a cada dia nesses últimos 15 anos com a expulsão dos agricultores do campo, o que acarreta no desemprego e subemprego crescentes nas cidades.

É nesse quadro que se explica a situação do Varadouro, onde cerca de 200 pessoas têm a carteirinha que lhes assegura do direito de catar lixo, onde recolhem latas, ossos, papel e até mesmo alimentos deteriorados. Cerca de 1500 pessoas sobrevivem em função desse lixo enquanto catadores, vendedores, intermediários etc. Esse quadro se explica dentro dessa situação mais ampla em que vive toda a população trabalhadora do País. Como resolver esse problema? Bem, como socióloga acho que a única

saída quem aponta é a classe trabalhadora; e já ela aponta o caminho, colocando-se de pé e reivindicando seus direitos. (GADANHO, 1979).

*** * ***

Por fim, a estrutura significativa do filme – através de suas imagens que espelham aspectos da realidade, da paisagem sonora, das falas, músicas que ressignificam novos contextos, ruídos, silêncios, enquadres e movimentos geradores de sentidos – nos alerta para que possamos enxergar a miséria que nos avizinha, mas indiferente (que está invisível) aos órgãos públicos. Após essa experiência visceral de produção, realização e de circulação itinerante por espaços inusitados com o filme **Gadanh**o, vários cineastas (homens e mulheres), amadores ou profissionais, protagonizaram a retomada de uma nova cena da produção e formação de cinema na Paraíba, em diferentes bitolas, mas com a predominância do formato Super-8.

Gadanho, com seu viés político e ranhuras poéticas artesanais, representa, portanto, o estopim (mola propulsora) que desencadeou uma série de outros filmes e acontecimentos relacionados com a teoria e a prática do cinema, embora João de Lima Gomes, Pedro Nunes e os educadores do período não tivessem, àquela altura, a consciência (ou, mesmo, a dimensão) do papel histórico do referido filme.

Com **Gadanh**o tem início o “cinema-espelho” da realidade circundante, imposta como se fizesse parte da paisagem, mas que o recorte fílmico examina como num

microscópio e devolve ao espectador com a força de um telescópio, mas não fica por aí: é nesse contexto de movimentações em torno dos Cursos de Comunicação Social (da Universidade Federal da Paraíba e da antiga Universidade Regional do Nordeste), da **Oficina de Comunicação** da UFPB



Machado Bittencourt exhibe câmera 35 mm em atividade cultural do Festival de Areia - Paraíba, em 1982. **Vania Perazzo**, **Torquato Joel** e **Newton Júnior** integram a comitiva do NUDOC-UFPB participante das oficinas do referido Festival de Arte | Fonte: **Cinema & Revisionismo** | Alex SANTOS, 1982

(com suas publicações, Mostras de Cinema e ações de Extensão) e do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** da UFPB que temos a emergência, entre 1979 e 1984, de uma produção

retratando problemáticas sociais e temáticas existenciais que enfocavam as complexidades da sexualidade.

Nessa perspectiva, o “cinema-espelho” através da câmera de Pedro Nunes se aproxima dos seus personagens – em **Closes** (1982) – para “garimpar” o que, para alguns, é segredo mal revelado e, para outros, a liberdade de se confessar homossexual – “cinema-espelho” da alma.

O filme é extremamente corajoso e atual. Destemido – na época, ainda com resquícios da repressão da Ditadura, o



O filme Closes conquistou o público paraibano, chamou atenção da imprensa e foi exibido em vários estados brasileiros ainda sob a vigência da Ditadura Militar | Fotogramas: Closes (1982)

assunto era restrito ao âmbito das universidades, organizações e/ou associações de minorias. Mas o filme, através de seu diretor e de sua construção narrativa, vai além: consultas populares – que expressam seus posicionamentos, muitas vezes contrários ao afeto entre pessoas do mesmo gênero ou aos transgêneros (identidades de gênero de pessoas que não se identificam com o

seu gênero biológico) – evidenciando, dessa maneira, o tabu que envolvia (e ainda envolve) o tema, e que acaba impedindo o devido esclarecimento do assunto, trazendo dor para a grande maioria dos entrevistados e, conseqüentemente, para suas famílias.

Atual – apesar de uma maior liberdade relativa à oficialização da união entre homossexuais, realização de festivais de cinema de temática *gay*, além da veiculação de filmes nos cinemas ou nas plataformas de *streaming*, há, ao observar-se os dois períodos históricos, quase um denominador comum: geralmente, a luta dos personagens para se imporem como protagonistas de sua própria história. Cada aventura, uma aventura...

Dispondo agora da possibilidade de filmar em som direto e sincrônico, Pedro Nunes não cai na cilada dos *talking heads* – as “cabeças falantes”/filmes de entrevistas, lugar comum do tratamento de documentários, nos anos 1960 e subsequentes.

O cineasta e etnólogo francês Jean Rouch (1917–2004), responsável pelo movimento do **Cinema Direto** na França e entusiasta do som direto e sincrônico (uma das características marcantes desse movimento), reconhecia que tal possibilidade gerou filmes de depoimentos nem sempre interessantes. Em relação a tal método, classificou-o como “palavra sentada”, em oposição a uma “palavra em ação”, objeto da nossa Tese de Doutorado (PERAZZO, 1988).

A hipnose das sombras

Fernando Oliveira

Aproveitando a matéria prima da província, Pedro Nunes consegue dar uma imagem daquilo que somos, através de uma meticulosa linguagem cinematográfica. Sem apelar para as metáforas universitárias, que sempre se faz traduzir por uma complexidade involuntária, ele apresenta os problemas mais pessoais com uma linguagem pura, de quem vive no jardim de eterna infância.

Faz greve com seus filmes, diante do cinema original, pois dados na província, aproveitando o ganhanho que tem em mãos, juxtapõe os contrapontos do quotidiano. Assim é ele: objetivo, cru, individual, sem seguir casadas e muito menos absorver a tentação da simples espectralidade. Percebe-se no trabalho, consegue denotar os fatos com uma grandiloquência.



Ricardo e Sergio Vianna em "Closes"

Um filme paraibano realizado em Super-8, *Closes*, levou ao Teatro Lima Penante no início desta semana, em dois dias, um público que superlotou suas dependências. *Closes*, "um manifesto sobre a sexualidade", é definido pelo seu autor, no texto a seguir, como uma defesa do direito de cada um em optar pela sua maneira sexual do ser.



Pedro Nunes

Político sem ser chato

Lauro Nascimento

CLOSES é muito mais que um filme sobre a sexualidade e os homossexuais. É antes de tudo um canto à liberdade, principalmente porque para Pedrinho Nunes a liberdade tem uma face clara e cristalina. Reconhecível. Não é uma mera palavra de efeito, como tantas outras que anda perdida no "pântano enganoso das bocas".

CLOSES

Um manifesto sobre a sexualidade

Há milhares de quilômetros de Paris, Pedro Nunes, como artista e realizador, intuiu sobre a necessidade de trabalhar essa palavra, com o som indo de *in a off* ou *over* (por meio de depoimentos entremeados por leitura de carta em cenários diferentes), com cenas de nudez total e amor de grande ternura e, lá dentro ou atrás, o mar...

O mar em **Closes** e o fluxo das marés que alargam o Vazadouro em **Gadanhoo**... melhor metáfora poética, IMPOSSÍVEL.

Referências

ANDRADE, Sérgio C. O cine-olho de Dziga Vertov. **Público**, Caderno Ípsilon, Lisboa, 2 maio 2000. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/05/02/jornal/o-cineolho-de-dziga-vertov-143333> . Acesso em: 20 maio 2021.

ARAÚJO, Inês Lacerda. "Livre Pensar é só Pensar" (Millôr Fernandes). **Filosofiadetododia**, Curitiba, 31 out. 2020. Disponível em:

<http://filosofiadetododia.blogspot.com/2020/10/livre-pensar-e-so-pensar-millor.html> . Acesso em: 16 maio 2021.

BÍBLIA. Eclesiastes. Português. In: **Bíblia Sagrada Online**. [s. l.]: [2009]. Disponível em: https://www.bibliakon.com/eclesiastes_1/ . Acesso em: 14 abr. 2021.

CATEGORIA repudia ação repressiva à II Mostra. **A União**, João Pessoa, nov. 1981.

CINEASTAS da ABD repudiam ato da Censura. **A União**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

FREI condena Ação da Polícia na Universidade. **Correio**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

FREI Marcelino protesta contra a violência da PF. **O Norte**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

MAILLOT, Pierre. **L'écriture Cinématographique**. Paris: Meridiens Klincksieck, 1980.

MESMO Proibida Mostra de Cinema vai continuar. Superintendente da Polícia se explica. **O Norte**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

PERAZZO, Vania Barbosa. **La Parole en Action**: trois exemples de la mise en scène du réel. Paris: Université Paris X, 1988. (Tese de Doutorado em Estudos Cinematográficos).

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

POLÍCIA Federal fecha Mostra de filmes Super-8. **Correio**, João Pessoa, 18 nov. 1981.

ROUCH, Jean. Cinco Imagens de Vertov: prefácio para o livro *Dziga Vertov*, de G. Sadoul. **Contracampo** – Revista de Cinema, Niterói, n. 60, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/60/cincoimagensdevertov.htm> . Acesso em: 17 maio 2021.

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

VERTOV, Dziga. Nascimento do cine-olho. (1924). In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 260-262. (Coleção Arte e Cultura; v. 5).

VILLA-LOBOS, Heitor. Bachianas Brasileiras Nº 5: Aria. Intérprete: Joan Baez. In: BAEZ, Joan. **Joan Baez/5**. Nova York: Vanguard, 1964. 1 CD. Faixa 5.

Leituras Complementares

AMORIM, Lara Santos de. Cinema e as condições de produção da imagem em Super-8 na Paraíba: aproximações possíveis entre acervo imagético e memória. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 10–32.

GOMES, João de Lima; NÓBREGA, Hélder Paulo Cordeiro da. Ensino de documentário em aulas de campo. **DOC On-line** – Revista Digital de Cinema Documentário, Covilhã (PT), n. 27, p. 45-62, mar. 2020. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/718/pdf> . Acesso em: 10 abr. 2021.

LIRA, Bertrand de Sousa. A produção cinematográfica superoitista em João Pessoa de 1979 a 1984 e a influência do contexto social/econômico/político e cultural em sua temática. **Caderno de Texto** (CCHLA | UFPB), João Pessoa, n. 8, p. 5–12, set. 1986.

Filmografia | Videografia

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. João Pessoa: INCE, 1960. 35 mm (21 min), p&b.

CARNAVAL sujo. Direção: Vania Perazzo. Produção: NUDOC. João Pessoa: TV SKF, 1988. 16 mm (28 min), color.

CELSO após Milagre. Direção: Vania Perazzo. Produção: NUDOC. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (18 min), color.

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tRD65tKPWJg&t=14s> .

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes *et al.* Rio de Janeiro: Copacabana Filmes *et al.*, 1964. 1 DVD (120 min), p&b.

FILME do Desassossego. Direção: João Botelho. Produção: Alexandre Oliveira. Lisboa: Ar de Filmes, 2010. 1 DVD (90 min), color.

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ze8XeOiUr0>

HOMEM de Areia, O. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Tininho Fonseca e Paulo Melo. João Pessoa: Embrafilme, 1981. 1 DVD (116 min), p&b.

HOMENS do Caranguejo, Os. Direção: Ipojuca Pontes. Produção: UFPB *et al.* João Pessoa: UFPB, 1968. 35mm (18 min), p&b.

PAÍS de São Saruê, O. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 1971. 1 DVD (80 min), p&b.

PARASITA. Direção: Bong Joon-ho. Produção: Moon Young Hwan *et al.* Seul (KOR): CJ Entertainment *et al.*, 2019. 1 DVD (132 min), color.

POR 30 Dinheiros. Direção: Vania Perazzo e Ivan Lhebarov. Produção: Minerva Filmes. João Pessoa: Minerva Filmes, 2005. 1 DVD (89 min), color.

ROMÃO praqui, é Romão pracolá, É. Direção: Vania Perazzo. Produção: NUDOC. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (13 min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=viwwScYdkPw> .


Sobre o Terceiro Ciclo de Cinema (Super-8) Paraibano

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (31 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=0rrFMADypJI&t=440s> .

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. Mini DV (20 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=j0XtmhkdmvE>.



GADANHO: memória, afetos e os *outsiders* paraibanos

André Huchi DIB¹

Universidade Federal da Paraíba

Odécio ANTONIO JUNIOR²

Centro Estadual de Arte - CEARTE

Um dos marcos históricos do cinema paraibano completou, em 2019, 40 anos de existência. Realizado com câmeras Super-8 e um gravador de fitas magnéticas, **Gadanh**o (1979), de Pedro Nunes e João de Lima, é um filme desbravador, que compensa a precariedade técnica com a criatividade e liberdade características de estudantes que se propõem a uma realização cinematográfica.

Em seus pouco mais de 20 minutos de duração, esse curta apresenta uma experiência incomum, inclusive para os termos do **Cinema Direto**, por se abster do uso do som sincrônico. Com uma trilha sonora composta por obras de domínio público e uma equipe formada por diversos parceiros,

¹ JORNALISTA, crítico e pesquisador de cinema. Mestre em Comunicação e Culturas Midiáticas pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba.

² REALIZADOR AUDIOVISUAL, ator, preparador de elenco, professor de *clown* e de atuação para câmera. Mestre em Comunicação pela UFPB na linha pesquisa de Culturas Midiáticas Audiovisuais. Professor do Centro Estadual de Arte – CEARTE. Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Paraíba.

este documentário basilar é fruto de um processo amadorístico, que tem como resultado um filme cuja força reside em seu direcionamento estético, narrativo e político.

O acabamento e o esmero do discurso presentes em **Gadanh**o ganharam relevo em suas exibições (no final dos anos 1970 e no início dos anos 1980) em sessões abertas e, principalmente, fechadas, realizadas de modo clandestino – um espaço de cineclubismo ativo ocupado por uma filmografia que necessitava da invisibilidade para sobreviver. As exibições nos anos que se seguem, já em sessões abertas de outro filme importantíssimo deste período, **Closes**³ (1982), de Pedro Nunes, sofreram represália policial (SOUZA, p. 81, 2016). Portanto, o pioneirismo, ao representar os lixões da sociedade brasileira, se

³ **Closes** é considerado por pesquisadores do audiovisual, a exemplo de Jomard Muniz de Britto (RENOVATÓRIO, 2007), como o filme que representa o ápice do terceiro ciclo de produção do cinema paraibano, principalmente em termos de circulação, mobilização de plateias e respaldo de grupos organizados representativos de movimentos sociais da época. Marcado pela abordagem temática, livre, libertária e contestadora, o filme mobilizou o **Cineclube Somos** da cidade de São Paulo, gerando debates que contaram com as participações de Jean-Claude Bernardet, Edward MacRae, Celso Favaretto, Néstor Perlongher, João Silvério Trevisan, entre outros. Esta película em Super-8 circulou o Brasil (de norte a sul), gerando considerável repercussão no âmbito da imprensa nacional (tanto por parte de veículos de grande porte quanto da imprensa alternativa), além de também ter sido exibida em outros países da América Latina. Em Buenos Aires, em uma sessão fechada, contou com a participação da cineasta Maria Luisa Bemberg; em Rosário, com exibição aberta, a obra foi debatida pelo documentarista Mario Piazza e outros; no Rio de Janeiro, houve a participação de Silvio Tendler; e em Porto Alegre, contou com a presença de Giba Assis Brasil. Trata-se de um filme que iniciava sua trajetória provocando o *status quo*, a elite e os conservadores da João Pessoa de 1982, tendo sido objeto de matérias de página inteira em periódicos como os jornais locais **A União** e **Graffiti** e as revistas **Rose** (de circulação nacional) e (a publicação argentina) **Risario**.

une à função de combate ao *establishment* e ao regime autoritário vigente naquele período, ressignificando, assim, o imaginário sobre o lixo no cinema nacional.

No tocante à dimensão de resistência e inventividade, presente em todo o processo da construção coletiva deste filme, vemos um paralelo com o “cinema de garagem” (IKEDA; LIMA, 2012), movimento audiovisual brasileiro do século 21. Aqueles anos do cinema Super-8 na Paraíba e no Brasil possuem um espírito produtivo que, para nós, se assemelha aos paradigmas correntes.

Assim, expandiremos a universalidade da reflexão acerca de determinados temas presentes em **Gadanh**, a exemplo da fome, do descarte de dejetos e da introdução da categoria “classe trabalhadora”, todos eles melhor entendidos e sentidos na asserção do filme.

Contexto, estética e imagens do lixo

Neste tópico pretendemos analisar **Gadanh** enquanto obra autônoma. Antes, no entanto, vale contextualizá-lo numa cronologia específica, a começar pela Paraíba, onde é possível posicioná-lo em perspectiva com a poética dos primeiros documentários (ou filmes “naturais”⁴), rodados nos anos 1920,

⁴ Assim era denominada, nos anos 1920, a produção documental de “cavação”. Este foi o “principal modo de se produzir documentários no mudo brasileiro”, tendo como temas cidades do interior, fontes e cachoeiras, além do progresso urbano. Apesar dessas pequenas produções terem gerado “algumas das obras mais significativas do documentário mudo brasileiro”,

quando Walfredo Rodriguez registrou aspectos da geografia, das manifestações culturais e do trabalho daquele tempo.

Nesse sentido, o curta de João de Lima e Pedro Nunes também descende diretamente de **Aruanda** (1960) e **O Cajueiro Nordestino** (1962), de Linduarte Noronha, acrescentando-se aí o viés etnográfico e de denúncia social, praticado com maestria naquela mesma época por Vladimir Carvalho, em **A Bolandeira** (1968), e em **Romeiros da Guia** (1962), dirigido João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho.

Sendo assim, **Gadanhó** representa a continuidade de uma tradição em torno do documentário que, por muito tempo, definiu o cinema na Paraíba. Contudo, ainda que estes elementos estejam presentes, **Gadanhó** vai além, representando uma renovação (não apenas temática, mas estética e também de método), boa parte permitida pelas técnicas de filmagem e gravação sonora daquele período que, de certa forma, até hoje definem o fazer cinematográfico.

Rodado integralmente no antigo vazadouro de João Pessoa, conhecido como Lixão do Roger, **Gadanhó**, inicialmente, direciona sua narrativa para promover um efeito de contraste entre informação visual e sonora, o que leva ao envolvimento emocional. Entre a aproximação gradual na comunidade e a música erudita, o filme adentra o lixão; ou seja, ele deixa de

essa terminologia “traz embutido certo desprezo pela produção documentária e pelo seu esquema de produção, herdado de alguns preconceitos da crítica de cinema do mudo” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 220-221).

“rodear” e passa a “estar rodeado” daquilo que observa. Sem lugar para dúvidas ou relativizações, a montagem situa tempo e espaço e vincula novas informações sonoras: ondas de rádio nos transportam de volta ao contexto da ditadura civil-militar, seguidas de depoimentos dos catadores que enfrentam a pobreza absoluta.

Desse modo, além de denunciar a condição miserável daquelas pessoas, **Gadanh** associa os anos de ditadura a imagens da separação do lixo, sintetizando, assim, o arco da violência intervencionista e autoritária iniciada em 1964. O recado se completa na forma de uma sutil esperança: após os urubus (primeiro elemento em plano aproximado do filme, até então marcado por planos médios ou gerais) e o áudio do general João Baptista Figueiredo, surge a figura de uma criança usando um capelo (chapéu de formatura) encontrado no lixão. Esta é a única cena com um viés um pouco mais leve e lúdico. No mais, trata-se de uma composição marcadamente dramático-barroca que se



Apagamentos da Memória
Gadanh (1979)



mantém até o final, com o pôr do sol e um céu vermelho-sangue em contraste com as silhuetas dos catadores.

Realizado dez anos antes de **Ilha das Flores** (Jorge Furtado, 1989), **Gadanh** talvez seja o primeiro filme brasileiro a observar o lixo como tema central, antecipando uma produção que passa por **Boca de Lixo** (Eduardo Coutinho, 1992) e **Estamira** (Marcos Prado, 2004), apenas para ficar nos documentários mais conhecidos dentro dessa temática. Isso tudo antes da ascensão do discurso ecológico ter levado o lixo para Hollywood – em filmes como **Wall-E** (Andrew Stanton, 2008) e **Quem quer ser um Milionário?** (Danny Boyle, 2008) – e para países como a Inglaterra, em obras como **Trash: a esperança vem do lixo** (Stephen Daldry e Christian Duurvoort, 2014) e **Lixo Extraordinário** (Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley, 2010), duas coproduções com o Brasil, tendo sido esta última indicado ao Oscar de Melhor Montagem.

Ainda assim, é possível identificar inspirações e movimentos anteriores nessa pequena e significativa obra do ciclo do Super-8 paraibano e, com isso, traçar uma genealogia. No cinema brasileiro, nos parece certo que os diretores tenham se inspirado na urgência e inventividade do Cinema Novo (que, no início, se dedicou ao documentário e ao curta-metragem), no sentido de que Nelson Pereira dos Santos (**Rio, 40 Graus** e **Vidas Secas**), Glauber Rocha (**Barravento**) e Leon Hirszman (**Pedreira de São Diogo** e **Maioria Absoluta**), cada um a seu

modo, se propuseram a olhar e pensar os problemas do País, expor suas mazelas e compor, a partir do “real tropical” captado pela técnica de filmagem, montagem e sonorização, uma expressividade própria, capaz de reprocessar criticamente as condições específicas das cidades latino-americanas. Em comum a todos, a estética engajada do neorealismo italiano e da montagem dialética que remonta à vanguarda soviética.

O título assertivo

Entre as escolhas acertadas de **Gadanh** está o seu título. Ao se deparar com esse termo, o espectador (ou o leitor) é arremessado para a curiosidade, no sentido de buscar pelos significados literais e simbólicos que esta palavra nos aponta. Porém, é somente durante o decorrer do filme que vamos desvendando (e desvelando) sua nova propriedade, causada por sua asserção. A principal causa desse novo significado da palavra vem recolhida no depoimento das personagens do documentário. Mas, afinal, o que é mesmo esse substantivo, “gadanh”?

A palavra representa um instrumento de trabalho, de ferro, com pontas ou ponta, propício para o manuseio da terra, e também dá significado às garras das aves, ou, ainda, à extensão de ferro entre o catador e o lixo a ser reutilizado e revalorizado. A dialética presente entre homem e técnica é, para nós aqui, em paralelismo, representada tanto na precariedade do instrumento *gadanh*, como no recurso amador da câmera.

O instrumento *gadanho* e a ferramenta Super-8 se assemelham, simbolicamente, na precariedade: o primeiro, ao ser usado no lixão; e o segundo, de menor importância enquanto produção cinematográfica. A diferença técnica brutal na evolução tecnológica entre os dois, instrumento e ferramenta, é minimizada pelo contexto histórico e marginal que a máquina e a imagem em Super-8 assumem perante a indústria cinematográfica. Importante lembrar que os dois aparatos podem ser manipulados com apenas uma mão e são as peças fundamentais no exercício das atividades a que se destinam. Observamos que as semelhanças e as discrepâncias entre estes elementos oferecem outra reflexão acerca da abordagem dos verbos retirados dos depoimentos presentes no filme, a exemplo do trecho a seguir:

Gadanho é um instrumento que favorece uma pessoa que, quando usa, ela consegue separar objetos e coisas que estão juntas. Então, é um objeto com essa característica: ao invés de você enfiar a mão, por exemplo, num monturo de lixo, você enfia o gadanho e sai **ciscando**, né? Como se fosse um **ciscador**. E aí, com o tempo, foi usado demais ali no lixão [Lixão do Roger]. É uma forma de você, também até se proteger um pouco. Você cria uma basezinha, como se fosse de uma faca ou um punhal, que dá uma base, e o resto é uma haste com uma ponta curva, o que favorece esse movimento. É um instrumento que a gente usa pra escavar. É também um sobrenome em Portugal... Gadanho é o ferro que a gente escavaca o chão. A gente escavaca o chão; então, pra gente procurar papel, vidro, essas coisas, [é] assim que a gente procura, porque eu mesmo não

tenho meio de vida. Eu vivo daqui e desse lixo⁵.
(GADANHO, 1979, grifo nosso).

O filme **Gadanho** não só cria a curiosidade etimológica e toponímica⁶, como também remete a possibilidades simbólicas que a semiótica e a semiologia provocam ao se assistir esta película em Super-8. As definições encontradas nos dicionários para essa palavra apontam, analogicamente, para a agricultura e a retenção, destacando-se os significados de *garras de aves*, *rastelos* e *ancinhos*.

No diálogo com um interlocutor⁷ (SILVA, 2010), verificamos que os verbos apontados nos depoimentos acima transcritos representam bem o lugar que ocupa os instrumentos. Vemos que é a ação que define o valor de uso do instrumento *gadanho*, e entendemos qual é o seu propósito. Os verbos *ciscar* e *escavar* podem remeter à sensação vivida pelos estudantes durante a captação do filme **Gadanho**, ou, ainda, à percepção do espectador que assiste imagens de arquivo. Remexendo e pincelando entre as imagens daquilo que é descartado pela humanidade; escolhendo e descartando, lapidando e apurando para o acabamento de uma pedra preciosa.

⁵ Fala de uma das trabalhadoras do Lixão do Roger, transcrita a partir do áudio do filme **Gadanho**.

⁶ No levantamento realizado na internet encontramos diversos indivíduos com o sobrenome *Gadanho*; não investigamos a fundo, porém, para saber se a origem do nome está na língua portuguesa.

⁷ Em artigo publicado em 2010, **Gadanho e a sociedade no lixo e nas garras do capitalismo: imagens do Super-8 na Paraíba no ano de 1979**, Laércio Teodoro da Silva inicia sua análise buscando a definição da palavra *gadanho*.

No dicionário **Houaiss** (2021), esse substantivo masculino se refere a três elementos: a gadanha (que é a alfanje, a foice — a foice da morte, a foice comunista etc.), o garfo (que é a forquilha, a forca, o ancinho) e, por último, a garra (a unha dos animais). O **Houaiss** também conjuga o verbo *gadanhar* como sinônimo de agarrar, (aferrar, arrancar, prender e soltar), arranhar (unhar, agatanhar) e foçar (ceifar, cortar, segar).

É cavoucando que o urubu e o porco, presentes no documentário, procuram seu alimento entre os detritos do lixo⁸. Apartadas e excluídas do sistema capitalista, as outras personagens do filme são mulheres e crianças — uma massa de mão de obra não absorvida e imersa em condições mínimas de higiene, à margem do mundo do consumo, que faz do gadanho seu instrumento de produção da vida material.

Gadanho afasta o espectador do incômodo presente nessa realidade, principalmente percebida pelo olfato, e através das imagens eufemizadas pela trilha somos carregados para um mundo cru. O contato direto se destaca no filme, promovido por uma ética de aproximação e um olhar permeado pelo distanciamento científico e que representifica para os espectadores (MENESES, 2004) a realidade vivida pelos catadores de resíduos recicláveis.

⁸ No lixo, como sabemos, encontram-se coliformes fecais ocultados, restos de alimento e descarte industrial — e todos se misturam.

O filme não é a primeira produção em Super-8 da Paraíba. Pedro Nunes (2013) destaca que **Gadanh**o marcou a retomada da produção do cinema no estado da Paraíba e deu início ao seu terceiro ciclo de produção com a predominância de filmes em Super-8, tendo o amparo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), do Curso de Comunicação e do **Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC)** e **Oficina de Comunicação (OC)** (ambos também da UFPB).

Esse novo ambiente, gestado no espaço universitário, congregou professores, pesquisadores e “agitadores culturais”, a exemplo de Jomard Muniz de Britto, possibilitando a emergência de diferentes propostas culturais, algumas de cunho inovador e experimental, relacionadas, notadamente, com o **Cinema Indireto** e **Cinema Direto**⁹.

Conforme assinalamos, o principal fiador desse projeto foi a Universidade Federal da Paraíba, numa retomada que seria melhor explorada posteriormente, no convênio com a associação Ateliers Varan¹⁰.

⁹ Segundo Bertrand Lira (1986), o **Cinema Direto** é uma condição pré-fílmica que revolucionou os métodos de realização, até então dominados pelos paradigmas da indústria cinematográfica. Lira, que iniciou a sua carreira no terceiro ciclo de cinema paraibano com **Perequeté** (1981), destaca o acesso à tecnologia como propulsor daquela geração que teve contato com o **Cinema Direto** – nesse caso, parece estar falando de **Gadanh**o.

¹⁰ O convênio realizado entre a associação Ateliers Varan (de Paris), do cineasta Jean Rouch, com a UFPB culminou na criação do **Atelier de Cinema Direto** do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** da UFPB, tendo à frente o professor-maestro Pedro Santos, na gestão do reitor Lynaldo Cavalcanti. A associação Ateliers Varan foi fundada oficialmente em 1981, por

As armas para uma luta aurática e a desintermediação

Ao vir a público e revelar-se enquanto manifesto, o curta-metragem **Gadanhó** (1979) promove uma leitura sintomática de uma geração (paraibana) cuja militância pela causa democrática combateu os militares que estavam à frente do regime ditatorial (ANTONIO JUNIOR, 2014, p. 12).

A arma representada pelo audiovisual é um arsenal político na guerra híbrida vivida naqueles anos. A resistência dessa película emerge do enfrentamento da realidade escolhida e a ser representada. O seu processo de produção “em campo” é uma etapa que culmina na confecção de outras cópias do original, financiadas pela UFPB, e em sua circulação, por meio de exposições nas comunidades ribeirinhas da cidade de João Pessoa, em escolas e nos grêmios estudantis Brasil afora (LIMA SEGUNDO, 2007). São pequenas batalhas que sinalizam o trabalho de base, cotidiano, contínuo e imprescindível, do ensino superior gratuito na formação dos intelectuais no interior da sociedade (GRAMSCI, 1979).

Aos praticantes do cinema digital, esclarecemos que, enquanto formato, a câmera Super-8 é uma máquina que se assemelha a uma arma (tanto no desenho como em seu modo de funcionamento), pois a gravação se inicia por meio de um gatilho. Sendo fruto de um processo de redução da película de

iniciativa de Jean Rouch e Jacques d’Arthuys, com o objetivo de formar jovens cineastas pelos princípios do **Cinema Direto**, além de grupos étnicos e sociais minoritários que não tinham acesso às técnicas do cinema (CARVALHO, 2016).

35mm, estas máquinas rodam um rolo de película de até 4 minutos, são atômicas, leves e práticas¹¹. Constituindo uma verdadeira revolução na década de 1960, sua popularização tem início nos anos 1970 e 1980 — uma época em que a produção e exibição da imagem em movimento eram privilégios de pouquíssimos.

Com isso, a câmera Super-8 iniciou a abertura de um processo irreversível de democratização da produção e da exibição de audiovisual no mundo. A imagem em movimento exibida no Brasil se restringia à tela da TV, com os poucos canais e as raras concessões públicas, à tela dos cinemas e aos cineclubes¹². Não havia outra maneira de assistir a uma produção audiovisual nesse período — nada de fitas magnéticas, DVDs, ou arquivos digitais (a exemplo de MP4, VOB e DCP).

Um ponto importante a ser ressaltado é que a película sofre um processo de deterioração devido ao uso nas exibições, que, apesar dos cuidados que venham a ser tomados no processo de manipulação, afetam seu estado de conservação. Ao brincar de filmar, e mesmo ao assistir os filmes em Super-8, o valor de uso da mercadoria se acopla ao produto e, com isso, o valor de troca da produção acaba diminuindo. Desta forma, a cada exibição a película é transformada pelo desgaste e se torna menos nítida que a exposição anterior. No fim dos anos 1970

¹¹ Preenchem uma mão anatomicamente e se encaixam na mira do olho.

¹² Exceto no caso das exibições caseiras, que eram feitas em projetores portáteis.

esta era a única opção de produção e exibição dos *outsiders* paraibanos. Esse fator, comparado às facilidades de se produzir audiovisual hoje, é imensurável; a isso somamos obstáculos financeiros que o cinema em Super-8 acarretava¹³, e ainda a necessidade de enviar aos laboratórios dos grandes centros (São Paulo e Rio de Janeiro) o material produzido para ser revelado.

A vivência dessa geração, de desbravamento e ímpeto, marca também a produção audiovisual contemporânea. É um esteio que se reflete sobre as transformações nos modos de percepção e as relações de trabalho durante a produção audiovisual recente na Paraíba. As novas gerações e as vindouras usufruem de ferramentas tecnológicas para a produção, tanto na captação como na montagem (edição), com tudo à palma da mão, por meio de *smartphones* para colher imagens e editar com os aplicativos de vídeo¹⁴. Assim, ações que levem essa nova geração a revisitar **Gadanh**, conhecer seu processo de manufatura e entender o seu papel histórico, podem ser consideradas como positivas.

O direto e o indireto: modo de produção afetivo e espírito colaborativo

O corolário principal do **Cinema Direto** é a sincronização do som e da imagem (captados simultaneamente) para, assim, buscar a representação dos fragmentos de

¹³ Por esbarrar no investimento de equipamentos, câmera, refis.

¹⁴ Condições de produção e exibição que podem até levar a uma experiência banalizada, comparada ao grau de dificuldade e raridade presente no modo de produção audiovisual da película Super-8.

“realidade”, através de um realismo não encenado – que também é objeto de estudo da Antropologia, fonte profícua desde os primeiros contatos com outras culturas¹⁵. O bloco de anotações e o lápis são ferramentas do saber científico, assim como um dia foram a câmera, a fita e a moviola, e hoje são o celular, a memória interna e o aplicativo, ferramentas de pesquisa para a Antropologia Visual.

Campo dentro de outros campos, o cinema pode se inter-relacionar com questões enfrentadas pelos antropólogos no registro de seus objetos de pesquisa. Uma etnografia não é um filme; no entanto, intermediados pela câmera e pelo gravador de som, ambos, o cientista e o cineasta, encaram a alteridade¹⁶. O modelo de abordagem do real que o **Cinema Direto** propõe fornece aos antropólogos visuais a linguagem técnica cinematográfica, e aos cineastas, o método etnográfico da tradição científica.

Enquanto evolução técnica, o **Cinema Direto** trouxe a captação do som sincrônico, através dos gravadores, proporcionando a realização de entrevistas e do abrigo de depoimentos. A prioridade desse contato é focada no discurso falado, uma realidade que perpassa pelo imagético e pelo estado

¹⁵ As pesquisas de campo da Antropologia, desenvolvidas pelos pioneiros da tradição etnográfica, abrangem questões sobre o contato com o outro, o corpo a corpo, e sobre o distanciamento.

¹⁶ Enquanto elemento formativo, o audiovisual também é imprescindível dentro dos muros das universidades, no sentido de promover uma compreensão mais ampla da realidade.

de *performance* do sujeito filmado, buscando a objetividade do fenômeno fílmico na realidade vivida. Quando, no monturo de lixo, crianças brincam na frente da câmera em **Gadanho**, o que temos, senão isso? Uma possibilidade de registro promovida por um equipamento leve, cujo manuseio facilitou o acesso a lugares antes sem visibilidade.

O que temos de **Cinema Direto** em **Gadanho**? Trata-se de um filme que, se por um lado não dispõe de som sincrônico, por outro se forma a partir de imagens e sons captados de forma independente, tendo o real imediato como matéria criativa. Em outras palavras: ainda que não sincronizados, os depoimentos que compõem a dimensão poética do filme advêm do mesmo lugar que as imagens. **Gadanho** compõe uma narrativa e um modo de produção que aproxima os campos das ciências sociais e da arte, sendo, portanto, uma obra documental relevante para a cinematografia regional brasileira.¹⁷

Se, no início dos anos 1980, eram escassas na Paraíba as produções em 16mm e 35mm ¹⁸, nesse mesmo período o

¹⁷ Logo após a realização de **Gadanho** surgiram questionamentos que buscaram subverter os preceitos do **Cinema Direto**, derivando em um movimento denominado **Cinema Indireto**. Encabeçado por, entre outros, Jomard Muniz de Britto, trata-se de um cinema com outras abordagens narrativas, com propostas de imersão em uma estética da autenticidade, unindo os sintagmas do cinema à investigação da realidade dos discursos.

¹⁸ **Nota dos Organizadores** | Simultaneamente ao ciclo superoitista existiram trabalhos em 16mm e 35mm, produzidos pela **Cinética Filmes** e pela UFPB (*Campus I/João Pessoa* e *Campus II/Campina Grande*), destacando-se, entre estes, **O que eu Conto do Sertão é Isso** (Direção

estado serviu-se de dezenas de documentos históricos em Super-8, a exemplo de **Registro** (1979), sobre a primeira greve dos estudantes da UFPB pós-1964, **Contrapontos** (1981), acerca das diferentes contradições da cidade de João Pessoa, ambos de autoria de Pedro Nunes; **Greve na UFPB** (1982), direção coletiva; e **Construção do Espaço Cultural** (1981), de Elpídio Navarro, todos produzidos com o apoio institucional da UFPB.

Apesar de **Gadanh** não ser um filme com características do **Cinema Direto**, ele utiliza como recursos narrativos as imagens realistas e depoimentos *in loco*, conforme mencionado anteriormente. Quando pensamos na visibilidade do cinema realizado no século 21 na Paraíba, estamos dialogando diretamente com a afetividade envolvida no modo de produção de **Gadanh**. Segundo Rolim (2017), ao estudar o coletivo da *Cooperativa Filmes a Granel*, o tripé que sustenta a atividade audiovisual paraibana deste período é formado pelos aspectos econômicos, técnicos e afetivos – tripé que é haste para uma perna só; ou seja, o aspecto protagonista por excelência na arte deste período: o político.

As afinidades políticas se inter-relacionam com as necessidades financeiras, que são fundamentais em uma produção, pois pautam desde a temática abordada pelo conteúdo

Coletiva, 1979), **Caso Carlota** (Machado Bitencourt, 1981) e **Cinema Paraibano – 20 anos (1960-1980)** (Manfredo Caldas, 1983).

à constituição das equipes de filmagem, remetendo à construção de um campo de trabalho em formação¹⁹. O cinema e o audiovisual são atividades que envolvem diversos profissionais e que perpassam muitas etapas até sua efetivação no produto final e na sua intenção última: a exibição. Quando remetemos ao lugar ocupado pela produção de **Gadanho** no contexto da história brasileira apontamos para um pilar de sustentação das produções contemporâneas dos realizadores e das realizadoras da Paraíba, herdeiros e herdeiras deste legado. **Gadanho** representa uma geração inspiradora e que em 2022, após completar 43 anos, continua a mover novas produções. A semelhança do filme às atuais incursões na tela grande é exatamente o espírito coletivo, em que a obra representa muito mais do que a assinatura.

A essência colaborativa presente em todas as etapas de **Gadanho** envolveu um movimento com professores, alunos, produtores de cinema do estado, estudiosos e curiosos em torno da sua realização. Os dois realizadores (João de Lima e Pedro Nunes) foram determinantes no sentido de desempenhar o papel de seguir a jornada e (apoiados pela desintermediação exercida pela UFPB) representaram o ingresso da sua geração no setor

¹⁹ Campo que constrói as próprias regras, entre divergências e contradições, em uma atividade marcada pelo poder simbólico da cooperação, da brodagem, da parceria, da organização de mais uma classe audiovisual fora do eixo hegemônico da produção audiovisual brasileira.

audiovisual²⁰. O acesso aos meios de produção, iniciado com o referido filme, continuou e se mantém como política desta instituição, hoje dentro dos cursos de Cinema e Audiovisual (Centro de Comunicação, Turismo e Artes) e Comunicação em Mídias Digitais (Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes).

Através de diferentes ações de formação audiovisual, suporte técnico e apoio direto a produção em cinema e audiovisual, a UFPB, durante as últimas décadas, prossegue fomentando propostas contemporâneas (híbridas e multimídia). Esse tem sido um papel alimentado, ao longo dos anos, por iniciativas institucionais como a **Oficina de Comunicação**²¹,

²⁰ Torquato Joel, Bertrand Lira, Marcus Vilar, Vania Perazzo, Elisa Cabral, Everaldo Vasconcelos, Henrique Magalhães, Alberto Júnior, João de Lima, Pedro Nunes, entre outros, são representantes dessa “**Geração Gadanho**”, fruto das contribuições do Núcleo de Documentação Cinematográfica, da Oficina de Comunicação e de iniciativas independentes. Parte significativa dessa geração buscou a profissionalização, e dois dos realizadores dessa geração, Pedro Nunes e João de Lima, lideraram e foram precursores, ao lado de outros docentes, do projeto de estruturação e criação do Curso de Cinema e Audiovisual na UFPB.

²¹ **Nota dos Organizadores** | Criada em maio de 1979, a **Oficina de Comunicação** funcionou enquanto um espaço laboratorial do Curso de Comunicação Social da UFPB, agregando estudantes, professores, servidores e pessoas não vinculadas à universidade que integravam ações acadêmicas de Pesquisa e Extensão vinculadas aos grupos de Cinema, Editoração (David Campos e Fernando Oliveira) e Teoria & Pesquisa (Annelsina Trigueiro, Célia Lopes, Fábila Assis, entre outros). As ações teórico-aplicadas desenvolvidas pela **Oficina de Comunicação** se distinguiam e, ao mesmo tempo, complementavam o trabalho do **Núcleo de Documentação Cinematográfica**. Alguns dos protagonistas destas ações, vinculados tanto à **Oficina de Comunicação** como ao NUDOC, transitavam com trabalhos e formações realizadas por tais espaços acadêmicos, a exemplo de João de Lima Gomes, Torquato Joel, Bertrand Lira, Everaldo Vasconcelos, Henrique Magalhães, entre outros. A **Oficina de Comunicação**, nos seus primeiros anos de existência, teve como professores orientadores Valdir Castro, Albino Rubim e as presenças constantes de Jomard Muniz de Britto e Sandra

Programas de Extensão de formação de cultura e audiovisual, **Programa Bolsa-Arte**, estruturas laboratoriais de Cursos de Graduação e o próprio **NUDOC**²². No entanto, observa-se a falta de políticas públicas e de infraestrutura sólida direcionadas para a produção audiovisual no estado da Paraíba.

Agora estamos diante de outro desafio, resgatar, com a devida qualidade, uma produção de importância simbólica e histórica para a instituição, para a sociedade e a história do cinema paraibano.

Considerações finais

Reconhecer e rememorar as experiências de um filme gravado em Super-8 renova o valor de culto às exhibições caseiras dos anos 1970/80. Quando nos munirmos da

Craveiro. Tratava-se de um *locus* pontuado pela intensa participação discente, por aprendizados horizontalizados e por uma maior liberdade para, por exemplo, concretizar as edições das **Mostras de Cinema Independente** (coordenadas por Pedro Nunes e com envolvimento direto do Grupo de Cinema); exhibições de filmes e debates em bairros, associações comunitárias, escolas e comunidades rurais; publicações dos **Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira** (editoradas por João de Lima e Pedro Nunes), do livro-*revista* **Plano Geral** e do livreto **Imprensa e Ideologia**, entre outras iniciativas editoriais dos três grupos de trabalho que obtiveram repercussão acadêmica.

²² **Nota dos Organizadores** | No caso específico da realização de **Gadanh**, a obra contou com o apoio de produção do antigo **Departamento de Artes e Comunicação**, da **Oficina de Comunicação** e do **Programa Bolsa Arte** (todos da UFPB); com a parceria do **Cinema Educativo do Estado da Paraíba** (montagem do filme), além da colaboração (por meio do empréstimo de câmeras) do professor Breno Matos e do cineasta Robério Soares. O NUDOC-UFPB teve relevante papel, logo após a sua criação, principalmente no momento de circulação do filme, cedendo geradores de energia elétrica, projetores e tela para a sua exibição em comunidades periféricas (aí incluindo-se o próprio Lixão do Roger) e em comunidades rurais.

possibilidade de utilizar o escaneamento digital para restaurar **Gadanho**, teremos a oportunidade de redimensionar a importância desse curta paraibano no cenário maior do cinema. Torná-lo acessível é propício e necessário, tendo em vista o atual processo de revisões históricas do cinema brasileiro. Nos futuros novos tempos de exibição, o processo de heteroglossia na sessão será acompanhado e reafirmado pelas evocações históricas, sociais e políticas.

O tripé no qual se sustentou a produção daquela geração (universidade, processos colaborativos e superação da precariedade técnica) moldou outras gerações na Paraíba, um estado quase sempre lembrado pelos mesmos nomes, como Walfredo Rodriguez, Linduarte Noronha, Manfredo Caldas, Vladimir Carvalho e Walter Carvalho. Urgente pela temática e emergente enquanto memória, **Gadanho** se fez com uma mão na máquina e a outra em sua síntese.

Quando a restauração chegar às exibições, estando no horizonte novamente, será o bairro do Roger a grande experiência como remontagem do filme **Renovatório** (2007) de Chico Sales²³. Esta revisitação do filme em uma exibição coletiva, com a qualidade que merece, pode, também, restaurar a

²³ O vídeo de arquivo **Renovatório** (2007), de Chico Sales, registra a reação e o autorreconhecimento dos moradores da comunidade do lixão do Baixo Roger em uma sessão *in loco* (e em Super-8) do filme **Gadanho**. A proposta audiovisual realiza um exercício de metalinguagem com depoimentos de realizadores da época, sequências dos principais filmes disponíveis do ciclo superoitista, cenas de projeção e intervenções ficcionais que aludem aos filmes de Jomard Muniz de Britto produzidos na Paraíba.

dimensão aurática das suas primeiras exposições e nos ajudar a sair de um ambiente muitas vezes marcado por desafetos, fetiches com tecnologia e hierarquização das relações de trabalho de um campo hostil.

Indo além, **Gadanh** precisa ser considerado um arquivo sobrevivente a uma política de apagamentos sistemáticos, e que chega a 2022 clamando por restauração. Cinema é memória, e a preservação de **Gadanh** em película, assim como o restauro, escaneamento e circulação digital, deveria ser uma prioridade, pois ele é fonte imensa para esta e as próximas gerações.

Por último, acreditamos que os realizadores do audiovisual paraibano da atualidade estão se deslocando da sua condição de *outsiders* e ocupando um espaço de direito, com o seu modo de produção afetivo. Nesse sentido, o cinema brasileiro deve se guiar tanto por sua história quanto por sua produção contemporânea — esta, inevitavelmente forjada em seus próprios clássicos.

Referências

ANTONIO, Odécio. Gadanh e a experiência do cinema direto em Super-8 sem som sincrônico. In: LIRA, Bertrand; ANDRADE, Matheus (org.). **Documentário paraibano**: modos de representação do real. *E-book*. João Pessoa: Ideia, 2016, p. 10-35.

ANTONIO JUNIOR, Odécio. **Atuação e *mise-en-scène* no Cinema Brasileiro Contemporâneo**: o caso da trilogia cinza de

Taciano Valério. João Pessoa: UFPB, 2019. (Dissertação de Mestrado em Comunicação).

ANTONIO JUNIOR, Odécio. **Uma Super-8 e um Gadanho na Mão**: reprodutibilidade técnica, percepção e estética do lixo em Gadanho. UFPB: João Pessoa, 2014. (Trabalho de Conclusão de Curso – Graduação em Ciências Sociais).

CARVALHO, Daniel. Ateliers Varan. Retrospectivas e Colóquios no Brasil. 2014-2016. Apresentação. **Balafon**, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://www.balafon.org.br/varan/apresentacao.html> . Acesso em: 12 maio 2021.

CLOSES: sério, poético e libertário. Publicado originalmente no jornal paraibano *Grafitti*, em maio de 1982. In: PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (org.). **Mestre da Utopia**: fragmentos de uma caminhada polifônica. *E-book*. João Pessoa (BR): Editora do CCTA; Aveiro (PT): Ria Editorial, 2021, p. 155-161. Disponível em: https://mestredautopia.files.wordpress.com/2021/11/af_texto_06_closes_poetico_libertario_ok-diagramado-paginado.pdf . Acesso em: 9 dez. 2021.

CLOSES: um manifesto sobre a sexualidade. **A União**, João Pessoa, 1-2 maio 1982.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

GADANHO. Verbete. In: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (*online*). São Paulo, 2021. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#0 . Acesso em: 16 abr. 2021.

GOMES, João de Lima. A contribuição francesa do Cinema Direto. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e**

Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 102-115.

GOMES, João de Lima. Gadanho: o que os estudantes escreveram. **Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira**, João Pessoa, n. 0, p. 29-33, 1980.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

IKEDA, Marcelo, LIMA, Dellani (org.). **Cinema de garagem:** panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

LIMA SEGUNDO, Francisco Sales de. **Relatório Final do documentário Renovatório**. João Pessoa: UFPB, 2007. (Trabalho de Conclusão de Curso – Graduação em Comunicação Social).

LIRA, Bertrand. A produção cinematográfica superoitista em João Pessoa de 1979 a 1984 e a influência do contexto social/econômico/político e cultural em sua temática. **Caderno de Textos** (CCHLA | UFPB), João Pessoa, n. 8, p. 5-12, set. 1986.

LIRA, Bertrand. Tecnologia e estética: o Super-8 funda a estilística do direto no cinema paraibano nos anos 1980. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória:** o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 86-100.

MENESES, Paulo. O Cinema Documental como *Representificação*: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, Sylvia Caiuby *et al.* (org.). **Escrituras da Imagem**. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2004, p. 21-48.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

NUNES, Pedro (org.). **Imprensa e Ideologia**. João Pessoa: Oficina de Comunicação – UFPB, 1981.

NUNES, Pedro (org.). **Plano Geral**. João Pessoa: Oficina de Comunicação – UFPB, 1982.

NUNES, Pedro. Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba: tradição e rupturas. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 56-84.

PIAZZA, Mario. Vai se acabar, vai se acabar... a ditadura militar. Cinema Paralelo. Artigo publicado originalmente na revista argentina *Risario*, em julho de 1982; tradução de Sergio Ruiz Díaz Arce. In: PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (org.). **Mestre da Utopia**: fragmentos de uma caminhada polifônica. *E-book*. João Pessoa (BR): Editora do CCTA; Aveiro (PT): Ria Editorial, 2021, p. 171-175. Disponível em: https://mestredautopia.files.wordpress.com/2021/11/ah_a_mari_o_piazzaargentina_serjio_20092921-diagramado-paginado.pdf. Acesso em: 5 dez. 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo Documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

ROLIM, Cristhine Lucena. **Estratégias Alternativas de Produção no Cinema Brasileiro Contemporâneo**: o caso da Cooperativa Filmes a Granel. João Pessoa: UFPB, 2017. (Dissertação de Mestrado em Comunicação).

SILVA, Laércio Teodoro da. Gadanho e a sociedade no lixo e nas garras do capitalismo: imagens do Super-8 na Paraíba no ano de 1979. **Embornal**, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 106-123, jul./dez.

2010. Disponível em:

<http://www.seer.uece.br/?journal=EMBORNAL&page=article&op=view&path%5B%5D=1984&path%5B%5D=1698> . Acesso em: 10 maio 2021.

SOUZA, Leandro Cunha de. **Cinema Direto na Paraíba: a consolidação de um estilo na representação do real.** João Pessoa: UFPB, 2016. (Dissertação de Mestrado em Comunicação).

Filmografia | Videografia

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. João Pessoa: INCE, 1960. 35 mm (21 min), p&b.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler e Braga Neto. Salvador: Horus Filmes Ltda., 1961. 1 DVD (80 min), p&b.

BOCA de Lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Thereza Jessouroun. Rio de Janeiro: CECIP, 1992. 1 DVD (44 min), color.

BOLANDEIRA, A. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Vladimir Carvalho. João Pessoa: Nova Cine LTDA. 1968. 35mm (10 min), p&b.

CAJUEIRO Nordestino, O. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Aruanda Filmes Ltda. *et al.* João Pessoa: INCE, 1962. 35mm (21 min), p&b.

CASO Carlota. Direção: Machado Bitencourt. Produção: Cinética Filmes. Campina Grande: URNe, 1981. 16mm (85 min), color.

CINEMA Paraibano: 20 anos (1960-1980). Direção: Manfredo Caldas. Produção: NUDOC. João Pessoa: UFPB, 1983. 16mm (30 min), color.

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bsXFtvUn3BA&t=9s> .

CONSTRUÇÃO do Espaço Cultural. Direção: Elpídio Navarro. Produção: Elpídio Navarro. João Pessoa: NUDOC, 1981. Super-8 (7 min), color.

CONTRAPONOTOS. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. 1 DVD (30 min), color.

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Produção: José Padilha *et al.* São Paulo: Europa Filmes, 2004. 1 DVD (121 min), color.

GADANHO. Direção: João de Lima e Pedro Nunes. Produção: Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ze8XeOiUr0> .

GREVE na UFPB. Direção: Coletiva. Produção: NUDOC. João Pessoa: NUDOC, 1982. Super-8 (35 min), color.

ILHA das Flores. Direção: Jorge Furtado. Produção: Monica Schmiedt *et al.* Porto Alegre: Casa de Cinema, 1989. 1 DVD (13 min), color.

LIXO Extraordinário. Direção: Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley. Produção: Angus Aynsley e Hank Levine. Toronto *et al.*: Entertainment One *et al.*, 2010. 1 DVD (99 min), color.

MAIORIA Absoluta. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman, Ivan Cândido *et al.* Rio de Janeiro: VideoFilmes, 1964. 35 mm (18 min), color.

PEDREIRA de São Diogo. Direção: Leon Hirszman. Produção: CPC. Rio de Janeiro: CPC, 1962. 35 mm (17 min), p&b.

PEREQUETÉ. Direção: Bertrand Lira. Produção: NUDOC - UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (21 min), color.

QUE eu Conto do Sertão é isso, O. Direção: Francisco Alves, João Octávio Paes de Barros, José Roberto Novaes, José Umbelino, Maria Rita Assumpção e Romero Azevedo. Produção: UFPB (*Campus II*). Campina Grande: UFPB (*Campus II*), 1979. 16mm (35 min), p&b.

QUEM quer ser um Milionário? Direção: Danny Boyle. Produção: Christian Colson. Los Angeles: Warner Bros. *et al.*, 2008. 1 DVD (120 min), color.

REGISTRO. Direção: Pedro Nunes. Produção: Diretório Central dos Estudantes – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (25 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=QFSTLtoK8q0> .

RIO, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mario Barros *et al.* Rio de Janeiro: Sagres Filmes *et al.*, 1955. 1 DVD (160 min), p&b.

ROMEIROS da Guia. Direção: João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho. Produção: INCE. João Pessoa: INCE, 1962. 35mm (19 min), p&b.

TRASH: a esperança vem do lixo. Direção: Stephen Daldry e Christian Duurvoort. Produção: Tim Bevan *et al.* Los Angeles: Universal Pictures *et al.*, 2014. 1 DVD (114 min), color.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto *et al.* Rio de Janeiro: Manchete Vídeo *et al.*, 1963. 1 DVD (103 min), p&b.

WALL-E. Direção: Andrew Stanton. Produção: Jim Morris. Los Angeles: Walt Disney Pictures *et al.*, 2008. 1 DVD (98 min), color.

Sobre o Terceiro Ciclo de Cinema (Super-8) Paraibano

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESSP. São Bernardo do Campo: UMESSP, 1988. (31 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=0rrFMADypJI&t=440s> .

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min), color.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=NJWhqQVyk_w .

GADANHO: o liame entre cinema e poesia

Hélder Paulo Cordeiro da NÓBREGA¹
Universidade Federal da Paraíba

O filme **Gadanh**o (1979) é um documentário que considero poético, realizado na bitola Super-8 pelos cineastas João de Lima Gomes e Pedro Nunes. O filme apresenta, em sua estrutura narrativa, um grupo de pessoas que retiram seu sustento de um território de exclusão social. O local referido era conhecido como Lixão do Roger, situado no bairro do Roger, localizado na cidade de João Pessoa, capital da Paraíba.

A sinopse que consta na filmografia do livro **Cinema e Memória** prioriza diferentes aspectos narrativos presentes na estrutura do filme **Gadanh**o, enfatizando:

A condição de exclusão social das centenas de pessoas que vivem do lixo do Varadouro Municipal de João Pessoa. Discurso de Figueiredo sobre imagens de crianças disputando lixo com urubus. Música de Villa-Lobos e Piazzola, contrastando com a rotina do lixão. Depoimento de morador que volta ao local depois de 12 anos no Rio, indignado com a exigência da carteirinha para quem for catar o lixo. Fala da socióloga, tenta

¹ Mestre em Artes Visuais e Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Paraíba. Pós-graduação *lato sensu* em Educação, Gênero e Diversidade (UFPB). Aperfeiçoamento em Fotografia Artística pelo Instituto Federal da Paraíba. Professor Substituto do curso de Cinema e Audiovisual da UFPB.

explicar a situação dos lixões a partir da luta dos trabalhadores por melhores salários, achatados “em mais de 70%” desde 1964. (AMORIM; FALCONE, 2013, p. 147).

A obra fílmica é a pioneira no contexto de um ciclo de filmes que engloba outras produções superoitistas, vinculadas aos movimentos artísticos de resistência, dos anos 1970 até meados dos anos 1980, no estado da Paraíba. Bertrand Lira (2021, p. 22, grifo do autor) faz as seguintes observações sobre

Gadanhó:

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.

Outros trabalhos de pesquisadores e cineastas sobre o cinema paraibano, a exemplo de Jomard Muniz de Britto (MORAIS, 2016; NUNES, 1988, 2013; SILVA, 2010), e depoimentos de Henrique Magalhães e de outros realizadores nos vídeos **Renovatório** (2007) e **Fragmentos da Narrativa**

Cinematográfica na Paraíba (1988), apontam o filme **Gadanh** enquanto o principal marcador da retomada desse movimento de realizações audiovisuais², com peculiaridades que serão enunciadas no decorrer da presente reflexão.

Em 2019, por ocasião dos 40 anos do filme **Gadanh**, houve a nossa intenção em detectar as marcas poéticas no processo de construção do referido documentário. Desse modo, examinaremos a obra em si, sem perder de vista o contexto em que foi produzida. Assim, a premissa que norteia o presente estudo está relacionada ao liame entre documentário e poesia na obra supracitada.

Compreende-se que a observação sistemática de uma obra artística deve levar em questão a sua construção narrativa e os diversos contextos sociais, políticos, econômicos e culturais nos quais ela surge. Corroborando com esse direcionamento, Michael Archer (2008, p. 10) esclarece que

[o] significado de uma obra de Arte não [está] necessariamente contido nela, mas às vezes [emerge] no contexto em que ela [existe]. Tal contexto [é] tanto social e político quanto formal.

Sendo assim, diante dos múltiplos fatores conjunturais e elementos formais relativos a uma obra do porte de

² Ao mencionar outras realizações que precedem **Gadanh**, Pedro Nunes (2013, p. 63) observa que “[...] é só no ano de 1979 que de fato teremos a rearticulação do movimento de cinema seguido por um período de mais de quatro anos com um fluxo contínuo de produções em Super-8 vinculadas aos movimentos de contestação. [**Gadanh**] [...] é considerado o precursor desse novo surto de cinema com marcas poéticas diferenciais e transgressão quanto a sua abordagem temática.”.

Gadanh³, haveria em sua composição uma influência, ainda que indireta, de uma literatura científica, produção cultural e elementos poéticos inerentes ao seu contexto de época? Entendemos que sim. Sob uma perspectiva construcionista, em que todas as realidades são construídas socialmente e atravessadas pela linguagem, interroga-se a própria obra (a sua organização significante), ao mesmo tempo em que se utiliza de um estudo de caso no qual se aplica o método de análise e de coleta, observações de documentos, textos escritos sobre a obra e os seus registros sonoros e visuais.

A priori, foi feito um levantamento na base de dados da Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), bem como na **Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual** (SOCINE). Justifica-se essa escolha, pois a BDTD aglomera os dados de pesquisa em pós-graduação, enquanto a SOCINE trata das publicações de pesquisadores pós-graduados atuantes na área do Cinema. Em ambas foram utilizados duas palavras-chave, *Gadanh* e *Poesia*, relativas ao Estado da Questão desta pesquisa. Foi quando se verificou a inexistência de estudos que tratem do assunto, com enfoque no imbricamento entre essas duas nomenclaturas; ou seja, a dimensão poética no filme **Gadanh** – fato que respalda a necessidade deste escrito.

É importante deixar claro que o Estado da Questão está relacionado às especificidades de uma pesquisa, no que se refere

³ Disponível em: <https://vimeo.com/93172315> . Acesso em: 11 nov. 2021.

ao cerne de sua investigação, não podendo ser confundido com o Estado da Arte, tampouco com o Estado do Conhecimento.

Sendo assim, sob a perspectiva construcionista, este texto está subdividido em três seções: na primeira há uma breve explanação acerca dos contextos de natureza econômica, política, social e cultural dos quais emergem a obra. Na segunda seção está a exposição acerca do liame entre poesia e documentário, levando em consideração, sobretudo, aspectos de sua narrativa. Por último, contém reflexões que culminam na *Poética Gadanhesca*, neologismo respaldado no transcorrer do próprio escrito.

Algumas ponderações sobre o contexto histórico

A princípio, faz-se necessário realizar um breve panorama histórico e tecer algumas ponderações acerca do período cultural que permeia a fase superoitista no Nordeste do Brasil. Nesse sentido, o enfoque empreendido encontra-se voltado para a produção em bitola Super-8 realizada no estado da Paraíba, particularmente para o documentário **Gadanh**o e o documentário-ficção **Closes** (1982b), ambos de Pedro Nunes. Trata-se, portanto, de duas obras cinematográficas que têm um mesmo realizador, com a ressalva de que a primeira foi fruto de uma direção conjunta, em parceria com João de Lima Gomes.

Essas duas obras trazem impregnadas, em suas respectivas narrativas, a marca da ousadia temática. De fato, em pleno contexto da ditadura civil-militar brasileira, os respectivos

autores imprimem visibilidade (de modo crítico e com sensibilidade) a temas considerados malditos por segmentos expressivos da sociedade, como é o caso das turbulentas temáticas de **Gadanh**o e **Closes**. Os artigos **Gadanh**o: *o que os estudantes escreveram*⁴ (GOMES, 1980) e **Closes**: *sério, poético e libertário*⁵ (CLOSES..., 2021) revelam esse mecanismo de recepção (identificação com criticidade) por parte de quem assistiu, se emocionou ou ficou irrequieto com cada um dos filmes.

⁴ Artigo publicado na revista **Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira**, apresenta a repercussão do filme **Gadanh**o a partir de exibição e realização de um trabalho didático, no âmbito da disciplina Educação Artística, para “um público de mais de 500 estudantes” da 5ª a 7ª séries matriculados na Escola Integrada José Lins do Rego, João Pessoa – Paraíba. O artigo destacou os principais problemas, inquietações e propostas apresentadas pelos estudantes destacando-se a revolta quanto a “presença humana no lixo”, mulheres grávidas “com sacos que não podiam carregar”, “urubus convivendo pacificamente ao lado de catadores de lixo”. Destacaram, ainda, a omissão do Governo e da Prefeitura. A maior parte só ficou sabendo daquela realidade “brutalmente triste” a partir do filme. O artigo apresenta pistas quanto ao processo de circulação de **Gadanh**o: “[exibimos] esse filme ao lado do portão de entrada do Vazadouro [Lixão do Roger], nos bairros Redenção, Cristo Redentor e, também, na favela Beira do Cano (sempre que possível, suscitando discussão). Também exibimos no campus da UFPB, sendo que aí com um maior número de apresentações.” (GOMES, 1980, p. 30).

⁵ O diretor de **Closes** disponibilizou, em 2015, no Portal que reúne parte significativa da sua produção acadêmica, um conjunto digitalizado de opiniões coletadas em 1982, no período de estreia do referido filme, a fim de subsidiar futuras pesquisas. Trata-se de um dos filmes do ciclo de Super-8 da Paraíba de maior repercussão, com circulação pelo Brasil e países da América Latina. Também o jornal **Graffiti**, por ocasião do lançamento de **Closes**, enfatizou “Houve quem fizesse imediata ligação entre o filme e a realidade atual: ‘gostei bastante do filme pelo fato de abordar um tema polêmico em nossa sociedade. Tema este cercado por uma discriminação revoltante e que só pode se agarrar a medidas conservadoras como o pacote feito pelo nosso presidente [general João Baptista de Oliveira Figueiredo]. Felizmente acontecem filmes como esse que visam esclarecer o povo de que amar é, antes de mais nada, um ato de liberdade’.” (CLOSES..., 2021, p. 159).

Assim, partindo do pressuposto de que a miséria e a sexualidade humana são dois temas considerados malditos, pode-se fazer uma livre analogia com os escritos de Josué de Castro (1984) acerca da fome, com base na sua obra antológica **Geografia da Fome**. Para o referido cientista e humanista, há preconceitos e interesses de ordem política, econômica e moral quando se lida com a complexidade da fome, provocando interdições de cunho social e diferentes formas de exclusão social.

O fundamento moral que deu origem a esta espécie de interdição baseia-se no fato de que o fenômeno da fome, tanto a fome de alimentos como a fome sexual, é um instinto primário e por isso um tanto chocante para uma cultura racionalista como a nossa, que procura por todos os meios impor o predomínio da razão sobre o dos instintos na conduta humana. (CASTRO, 1984, p. 30).

Nessa perspectiva⁶, os oprimidos sexualmente desejam alcançar os anseios e demandas específicas de sua sexualidade. Entretanto, são colocados em guetos e zonas rebaixadas socialmente, da mesma maneira os famintos fisiológicos são apartados da sociedade e sujeitados aos locais de invisibilidade. Esses corpos subjugados passam a conviver em territórios em que o poder público não tem nenhum interesse em implementar

⁶ Em entrevista concedida em 2006, Pedro Nunes (2021b, p. 995-996) refere-se aos vários tipos de fomes nessa perspectiva de Josué de Castro: “[...] **diria que o BRASIL é quem tem FOME**: de educação, de justiça social e de cultura. Há, ainda, outras FOMES e imoralidades políticas. [...] Superei, então, diversos tipos de FOMES, preconceitos e conflitos.”.

ações afirmativas de políticas públicas endereçadas aos que se tornam invisíveis nos espaços majoritariamente ocupados por um pensamento, prioritariamente, excludente.

Tanto **Gadanh**o quanto **Closes** expressam essa fome de sobreviver. Evidenciam a fome, enquanto exercício da liberdade de se dispor de diferentes alimentos e de sair da invisibilidade. Retratam a fome por dignidade de direitos, justiça social e equidade de gênero.

A primeira situação, referente aos escritos de **Cidadão do Mundo**⁷, aponta para questões das sexualidades solapadas em função de um pensamento enraizado em credices diversas e preconceitos que não respeitam as diferenças humanas. Esse é o tema abordado pelo filme **Closes**⁸, em que o autor edifica a sua narrativa demonstrando as dicotomias e paradoxos entre os discursos sobre a sexualidade, por parte de pessoas engajadas com causas sociais, e um outro segmento com depoimentos de uma população cujas noções de homossexualidade são

⁷ Referência ao documentário **Josué de Castro – Cidadão do Mundo** (1994) dirigido pelo cineasta Silvio Tendler. Segundo o Portal *Videocamp*, “[o] filme retrata a vida e a obra do médico pernambucano Josué de Castro, intelectual engajado em um dos maiores problemas da humanidade: a fome. Autor de vários livros que discutem a fome como uma questão política, Josué representou o Brasil em vários órgãos internacionais, como a FAO, mas acabou sendo exilado pela ditadura militar.” (JOSUÉ..., 2015).

⁸ O jornal **A União** (em sua edição de 1-2 de maio de 1982) dedicou página inteira com artigos jornalísticos opinativos de Fernando Oliveira, Lauro Nascimento Ary Maciel, Jomard Muniz de Britto e artigo sem assinatura (escrito pela Redação) que versam sobre estrutura narrativa, abordagem temática, transgressões e impacto relacionados a **Closes**. O filme está disponível no seguinte endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=c3ryK4SIIso&feature=emb_title .

equivocadas, arcaicas e desprovidas de argumentações necessárias para o um devido discernimento. Trata-se de um tema caro e relevante, que lida com a flutuação dos desejos, da sexualidade e com os afetos entre pessoas do mesmo gênero, mas que não será aprofundado no presente escrito devido ao recorte voltado para **Gadanh**o.

Distante de ser um mero exibicionismo acerca da temática da homossexualidade, **Closes** não se caracteriza como uma transgressão *per si*. O filme, em tempos de ditadura civil-militar, traz camadas mais profundas em termos de representabilidade, contribuindo significativamente para a compreensão de assuntos que reivindicavam (tanto para si quanto para o entendimento do público) o conhecimento do que realmente ocorria com os grupos minoritários em termos de poder.

Trata-se de uma invisibilidade que almejava ter suas demandas apresentadas em produtos culturais com grande alcance e poder de representatividade. A exemplo do cinema, tais temáticas vinham, ao longo do tempo, sendo rebaixadas na hierarquia dos assuntos tratados pela arte, dentro de uma logística hegemônica e heteronormativa (BOZON, 2004).

Assim, vale rememorar o que diz Jean Grondin (2002) acerca das interpretações de obras, entendidas (de maneira expansiva) como todas as formas de arte que reclamam para si tanto a compreensão de seu construto, quanto o universo do seu autor.

[Do] ponto de vista subjetivo, uma obra também é o feito de seu autor, ela faz parte do todo de sua vida, cujo conhecimento deve esclarecer o entendimento de sua obra. (GRONDIN, 2002, p. 31).

Desse modo, citar **Closes** se torna pertinente justamente pelo fato desta obra fazer parte do universo superoitista no qual estão situados **Gadanh**o e seus realizadores (João de Lima Gomes e Pedro Nunes).

Para compreender a obra fílmica estudada buscou-se fundamentação nos estudos de Grondin (2002), que evidenciam a necessidade de se levar em conta a respectiva conjuntura em que tal obra encontra-se inserida para poder se entender uma determinada fase. Já a conjuntura só é possível de ser assimilada a partir do todo de uma mídia. Tudo isso deve estar alicerçado no conjunto da obra e da biografia de seu autor, que (por sua vez) só pode ser entendido levando-se em conta a sua época histórica, que, por conseguinte, só pode ser compreendida através da história em sua totalidade (GRONDIN, 2002, p. 31).

Tanto Pedro Nunes quanto João de Lima Gomes, na condição de realizadores e pesquisadores, assumem um compromisso ético, político e formacional com o cinema e o audiovisual no estado da Paraíba, assim como em outros estados brasileiros. Assim sendo, ambos desenvolveram produções artísticas que, constantemente, têm sido apresentadas em conjunturas curatoriais, editoriais, expositivas e acadêmicas.

Gadanh e **Closes**, do mesmo modo que outros filmes e produções editoriais daquela época, podem ser apontadas como obras de **resistência cultural**, em função de terem sido realizadas no período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1984), em meio a intensas lutas contra tortura, repressões, censura, violação dos Direitos Humanos, enquanto iniciativas em prol da liberdade de expressão e da livre circulação de ideias.

Ainda nesse sentido, cabe ressaltar que, mais adiante, Pedro Nunes e João de Lima, docentes com formação doutoral, lideraram uma comissão de professores para a criação do Curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal da Paraíba, bem como continuaram atuando em outras áreas de formação (em nível de graduação e pós-graduação). Assim, situar os artistas-pesquisadores em aspectos mais amplos das suas vidas contribui sensivelmente para a compreensão do conjunto de suas respectivas obras.

Recorrendo à noção do cenário de ostracismo social rememorado pelos escritos de Castro (1984), segue-se um fluxo cujo raciocínio parte de uma perspectiva que envolve a invisibilidade humana. É nessa conjuntura de fatos que **Gadanh** engendra sua narrativa poética, e não no sentido de suavizar o lado bruto da vida⁹. Pelo contrário, o filme, por meio

⁹ A esse respeito, vale lembrar que, diante de um quadro real e, ao mesmo tempo, surrealista, fétido, em constante movimento por conta do protagonismo de seres humanos (de diferentes faixas etárias), urubus, porcos, larvas, carniças e insetos, os próprios realizadores relatam que chegaram a chorar (NUNES, 2021a).

de suas laborações sonoras e visuais, muitas vezes justapostas em oposição entre si, propicia (em um mesmo construto) a abordagem de fatos sociais que são reverberações de natureza política, histórica e cultural, conforme será aferido nas seções subsequentes.

Em meio a tudo isso, destaca-se a criatividade poética evidenciada nas ranhuras do filme – imperfeições dos movimentos panorâmicos que revelam a pulsação/respiração dos realizadores e os planos irrequietos, todos feitos com diferentes câmeras na mão. No filme, a placa indicativa do trem, no Lixão do Vazadouro, já alertava: PARE OLHE ESCUTE.

Documentário, narrativa e poesia

Entende-se a narrativa documentarista como a junção dos aspectos de escolhas visuais e sonoras que constituem uma obra artística fílmica ou videográfica. À luz de Walter Benjamin (1985), infere-se que o documentário está mais próximo da contação de histórias, por meio da narração, enraizada na cultura da oralidade. Já os filmes de ficção, pertencentes ao âmbito das expressões romanescas, no sentido de ter seus epílogos escolhidos por seus autores (assim como as obras fílmicas ficcionais), trazem seus desfechos a partir da ótica dos seus realizadores.

Em seu texto **O Narrador**, Benjamin (1985) assinala que o findar da narrativa oral se dá com a chegada do romance. Para esse autor, os moldes clássicos de contar uma história (com

início, meio e fim) idealizados pelo romancista impedem o público de estabelecer uma maior introspecção em relação ao conto. Já a tradição da oralidade possibilita, por meio da narração, uma identificação do espectador com o fato exposto. Tal ocorrência se dá porque, com a narração, o contador de histórias se coloca em meio à temática abordada, adaptando os contos ao universo real do público ao qual relata determinado fato.

Desse modo, compreende-se a narrativa clássica romanesca como sendo característica das histórias do cinema ficcional, com seus desfechos estabelecidos (tanto pelo seu realizador quanto por seu roteirista), podendo, também, haver as interferências do produtor. Em contrapartida, o documentário se coloca muito mais no plano da tradição oral¹⁰, justamente por abrigar situações mais diversificadas, numa narrativa que abre uma margem considerável para interpretações por parte de seu público; ou seja, há uma maior interação entre o fato narrado e seus interlocutores.

A narrativa não é apresentada de forma fechada, no sentido de ter seu percurso idealizado pela única visão do realizador. Em entrevista concedida ao autor sobre o assunto, Pedro Nunes (2021a) aponta o seguinte:

¹⁰ É interessante frisar que há obras de não ficção (filmes e vídeos) que escapam dessa característica de predominância quanto à tradição da oralidade, por priorizarem, por exemplo, a visualidade nas suas respectivas construções narrativas.

Há, também, graus de abertura nos relatos de rememoração, ou compartilhamentos de informações e de experiências, que compõem determinados documentários, com o propósito de que os interagentes com a obra possam complementar as informações verbalizadas com a necessária operação de interpretação e de reflexão sobre o assunto narrado. Na semiótica, designamos esse movimento interpretativo como semiose. Por outro lado, as escolhas, os recortes e as pausas do que está sendo narrado funcionam enquanto elementos subjetivos imprescindíveis para o delineamento estrutural de qualquer documentário. Outros códigos e subcódigos – a exemplo da imagem, das relações espaço-temporais e do manejo crítico da linguagem (planos, ângulos, enquadramentos, composição, transições, movimentos...) – possuem igual relevo nesse processo de diálogo com o diagrama oral dos documentários. Essa dimensão da oralidade também comporta visões de mundo e esquecimentos. O diretor/realizador/editor, ao manejar com o diagrama verbal, também opera com novos filtros e com sua peculiar visão de mundo.

Em outras palavras: ao contar uma determinada história, o documentarista escolhe um território conhecido por ele e coloca as situações (em sua maioria, reais) para dialogarem diretamente com o seu público-alvo. Este, por sua vez, encontra-se ávido por novas ocorrências que a linguagem dos documentários traz em suas estruturas narrativas. Todavia, apesar de não ser contemplado neste estudo em suas especificações, em caráter informacional ressalta-se que pode

haver o imbricamento entre as duas tipificações de narrativas fílmicas – a documentarista e a ficcional.

Em sua **Introdução ao Documentário**, Bill Nichols (2010) observa que todo filme faz parte do universo documentarista, pois traz em si características culturais, bem como as representações dos tipos humanos inseridos nelas. Segundo o estudioso, existem duas tipologias de filmes:

(1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes. (NICHOLS, 2010, p. 26).

Ainda nessa referida obra, Nichols (2010, p. 62-63) também elenca seis possíveis maneiras de se fazer documentário: os modos poético, performático, expositivo, observativo, participativo e reflexivo. Tais características foram moldando o gênero ao longo de sua formação histórica, contribuindo para seu firmamento. No que se refere à poética documentarista do audiovisual, o autor mencionado destaca que o modo poético “[...] enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal.” (NICHOLS, 2010, p. 62).

Durante o transcorrer do seu pensamento, Nichols (2010) evidencia que as tipologias dos filmes documentários foram ganhando forma narrativa ao longo do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, em acordo com as necessidades de diferentes períodos nos quais as obras surgiam, tendo em

mente os seus vários contextos, que dizem respeito aos aspectos sociais, políticos, econômicos, culturais, ambientais etc.

O estudioso destaca que uma determinada modalidade não é predominantemente única em uma obra documentarista. Nesse sentido, Nichols (2010, p. 136) ressalta que a

[...] identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos.

Assim, podemos entender que a saliência expressiva e poética de uma das camadas fílmicas estará se relacionando com as outras – não as diminuindo, mas completando os diversos sentidos propostos pelo filme, a partir de sua organização significativa.

O pesquisador brasileiro Luiz Carlos Lucena (2012, p. 20) nos lembra que, desde o início do cinema, os irmãos Lumière realizavam pequenos documentários – ocorrência que se dava porque os precursores da cinematografia encontravam na logística de produção uma maior exequibilidade ao captar o momento, ou seja, o que era real. No decorrer de sua trajetória histórica, o cinema se estabelece como linguagem e, nesse ínterim, devido à característica languageira da própria expressão humana, há o seu firmamento enquanto arte.

Levando em consideração, sobretudo, sua capacidade de produção de sentidos criada por distintas técnicas e estéticas

que moldam sua inventividade poética, cabe apontar que, na perspectiva aristotélica, compreende-se o cinema como arte – arte enquanto técnica (*technê*) inerente ao artista, técnica esta que gera a poética, cuja função tanto é ética quanto política (BRITO, 2012, p. 46). Nesse sentido, **Gadanh**o torna-se um expoente em termos de liberdade estilística, ética e política assumida em sua *mise-en-scène*, justamente por propiciar a mescla das tipologias poética e expositiva em sua narrativa documental, além da função do cinema enquanto arte que demanda, por parte dos seus realizadores, o domínio, não apenas da técnica, mas da ética e de um compromisso político reverberado em toda sua obra e vida pública.

Logo, destaca-se que a potência poética de uma obra audiovisual documentarista não pode ser dissociada dos seus procedimentos técnicos e estéticos (que demandam da própria natureza do cinema), no liame entre a mão do artista (cineasta) e os dispositivos de captação e projeção (suportes). A esse respeito, Pedro Nunes (1993) vai nos elucidar que os suportes tecnológicos podem ser encarados como interlocutores nos processos criativos do audiovisual.

Para esse autor, o processo poético no cinema, compreendido de forma ampliada como audiovisual, começa através do pensamento criador do artista, passando pelas diversas etapas de criação de uma obra fílmica, a exemplo da captação de imagem e som, se estendendo até às fases de edição e montagem. Desse modo, todas essas potências

sígnicas, ordenadas ou justapostas, criam uma estrutura significativa geradora de significados.

Assim, “[o] poético não se manifesta de forma estanque ao processo de criação e produção. Nasce a partir da intenção do artista no manejo das texturas sígnicas.” (NUNES, 1993, p. 19-20). Enfatiza ainda que

[o] processo construtivo do filme é então pensado a partir de sua estruturação como corpo dialético que enovela o espectador imprimindo-lhe choques. [...] O filme, mesmo no extremo paroxismo contemporâneo da invenção, deve possuir fendas para que o intérprete possa navegar livremente por rotas igualmente originais, com a finalidade de forjar significados também originais. (NUNES, 1996, p. 104-105).

A Poética Gadanhesca

Caso fosse adotar um método comparatista para analisar **Gadanhó**, dir-se-ia que o filme em muito se parece com a obra do poeta Manoel de Barros, fazendo uma breve analogia, pois um estudo como esse reivindica para si mais tempo e fôlego, a fim de ser desenvolvido, tendo em mente a vasta possibilidade que duas obras com tal envergadura suscitam. Todavia, ainda que de forma tímida e embrionária, insiste-se em esboçar tal comparativo, acerca das afetações que o filme provoca, levando em consideração as congruências, em termos de poeticidade das obras mencionadas.

Em suas visualidades, **Gadanh** remete ao poema de Manoel de Barros (1996) intitulado *A Antônio Houaiss*, datado de 1974. Em seus versos, o poeta fala das coisas simples da vida e da descartabilidade do humano, em condição de pobreza financeira, quando avaliado por outrem, acometido de um segundo tipo de miséria humana – a de estar sob o efeito de uma cultura colonizadora. Assim, o poeta vai lembrar que “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para poesia.” (BARROS, 1996, p. 12).

Aristóteles (2008), em seu clássico texto intitulado *Poética*, apontava para a circunstância da poesia, enquanto linguagem, ter como base a própria realidade. Nesse sentido, para o pensador, a questão de escrever sobre fatos reais, diferentes da fábula (ou seja, da ficção propriamente dita), não faz do poeta algo menor, desde que a ocorrência apresentada tenha o caráter de verossimilhança.

O filósofo esclarece que a poesia, quando transformada em cena, é uma forma de imitar a vida, tornando-a mais



Apagamentos da Memória
Gadanh (1979)



evidente em suas

representações pelas mãos do poeta. Esses construtos, carregados de sensações, podem ser ocorrências reais, cabendo ao poeta apresentá-los ao público, de forma verossímil, sem a obviedade do corriqueiro.

De tudo isto resulta evidente que o poeta deve ser um construtor de enredos mais do que de versos, uma vez que é poeta devido à imitação e imitações. E, se lhe acontece escrever sobre factos reais, não é menos poeta por isso: nada impede que alguns factos que realmente aconteceram sejam [possíveis e] verosímeis e é nessa medida que ele é o seu poeta. (ARISTÓTELES, 2008, p. 55).

Nesse fluxo de argumentação, **Gadanh** apresenta em sua narrativa algo que transpassa o cotidiano comum, mas, ao mesmo tempo, longe de ser uma descaracterização da realidade, pois, muito pelo contrário, para a feitura do filme foram empregadas as técnicas disponíveis, com o intuito de acentuar o que passava despercebido pelo olhar rotineiro, condicionado à naturalização de situações de desigualdade e injustiça social.¹¹

O uso consciente da câmara – através da escolha dos enquadramentos, das angulações, da profundidade de campo, da locação dos personagens reais, das narrações captadas e sobrepostas ao filme – consegue tirar o observador (e o observado) do canto inóspito dos conformismos naturalizados.

¹¹ Naturalização no sentido de as ideias, regras e valores sociais serem adotados, justificados e transmitidos “[...] como se existissem independentes da ação humana, como se fossem imposições externas (‘naturais’) que não podem ser evitadas, combatidas ou modificadas.”. (BARRETO; ARAÚJO; PEREIRA, 2009, p. 119).

Dessa maneira, os autores constroem uma narrativa poética, em forma e conteúdo, com um direcionamento ético que possibilita a exposição de um mundo invisibilizado por uma política que não permitia que os sujeitos tivessem vez e voz. Logo, pode-se dizer que o filme **Gadanhó** lhes dá o direito de serem percebidos e escutados, de modo ético, poético e de forma perturbadora, exatamente por visibilizar aspectos de uma realidade invisível para vários segmentos da sociedade. A esse respeito, também faz-se oportuno mencionar que, de fato, há coragem e pioneirismo dos jovens estudantes nessa empreitada fílmica, pois, sem que soubessem, inauguravam a retomada de um novo surto de cinema na Paraíba.

A imagem

Ciente da importância do que relata, a narrativa de **Gadanhó** compreende uma situação mais ampla que o próprio registro do local no qual foi feito o filme. Tal fato torna-se evidente quando é exposta (em sua diegese fílmica) a circunstância na qual, regressando do Rio de Janeiro, um homem – ao tentar ser reinserido no espaço antes comunitário – se depara com a novidade representada pela exigência de um cadastro para poder explorar o Lixão (ou seja, uma burocracia, uma possível tentativa de categorizar a função do catador de lixo).

Na construção da fala do mesmo depoente, é possível perceber, também, que, para um nordestino pobre, estar no

sudeste do País pode ser uma realidade muito pior do que vemos exposta no Lixão. Arelada às entrelinhas desse relato, há a utilização de um *take* no qual surge a sigla *BRA*, em referência direta a uma abreviação do nome *Brasil*. Tal imagem reforça a maneira pela qual os cineastas apontam sua *mise-en-scène* para uma realidade existente além do Nordeste, perpassando todo o território nacional.

Nesse sentido, a obra parte de uma situação local para destacar algo mais amplo, no âmbito social de um vasto território, como é o caso do Brasil. Corrobora com esse entendimento a postulação de Nichols (2010, p. 205) relativa ao modo como “[os] documentários de questões sociais consideram as questões coletivas de uma perspectiva social.”.

Em uma das cenas mais marcantes do filme, uma criança vai ao encontro da maquinaria e se aproxima dos caminhões que chegam com novas cargas de lixo, despejando-os no local. A cena reflete o tratamento destinado à infância no Brasil do final dos anos 1970, quando ainda vigorava o Código de Menores, no qual a infância era tratada pela perspectiva de uma situação irregular.

O trabalho infantil era uma realidade nessa época, e os

Fotogramas de Gadanho, 1979 (aos 10’17”) nos quais aparecem a abreviação da palavra Brasil (BRA) em meio a uma vasta quantidade de lixo



filhos menores de idade acompanhavam os pais em quaisquer situações diárias, sem ter acesso à educação e demandas relativas às suas fases pueris – a exemplo do direito de brincar, participar de atividades lúdicas que ampliam o desenvolvimento cognitivo, intelectual, e assim por diante.

Sabe-se que, depois dos anos de 1990, com a implementação do ECA¹², as crianças deixaram de ser consideradas como objetos da sociedade e passaram a ser reconhecidas como sujeitos de direito. Nesse fluxo, os direitos sociais são tratados na obra **Gadanh**o com sua devida importância (e urgência). Desse modo, há o esclarecimento de depoentes especialistas, como é o caso de uma socióloga, cuja fala aponta para algo que poderia ser a solução dos problemas expostos na *mise-en-scène* fílmica: a reivindicação dos direitos como base essencial para conquistar melhorias de vida em sociedade.

As imagens de **Gadanh**o, portanto, apresentam sua temática, situando o espectador no universo do Lixão, no qual adentram seus realizadores para o recorte e análise do problema a ser analisado. Nesse recorte para desvelar a situação de imersão no lixo, as imagens são fortes, impactantes e revelam, com a devida sensibilidade ética e poética, as pessoas que

¹² Popularmente identificado como ECA, o Estatuto da Criança e do Adolescente é reconhecido internacionalmente como um dos mais complexos Diplomas Legais, cuja elaboração é dedicada à proteção dos direitos da pessoa, nas fases da infância e da juventude. No ano de 2022, a Lei 8.069 de 1990, que **Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências**, completou 32 anos de existência.

sobrevivem no universo retratado. Ademais, diálogos coletados extracampo, som ambiente, ruídos de latas, aceleração dos tratores, silêncios e musicalidades dão ênfase à paisagem sonora da narrativa fílmica.

O som

Há séculos atrás, antes do advento cinematográfico, ao falar sobre as principais características de uma cena poética, Aristóteles (2008) evidenciava que o arcabouço de um enredo deveria ter, na sua capacidade comunicativa, a possibilidade de ser compreensível, mesmo sem as construções imagéticas, se utilizando, para isso, dos recursos construtivos relativos aos aspectos da sonorização.

Sob essa perspectiva, a poesia, a imagem e o som são análogos e complementares.

É necessário que o enredo seja estruturado de tal maneira que quem ouvir a sequência dos acontecimentos, mesmo sem os ver, se arrepie de temor e sinta compaixão pelo que aconteceu. (ARISTÓTELES, 2008, p. 63).

Com o desenvolvimento deste estudo de caso, foi possível perceber que a sonorização de **Gadanh**o contribuiu

Fotogramas de Gadanho (aos 10'50') no qual se pode ver o momento em que uma criança se dirige aos veículos que entram no lixão para descarregar seus detritos | Gadanho (1979)



significativamente para sua poeticidade.

Dessa maneira, entende-se o universo sonante da obra supramencionada como uma paisagem repleta de significações que enriquecem as informações sobre o contexto cultural, social, político e econômico da época em que a obra foi gestada.

Segundo Gérard Betton (1987, p. 38), o áudio tem a finalidade de complementar e reforçar a imagem. Para esse estudioso, diálogos, músicas, efeitos de som, ruídos e pausas de silêncio possuem grande poder dramático e sugestivo, e elaboram atmosfera e estética nas imagens em movimento.

O material sonoro tem uma grande importância no cinema. Podemos afirmar que a estética deste se transformou profundamente com o advento dos diálogos e da música. O som destina-se a facilitar o entendimento da narrativa, a aumentar a capacidade de expressão do filme e a criar uma determinada atmosfera. (BETTON, 1987, p. 37-38).

Nesse fluxo de raciocínio, o som de **Gadanh** destaca-se na engenhosidade dos elementos que compõem sua paisagem sonora. Tal capacidade inventiva enlaça vozes *off* e *over*, que dialogam em um universo de ambiências sonantes, captadas de forma assíncrona em relação às imagens. Conforme já destacamos, a montagem do som inclui musicalidade, ruídos, excertos de trechos e depoimentos sobrepostos, o que acaba criando uma atmosfera fílmica peculiar, propiciando, por conseguinte, a imersão do espectador na narrativa exposta – elemento que concede à obra um *status* de originalidade.

Com base nesse entendimento, é possível elencar alguns trechos relevantes do filme que evidenciam a sua sagacidade sonora: no excerto situado nos planos a partir dos 13'38", por meio do áudio, uma mulher relata a forma com a qual sobrevive, através da venda de papel. A personagem real faz uma *checklist* daquilo que costuma encontrar no lixão, a fim de reverter em dinheiro. Em sua fala, cita os materiais que junta (papel e ferro), quando uma voz de criança complementa: "e vidro" (GADANHO, 1979).

A voz feminina explica que, com o seu trabalho, consegue fazer a feira e adquirir produtos alimentícios, como frango, por exemplo. A criança novamente se intercala, e endossa a fala da mulher, complementando a lista de compras com o item que lhe parece ser mais importante – "o leite *Ninho*". O discurso da mulher, no contexto da narrativa fílmica, vocifera um pedido de ajuda, expondo sua condição humana e sua miséria. A personagem real parece ter consciência que, por meio do audiovisual, sua voz pode ser escutada, bem como sua realidade exposta. Segundo a depoente, ela está no Lixão para complementar sua renda, apesar do esposo ser um funcionário público da Prefeitura da capital paraibana. Nesse caso, a imagem e o som destacam uma cena que, na verdade, representa uma ocorrência vivenciada, Brasil afora, por milhares de pessoas.

De fato, por meio de seus relatos e imagens, as nuances sonoras de **Gadanh**o chocam, pois há um indivíduo trabalhando em um órgão público, enquanto sua família foi

condicionada àquela situação de extrema pobreza. A esse respeito, a explicação apresentada, por meio da fala de uma socióloga, expõe os motivos reais de tal situação: a redução drástica dos salários (que eram pagos na época da realização do filme) em mais de 70 % desde 1964 (ou seja, 15 anos depois), em um cenário de inflação constante e aumento no custo de vida.

Tanto a paisagem sonora quanto as imagens do documentário auxiliam na compreensão do gadanho em si, enquanto um instrumento de tortura social, dos mais desumanos, justamente por obrigar famílias inteiras a utilizá-lo como forma de sobrevivência em meio ao lixo físico (de origem social e política), instaurados em um período antidemocrático no Brasil.

Desse modo, **Gadanho** apresenta, de forma perspicaz, laborações de elementos técnicos e estéticos utilizados para a construção de uma narrativa audiovisual – ora identificada, por conta de sua unicidade, enquanto uma *Poética Gadanhescas* – que prioriza os aspectos éticos e políticos a ela inerentes, na realização de uma obra fílmica.

O recorte temático do filme é brutal, como se fora uma

Aos 14'02", na sequência de fotogramas do filme Gadanho, pode-se identificar um menino utilizando um gadanho para equilibrar uma lata de óleo de soja na cabeça de seu colega | Gadanho (1979)



incisão, sem anestésicos, feita (sob a pele social) com um bisturi enferrujado. Dessa forma, é possível compreender como profundamente necessário para a memória do Brasil rever a narrativa da *Poética Gadanhesca*, sobretudo quando são tratados, nos dias de hoje (em que se continua subjugando o povo às mesmas condições de miserabilidade), assuntos que buscam retroceder a esse período.

Considerações finais

Compreende-se a poética do cinema e audiovisual como o domínio de uma arte (*technê*), por parte do artista realizador, cuja utilização dos dispositivos de captação de imagem e de som, bem como os mecanismos de produção, edição, finalização e os suportes de exibição dessas audiovisualidades, tornam-se congruentes à sua obra finalizada, iniciada desde o princípio no pensamento do seu criador, o cineasta.

Assim, ver, ouvir, falar e sentir são formas com as quais as obras documentaristas afetam o público. Tais elementos, sonantes e visórios, são produzidos por escolhas e visões de mundo de seus realizadores. Destarte, há uma visão política que atravessa a estrutura poética de **Gadanhho**, tanto no modo como o assunto foi abordado, quanto no que se refere àquelas decisões mais objetivas – que envolvem escolha de horários, locações, depoentes, posições de câmera, formas de captação de som, dentre outras – que, por mais impessoais que

desejem parecer, nunca poderão deixar de ser opções de um artista em favor da produção de sentidos para seus interlocutores.

Nesse contexto, identifica-se a *Poética Gadanhesca* enquanto um conjunto de técnicas e estéticas próprias, inerentes à obra fílmica **Gadanh**o, cuja narrativa documentarista (em sua dimensão ética e política) expõe feridas profundas de uma sociedade colonizada, ao mesmo tempo em que informa, denuncia, registra e propicia à população o conhecimento de vidas ocultadas pela lógica do capital e da ditadura militar brasileira.

Tempos difíceis, tempos de resistência, tempos de lutas por anistia política e liberdade de expressão. Um Brasil onde poucos ousavam expor tantos desmandos, sobretudo quando se confronta o interesse público, que isola e ignora boa parte da população, em uma época sem representatividade política e sem acesso aos mecanismos do poder. Com efeito, tal “brasilidade periférica” só passa a existir aos olhos do público depois que emerge na sua *mise-en-scène*, assim como em outros construtos audiovisuais, posteriores à sua realização, que conseguiram driblar a censura imposta às artes em geral.

Em seus aspectos visuais e sonantes, **Gadanh**o arrebatava os espectadores e pesquisadores para instâncias superiores ao que é visto em sua diegese. As escolhas feitas com os enquadramentos e as angulações expõem os corpos em suas *performances* do cotidiano, em meio a um espaço e tempo

permeados por signos de morte e miserabilidade, em cujo período a engrenagem dos generais andava de mãos dadas com tortura, mortes, perseguições políticas, desumanidade e censura às artes e à cultura¹³.

No filme **Gadanho**, a poesia e os demais escritos científicos acerca da pobreza e da fome faziam parte do universo cultural predecessor à época de sua realização. Sendo assim, credita-se ter feito parte do repertório cultural de seus realizadores – fato que pode ser averiguado com exatidão em entrevistas realizadas *a posteriori* (NUNES, 2021a; GOMES, 2021). Destaca-se, ainda, que não se afirma que os diretores de **Gadanho** se utilizaram da poesia de Manoel de Barros (1996), ou dos escritos de Josué de Castro (1984) como fonte de inspiração para realizarem seu filme, mas, sim, que, por fazer parte do repertório cultural precursor disponível à época de sua realização, a obra fílmica documentarista dialoga com esse



¹³ Com a promulgação da **Constituição Federal Brasileira**, em 5 de outubro de 1988, finalmente a censura no Brasil foi extinta conforme estabeleceu o parágrafo 2.º do artigo 220 que diz o seguinte: "É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística." (BRASIL, 1988).

imaginário intelectual.

Na fala dos depoentes que integram a narrativa de **Gadanh**, percebe-se o sacrifício das mães em busca de sustento para os filhos, enfrentando o poder vigente (que, em sua hegemonia, buscava o controle dos corpos). Do mesmo modo, constata-se a maneira pela qual **Closes** desvela em sua diegese, quando apresenta o tema da sexualidade, agressões decorrentes da repressão social, cultural e política enfrentada por pessoas à procura do livre exercício de suas identidades sexuais.

Dessa maneira, o cinema realizado em bitola Super-8 assume sua função maior e surge como uma espécie de arma política, propiciando a exposição daqueles corpos ocultados, bem como a escuta daquelas vozes, caladas por uma lógica que priorizava, sobretudo, os interesses das elites dominantes.

Por fim, ao estabelecer o referencial teórico que embasa este texto, almeja-se contribuir para áreas de pesquisas que envolvam o imbricamento entre o poético e o cinema (ficcional ou documentário). O estudo, ao englobar a **poesia** e o **cinema documentário**, tendo em vista a tradição desse gênero no estado da Paraíba, espera servir como base e oferecer apontamentos para pesquisas vindouras, contribuindo, assim, para o fortalecimento de um campo que propicie a preservação da memória e identidade local, regional e nacional.

Referências

AMORIM, Lara Santos; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980.** João Pessoa: Editora UFPB, 2013.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética.** Lisboa: Edição da Fundação Caloust e Gulbenkian, 2008.

BARRETO, Andreia; ARAÚJO, Leila; PEREIRA, Maria Elisabete (org.). **Gênero e Diversidade na Escola: formação de professoras/es em Gênero, Sexualidade, Orientação Sexual e Relações Étnico-Raciais-livro de conteúdo.** Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília: SPM, 2009.

BARROS, Manoel de. **Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BENJAMIN, Walter. O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política** – Ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras Escolhidas. Volume 1). São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOZON, Michel. **Sociologia da Sexualidade.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil.** Brasília: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. **Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990.** Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Brasília: Diário Oficial da República Federativa do Brasil, 16 jul. 1990.

BRITO, Humberto. A poiêtikê technê como instrumento meta-filosófico. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 53, n. 125, p. 41-58, jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2012000100003&lng=en&nrm=iso . Acesso em: 11 nov. 2020.

CASTRO, Josué de. **Geografia da Fome** - O dilema brasileiro: pão ou aço? Rio de Janeiro: Antares, 1984.

CLOSES: sério, poético e libertário. Publicado originalmente no jornal paraibano **Grafitti**, em maio de 1982. In: PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (org.). **Mestre da Utopia: fragmentos de uma caminhada polifônica**. *E-book*. João Pessoa (BR): Editora do CCTA; Aveiro (PT): Ria Editorial, 2021, p. 155-161. Disponível em: https://mestredautopia.files.wordpress.com/2021/11/af_texto_06_closes_poetico_libertario_ok-diagramado-paginado.pdf . Acesso em: 10 nov. 2020.

CLOSES: um manifesto sobre a sexualidade. **A União**, João Pessoa, 1-2 maio 1982a.

GOMES, João de Lima. Entrevista concedida ao autor (Hélder Nóbrega) via *WhatsApp*. João Pessoa, 20 ago. 2021.

GOMES, João de Lima. Gadanho: o que os estudantes escreveram. **Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira**, João Pessoa, n. 0, p. 29-33, 1980.

GRONDIN, Jean. **Hermenêutica**. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

JOSUÉ de Castro – Cidadão do Mundo. **Videocamp**, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.videocamp.com/pt/movies/josue-de-castro-cidadao-do-mundo> . Acesso em: 11 nov. 2021.

LIRA, Bertrand. A produção cinematográfica superoitista em João Pessoa de 1979 a 1984 e a influência do contexto social/econômico/político e cultural em sua temática.

Caderno de Textos (CCHLA-UFPB), João Pessoa, n. 8, p. 5-12, set. 1986.

LIRA, Bertrand. **O Super-8 na Paraíba** – Anos de produção e rebeldia. *E-book*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2021.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários**. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

MORAIS, Arthur. De Aruanda a Gadanho: a metamorfose do cinema paraibano. Revista **Bitola-8**, João Pessoa, 2016. Disponível em: <https://bitola-8.wixsite.com/flashback> . Acesso em: 11 nov. 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2010.

NUNES, Pedro. **Cinema e Poética**. Maceió: Trilha Editorial, 1993.

NUNES, Pedro. Entrevista concedida ao autor (Hélder Nóbrega) via *WhatsApp*. João Pessoa, 13 nov. 2021a.

NUNES, Pedro. As Relações Paramórficas no Cinema. In: **As Relações Estéticas no Cinema Eletrônico**. Maceió: EDUFAL; João Pessoa: EDUFPB; Natal: EDUFRN, 1996, p. 61-105.

NUNES, Pedro. Sobre os Tipos de Fome. In: PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (org.). **Mestre da Utopia**: fragmentos de uma caminhada polifônica. *E-book*. João Pessoa (BR): Editora do CCTA; Aveiro (PT): Ria Editorial, 2021b, p. 995-996. Disponível em: <https://mestredautopia.files.wordpress.com/2021/11/mestre-da-utopia-versao-completa-final.pdf> . Acesso em: 10 nov. 2020.

NUNES, Pedro. Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba: tradição e rupturas. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: EDUFPB, 2013, p. 56-84.

NUNES, Pedro. **Violentação do Ritual Cinematográfico: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979-1983.** São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social).

SILVA, Laércio Teodoro da. Gadanho e a sociedade no lixo e nas garras do capitalismo: imagens do Super-8 na Paraíba no ano de 1979. **Embornal**, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 106-123, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.seer.uece.br/?journal=EMBORNAL&page=article&op=view&path%5B%5D=1984&path%5B%5D=1698> . Acesso em: 20 mar. 2022.

SILVEIRA, Clarice Santiago; NÓBREGA-TERRIEN, Sílvia Maria. Estudos sobre pesquisa e formação de professores da Educação Básica: a elaboração do Estado da Questão. **Revista Educação em Questão**, Natal, v. 41, n. 27, p. 219-243, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.revistaeduquestao.educ.ufrn.br/pdfs/v41n27.pdf> . Acesso em: 28 nov. 2021.

Filmografia | Videografia

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982b. Super-8 (32 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=tRD65tKPWJg&t=14s> .

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. 1 DVD. (31 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ze8XeOiUr0> .

JOSUÉ de Castro – Cidadão do Mundo. Direção: Silvio Tendler. Produção: Caliban Filmes. Rio de Janeiro: 1994. Vídeo digital (50 min), color.

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .

GADANHO: o retrato de um território que transcende os ares do tempo e do “progresso”

Deisy Fernanda FEITOSA¹
Universidade de São Paulo

O ano é 1979. O general João Baptista de Figueiredo sucedeu o general Ernesto Geisel no exercício da Presidência da República do Brasil. O ano foi marcado por movimentações estudantis; greves operárias; lutas contra a censura e o Regime Civil-Militar e em defesa dos Direitos Humanos, da Anistia Ampla Geral e Irrestrita, liberdade de imprensa, do retorno dos exiliados e banidos políticos do Brasil; e pela reconstrução do Congresso Nacional dos Estudantes, em Salvador - Bahia.

Nesse mesmo ano de 1979, na cidade de João Pessoa – Paraíba, espontaneamente inaugurava-se o **Terceiro Ciclo de Cinema Paraibano**, através do filme **Gadanh**o, de autoria de João de Lima Gomes e Pedro Nunes – à época, estudantes da

¹ JORNALISTA. Pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar “Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades” (Diversitas - FFLCH) e pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA-CTR-ECA) da Universidade de São Paulo. Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/USP). Coordenadora do Observatório Brasileiro de Televisão Digital e Convergência Tecnológica (Obted). Coordenadora e professora do curso de Jornalismo da Fapcom e professora colaboradora do CTR-ECA/USP.

Universidade Federal da Paraíba. O instrutor de cavalaria, general de brigada Baptista de Figueiredo é uma personagem oculta, em forma de voz, no filme **Gadanh**, que tem como cenário real aspectos da degradação humana e da miséria no Lixão do Roger.

O Primeiro Ciclo fora marcado por cinejornais e longas-metragens produzidos por Walfredo Rodriguez, na década de 1920. O Segundo Ciclo, pelo cinema documentário, tendo como grande referência nacional o filme **Aruanda**, produzido em 1960, por Linduarte Noronha – considerado por alguns pesquisadores como aquele que abriu as portas para o **Cinema Novo**. (SILVA, 2011; AMORIM; FALCONE, 2013).

Em **Gadanh**, percebe-se, mesmo que indiretamente ou de forma não intencional, a presença de elementos estéticos e discursivos do Cinema Novo, ao trazer para discussão uma situação de opressão social; e do Cinema Direto, no sentido do corpo a corpo com a realidade tal como se apresentava, lançando mão de entrevistas, embora sem uso de som sincronizado nos depoimentos captados para o filme.

Nesse ano, a narrativa de **Gadanh** lançava luz para um território socialmente e politicamente invisibilizado. Nesse sentido, a linguagem cinematográfica colocava-se a serviço da denúncia social, à medida que demonstrava a situação de abandono que assolava uma comunidade, cuja sobrevivência dependia do lixo. Com a obra, os jovens universitários conseguiram registrar imagens do Lixão do Roger, aterro

sanitário inaugurado em 1958, para alocar o lixo da cidade de João Pessoa. Os detritos depositados no local sustentavam uma comunidade que acabou por se instalar na região, e que deles dependia para se alimentar e como fonte de renda, por meio da venda de materiais recicláveis.

Depois das imagens de **Gadanh** e de décadas de denúncias, inclusive internacionais, o Lixão do Roger, que tinha alcançado uma área de 17 hectares, foi, finalmente, desativado, no ano de 2003, pelas condições precárias – recebia diariamente mil toneladas de detritos (OLIVEIRA, 2013) – e a situação-limite, que feria significativamente os direitos humanos. O Lixão do Roger foi transferido para a área do Engenho Mussuré, no Distrito Industrial de João Pessoa. Aos catadores que trabalhavam no local foi oferecido o trabalho em cooperativas de reciclagem, em outros bairros, e àqueles cujas casas foram demolidas por estarem na área contaminada do aterro foram prometidas moradias populares na região.

2006: Gadanh através dos tempos

Em 2006 revisitavam-se as páginas de uma história, através da exibição do filme **Gadanh** aos moradores da área do antigo Lixão do Roger. Como aluna da disciplina **Documentário Cinematográfico**, do curso de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba, eu tive a oportunidade de acompanhar, vivenciar e registrar com o meu orientador, o professor João de Lima Gomes, coautor do filme, a situação daquela comunidade

27 anos depois². Foi um momento muito marcante. Parecia congelado no tempo. Escutávamos atentamente os diálogos, que traziam dores, memórias e afetos, emaranhados. Ao título do texto que escrevi naquele dia dei o nome de “**Gadanh**o: uma história que continua a ser escrita com unhas e dentes”.

O texto ficou arquivado entre os meus materiais acadêmicos, mas este livro, **De Gadanh**o a Closes: *memória, cinema Super-8, apagamentos e resistência cultural na Paraíba*, idealizado e organizado pelos pioneiros do cinema superoitista paraibano – os cineastas e professores da Universidade Federal da Paraíba, João de Lima Gomes e Pedro Nunes, que também foram meus orientadores da graduação em Comunicação Social –, permite-me compartilhar registros de depoimentos e sentimentos que testemunhei por ocasião daquela visita ao bairro Roger.

A chegada no “S”

A linha do trem, por onde passava o transporte que levava, a cada meia hora, passageiros do município de Santa Rita a Cabedelo, era uma das primeiras visões ao se chegar ao bairro. Aquela linha era uma espécie de divisora entre uma João Pessoa

² Até os dias de hoje, o professor João de Lima Gomes, que ministra aulas na graduação e pós-graduação em Artes Visuais da UFPB, inclui em suas metodologias a realização de aulas de campo, através das quais os alunos têm a oportunidade de realizar vivências em comunidades e conhecer *in loco* territórios onde foram gravados alguns documentários paraibanos que fazem parte do conteúdo programático da disciplina, algo que pode ser conferido em detalhes no artigo *Ensino de documentário em aulas de campo*, publicado pela *Doc On-Line: Revista Digital de Cine Documental* (GOMES; NÓBREGA, 2020).

do turismo, das construções modernas, das belas praias e uma João Pessoa periférica, com grandes lacunas de desenvolvimento urbano.

O cheiro daquele território dava-nos as boas-vindas. Denunciava um passado mais do que vivo na memória de habitantes do Roger. Um passado que, apesar de parecer (e ser) doloroso e injusto, era símbolo de saudosismo para quem a ele havia sobrevivido, cujas palavras traziam tons de lamento. Ao passarmos pelas margens do antigo Lixão do Roger, víamos a fumaça que exalava gases tóxicos e poeira – era como um fantasma que se fazia lembrar a cada segundo. A fumaça era a maior testemunha de uma história que ocorrera ali até o ano de 2003.

A terra parecia morta e infértil. Quanto tempo realmente levaria para se recuperar? Eu me perguntava. A resposta vinha de alguns pesquisadores e técnicos ambientais, ao dizerem que seria preciso, aos menos, cinquenta anos para que ocorresse todo o processo de decomposição e purificação daquele solo. Além dos aspectos ambientais do solo, havia os aspectos ambientais relativos ao ser humano: a vulnerabilidade social se fazia tão presente como nunca, ainda que o Lixão e os gadanhos que o exploravam tivessem se tornado apenas essa espécie de “fantasma”.

Com a desativação do antigo Lixão do Roger, aquela comunidade do Roger foi rebatizada de “S” por seus moradores. Isso porque a rua onde as casas dos catadores de lixo foram

construídas, logo após a transferência do aterro sanitário, tinha a forma da letra “s”. Mas o fato é que o desenho do bairro foi condicionado à forma do mangue que o rodeia.

Aparentemente, com a desativação do Lixão, as coisas por ali poderiam parecer, aos olhos de um visitante, ter melhorado consideravelmente. Mas os problemas sociais eram perceptíveis. Com a saída do Lixão, alguns catadores que moravam dentro da área do aterro foram contemplados com casas financiadas pela Prefeitura de João Pessoa, mas muitas famílias ainda estavam à deriva, à espera de uma solução.

Logo que entramos no “S”, deparamo-nos com uma rua estreita, habitada por muitos moradores que ocupavam as suas calçadas. Eram senhoras com crianças no colo, moças ouvindo música; algumas dançavam; muitas adolescentes com bebês no colo e grupos de homens que jogavam, conversavam e bebiam juntos. As casas eram bem pequenas e apertadas, algumas feitas de laje, outras eram barracos improvisados com os mais diversos materiais: plástico, papelão, madeira, latas. A televisão, por sua vez, era uma presença marcante nos lares. Percebemos que as famílias do “S” acompanhavam os movimentos do mundo, do “progresso” pela televisão ou nos momentos em que saíam para trabalhar em bairros mais abastados da cidade nas coletas de lixo. Isso porque muitos dos moradores do “S” continuavam a sobreviver do lixo.

O lixo só havia mudado de lugar. A diferença era que, segundo eles mesmos diziam, passaram a trabalhar em condições “menos sub-humanas”: podiam selecionar os objetos que passam em cima de uma esteira, e não do próprio amontoado de lixo, como acontecia outrora, e no filme é uma imagem recorrente. No entanto, os proventos vindos do regime de cooperativa, diziam eles, não eram o bastante para a sobrevivência de suas famílias, pois chegavam, no máximo, a R\$70 (setenta reais) por semana. E, por isso, tinham que trabalhar com coletas alternativas para complementar o salário mensal.

Gadanho, uma memória viva

De volta ao nosso propósito, naquelas terras, para além da observação, a nossa intenção maior era a escuta, perceber as memórias afetivas que haviam sido ativadas por meio da reexibição e do contato dos moradores do “S” com as imagens de **Gadanho**, 27 anos depois das filmagens. Naquela semana, eles haviam assistido a uma projeção de **Gadanho**, no lateral do prédio da administração do Lixão, para a gravação do documentário **Renovatório** (2007), de Chico Sales.

Ao conversarmos com os moradores, percebemos que muitos se reconheceram no filme; era visível a emoção que aquelas lembranças lhes traziam. Com a ajuda dos moradores do bairro, localizamos uma garotinha que aparece no filme com a mãe. Vânia Maria tinha 7 anos quando a câmera de **Gadanho** a

captou enquanto ajudava a sua mãe, Maria Felismina – popularmente conhecida como Dona Filu –, na coleta de lixo. Elas estavam juntas, na casa de Dona Filu, e nos receberam com muita presteza e simpatia. Depois de nos apresentarmos e conversarmos um pouco, pedimos permissão para fazer para elas uma exibição exclusiva do filme, e, de pronto, aceitaram. Ficamos atentos às reações e ao que falavam. De certa forma, falava-se também de felicidade, privações, mas com outra dimensão de realidade.

“A gente só usava o gadanho³ e o fachilete⁴, aqui no chapéu, na cabeça”, comentou Vânia, que logo se reconheceu no filme: “Era muito nova, não me lembro desse dia.”. Mãe e filha conseguiram identificar muitos dos que apareciam no filme: “Olha! A filha de Dona Maria, Damião, Canguru, Salatiel, Lucinha – filha de Bigode –, Santina da Conceição, Dona Maria das Latas, Luís Virgílio, Dona Graça.”, apontavam para as imagens emocionadas. A emoção aumentou quando nos contaram que algumas pessoas que aparecem no filme haviam falecido. “Dona Maria das Latas morreu. E Santina da Conceição, minha tia, sofreu um acidente no Lixão. Cortou o pé, ficou doente e morreu.”, lamentou Vânia. Segundo elas, alguns dos catadores que aparecem no filme foram morar em outros bairros, mas a maioria permanecia no Roger (FEITOSA, 2016).

³ Objeto pontiagudo que auxilia os catadores na busca de materiais de valor e alimentos, em meio ao entulho do lixo.

⁴ Um tipo de lanterna, acoplada à cabeça, que ajuda a iluminar pequenos objetos.

Terminada a sessão, Vânia Maria nos contou um pouco sobre o que aconteceu em sua vida nos anos seguintes às filmagens de **Gadanho**. Através do lixo, Vânia foi criada, e graças a ele sobrevivia, até então, com a família. Como testemunha o próprio filme, ela começou a trabalhar cedo, para ajudar a família na coleta de lata, vidro, papel e pedra.

Acho que eu tinha sete ou oito anos. Entrei na pedreira e comecei a trabalhar com a minha mãe. O dinheiro ficava todo para ela, pois comprava a minha roupa e me dava de comer. (FEITOSA, 2016).

Aos 12 anos, Vânia Maria casou-se pela primeira vez, e aos 17, teve a primeira filha. Por isso, justificou ela, não conseguiu estudar – algo do qual se disse arrependida: “Como não estudei, não consigo um emprego melhor do que ser catadora de lixo.”, lamentou (FEITOSA, 2016).

Aos 34 anos de idade, Vânia já era mãe de cinco filhos, avó de um neto e estava em seu terceiro casamento. A filha primogênita de 17 anos tornou-se mãe com a mesma idade de Maria Vânia. Vânia dividia um barraco alugado, dentro do mangue, com o então marido, Silvano da Silva, também catador, duas filhas e um compadre. Viviam em condições de improviso: “A gente dorme no chão mesmo, é o jeito. Só o que tem é rato que fica passando.” (FEITOSA, 2016).

A rotina de trabalho de Vânia, já há alguns anos, acontecia fora do Roger. Trabalhava puxando um carro de coleta, no Bairro

dos Estados, aonde chegava nas primeiras horas do dia, todos os dias.

A gente fica no aterro catando troço, fica nos pontos puxando carrinho, fica com dor na coluna. E ainda precisa chegar 5:00 da manhã para garantir, pois senão o carrinho é repassado para outra pessoa. (FEITOSA, 2016).

Apesar disso, ela ainda precisava recorrer à ajuda da mãe, Dona Filu, para complementar o sustento dos filhos:

Minha mãe dá de comer a tudinho. Tem vez que até para mim. O marido dela trabalha na rua, e ela fica no muro da casa dela separando lixo, mesmo doente, e cega de um olho. Trabalha de 5:00 da manhã até à noitinha, para ajudar os três filhos, os netos e os bisnetos. (FEITOSA, 2016).

O Lixão do Roger era um lugar de extrema precariedade; os catadores disputavam os recursos vindos dali com animais, como urubus e porcos, que também se alimentavam do lixo – o que foi testemunhado por **Gadanh**o.

Em 2001, quando o aterro foi transferido para outro local, a Prefeitura Municipal encontrou grande resistência, principalmente de catadores que tinham seus barracos dentro do lixo. Via de regra, os moradores do território parecem nunca ter se conformado com a decisão. Para Vânia e sua família, por exemplo, a desativação do Lixão só tinha tornado a sobrevivência mais dura. “Depois que o Lixão saiu, acabou a vida de todo mundo aqui, porque antes a gente ganhava cento e poucos por semana. Hoje, com a coleta, eu ganho R\$20 (vinte

reais) por semana, no máximo R\$40 (quarenta reais).”, indignou-se Vânia Maria, acrescentando que, naquela época do Lixão do Roger, o resultado da remuneração só dependia do esforço que cada catador fazia (FEITOSA, 2016). “Só era a gente trabalhar dia e noite. Até dia de domingo a gente trabalhava. Isso era muito importante, mas o prefeito achou de tirar.” (FEITOSA, 2016). Apesar de tudo, Vânia tinha muita esperança na vida, muitos sonhos, e compartilhou conosco alguns deles:

Sonho em conseguir um emprego melhor para cuidar das minhas filhas, que não têm pai. Eu queria mudar de vida. Com fé em Deus, a minha filha de dez anos vai ser diferente. O pai dela está no Rio e não manda nada, mas ela é evangélica e gosta de estudar. (FEITOSA, 2016).

Gadanhó, o Super-8 e a nova era do cinema paraibano

A fusão que uma compreensão recíproca exige só poderá resultar de uma experiência compartilhada, e certamente não se pode pensar em compartilhar uma experiência sem partilhar um espaço. (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 51).

Bertrand Lira (2013), no artigo **Tecnologia e Estética: O Super-8 funda a estilística do direto no cinema paraibano nos anos 1980**, observa que a tecnologia do Super-8, considerada “amadora”, mas de fácil acesso e manuseio, de certa forma, democratizou o processo produtivo do audiovisual e se colocou como um instrumento significativo para a formação de realizadores do mundo inteiro, algo que podemos comparar com o que a chegada da tecnologia digital e das câmeras portáteis

proporcionou nas duas últimas décadas. “A tecnologia do cinema superoitista leva ao extremo a portabilidade e leveza dos equipamentos de captação de som e imagem, já que incorpora à câmera o registro do som.” (LIRA, 2013, p. 92). Não obstante, o professor e cineasta relata, a partir das contribuições de Rubens Machado Júnior, que, apesar de no Brasil, nos anos 1970, o Super-8 se apresentar com uma significativa produção experimental — também em bitolas como o 16mm, 35mm, 70mm e, em distintos formatos eletrônicos — esses filmes/vídeos não foram tão difundidos, salvo no caso restrito de algumas obras específicas que romperam com esse cerco da circulação audiovisual (LIRA, 2013, p. 97).

Na Paraíba, antes de **Gadanh**, Lira (2013) observa que se tem poucos registros de filmes que utilizaram a bitola, citando como exemplo José Bezerra e Jurandir Moura, que experimentaram as bitolas 8mm (que precede o Super-8) e 16mm. A revolução, segundo ele, aconteceu na década seguinte, quando a bitola ganhou aprimoramentos técnicos. Nesse contexto, coube ao filme **Gadanh** inaugurar, em 1979, uma nova fase da história do cinema paraibano.

As primeiras películas em 8 mm, na época ainda chamada de “minibitola”, são produzidas em 1973. A bitola de oito milímetros ainda não dispunha da 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. (LIRA, 2013, p. 97).

Com **Gadanh**o inicia-se o que se chama de segunda fase da minibitola, que vai até 1983⁵, e que inclui a produção de mais de cinquenta filmes em Super-8, realizados com o apoio do **Programa Bolsa Arte** da Universidade Federal da Paraíba (SILVA, 2011, p. 3). E muito mais do que promover uma experiência técnica mais fluida e síncrona, o Super-8 abriu margem para novos experimentos da linguagem do documentário, ampliou a voz dos atores em cena, que passaram a ter protagonismo e a participar da construção de uma estética mais colaborativa. “[...] [Uma] narrativa dialógica, onde as vozes dos sujeitos representados contribuem de forma decisiva para a representação do tema enunciado.” (LIRA, 2013, p. 92). O que dialoga fortemente com princípios estabelecidos pelo **Cinema Novo**, mas com a diferença de que o foco não é de quem se fala, mas com quem se fala e para quem se fala, como é o caso de **Gadanh**o.

Olhar o invisível é central na concepção de um cinema engajado. Assim como a análise e crítica sociológica. Esse tema é caro à produção brasileira, que tem como grandes expoentes da temática filmes como **Ilha das Flores** (Jorge Furtado, 1989), **Boca de Lixo** (Eduardo Coutinho, 1992) e **Estamira** (Marcos Prado, 2005). Filmes de grande importância para o cinema, porém é preciso considerar as experiências anteriores, como **Gadanh**o. (SILVA, 2011, p. 3, grifo do autor).

⁵ A primeira fase, segundo Lira (1986), aconteceu entre 1973 e 1976.



A ação do Tempo | Fotogramas revelam imagens desbotadas (perda da crominância e luminância) dos filmes positivos em Super-8 (reversíveis) | Fonte: Gadanhos (1979)

A partir de **Gadanhos** inaugura-se uma etapa que prioriza uma abordagem mais direta e participativa de problemas e questões sociais que assolam o cotidiano. Equipamentos menores se colocam de forma mais orgânica na *mise en scène*, capta-se o conjunto da ação presente, de forma fluida:

O Super-8 permitiu esse corpo a corpo com o real, a imersão do realizador na realidade documentada com uma menor interferência na cena em relação aos equipamentos maiores, inclusive por dispensar, na maioria das vezes, o aparato de iluminação. (LIRA, 2013, p. 95).

Além de reconfigurações na dimensão estética do documentário, a possibilidade de realização de filmes através da tecnologia trazida pelo Super-8 ofereceu um espaço de expressão política, de construção de manifestos, de denúncia e de desabafo de profissionais do audiovisual, acerca do cenário recente de repressão política, de fortes desigualdades sociais, como relata Laércio Teodoro da Silva (2011), no artigo *Super-8 e imagens do povo: novas experiências no cinema paraibano?*.

Em 1979 estava em curso a reconfiguração do quadro político do Brasil, antes marcado pela forte censura e repressão, e muitos artistas se agitaram em torno de suas produções artísticas. Cineastas, estudantes e professores, munidos do Super-8, passaram a expressar suas visões sobre a sociedade, muitas dessas narrativas vinham marcadas por um forte teor crítico. (SILVA, 2011, p. 2).

Gadanh surge, praticamente, no cerne de um movimento de retomada do cinema da Paraíba, uma vez que o golpe civil-militar de 1964 havia suspenso as atividades cinematográficas da UFPB. Fruto do recém-criado curso de Comunicação Social – Jornalismo, no *campus* de João Pessoa (no ano de 1977), **Gadanh** foi realizado em um ambiente de escassez de recursos audiovisuais. O curso contava com apenas uma máquina *Yashica* Super-8 e, por vezes, precisava utilizar equipamentos emprestados do projeto Cinema Educativo da Paraíba⁶ (GOMES; NÓBREGA, 2020).

Mesmo com todas as limitações, **Gadanh** consegue produzir um material audiovisual de qualidade, muito elogiado por críticos. A forma como retrata a realidade impactou fortemente a sociedade da época, a ponto de seus realizadores terem vivenciado situações de censura provenientes de

⁶ Tudo isso mudou quando, ainda em 1979, a UFPB celebrou um acordo de cooperação internacional com o governo francês, para a implementação de um programa de formação audiovisual. Para viabilizar o projeto, cineastas da equipe de Jean Rouch, vinculados à Associação Varan, foram enviados à UFPB. Eles implementaram um ateliê de cinema com equipamentos doados pela França e ofereceram capacitações para uso dos mesmos. O projeto foi executado pelo Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC) da UFPB.

governos, nas esferas municipal, estadual e federal. Um censor, a serviço do Governo Federal, chegou a lançar gás lacrimogêneo para impedir uma exibição do filme, no auditório do prédio onde funcionava a reitoria da Universidade Federal da Paraíba, o que provocou a indignação de muitos acadêmicos. Porém, situações como essa não impediram que o filme continuasse a ser exibido pela cidade, pois continuou a ser projetado em mostras cinematográficas e eventos populares ligados a movimentos sociais e universitários.

Ao se colocar como um documentário engajado, o filme denunciou um cenário de extrema pobreza e injustiça social, trazendo à luz das discussões questões como o trabalho infantil, o direito à infância, a escassez dos meios de sobrevivência, e a fome na cidade, a opressão dos trabalhadores e os limites da privação à vida em suas necessidades básicas. Em suas imagens e depoimentos, **Gadanh**o evoca a sociedade para um olhar mais atento, para o despertar para um falso progresso pregado por bandeiras governamentais, partidos políticos. **Gadanh**o incomodou e, quiçá, ainda poderia incomodar detentores do poder.

Gadanho como espaço de valorização da oralidade

No livro **Manual de História Oral**, José Carlos Meihy (2002) explica que há três tipos de memórias: individuais, sociais e coletivas. Segundo ele, “[para] a história oral, a

memória individual só tem sentido em função de sua inscrição no conjunto social das demais memórias.” (MEIHY, 2002, p. 9).

Meihy conta que a história oral trouxe um avanço nas formas tradicionais de conhecimento, e faz um resgate a respeito de quando passou a ser considerada por meios formais da sociedade. Ao traçar uma cronologia através da qual explica a passagem do que chama de "pré-história da história oral" para a "moderna história oral", relata que o marco para essa pré-história teria acontecido nos Estados Unidos, entre 1918 e 1920, quando a Escola de Sociologia de Chicago teria elaborado regras que concediam credibilidade às "histórias de vida".

O esforço foi caracterizado por um projeto norte-americano que pretendia recolher, entre grupos de cidadãos ilustres, as mais completas informações sobre as suas trajetórias vivenciais. Logo mais tarde, nos anos de 1950, seguindo já o modelo de Colúmbia, várias associações e universidades deram início a projetos de história oral, aplicando o modelo que apregoava a validade de história oral das elites, mas não desconsiderava a importância das narrativas dos cidadãos comuns. Houve, pode-se dizer, um encontro entre a proposta de divulgação das experiências decorrentes da transformação provocada pela Guerra e a tendência de apontar modelos para a sociedade. O encontro da história oral com as propostas metodológicas das "histórias de vidas" foi definitivo para a instauração de um novo gosto pelo conhecimento da sociedade. (MEIHY, 2002, p. 97).

O estudioso complementa a afirmação observando que em nível internacional, e seguindo tendências do que chama de

uma “nova esquerda inglesa”, a história oral ganhou espaço nos anos 1960, impulsionada, especialmente, por um movimento de contracultura que tinha o suporte de avanços tecnológicos, que possibilitavam, dentre outros, o registro de sons, fotografias e imagens.

Quando a história oral se mostrou como recurso capaz de ser considerado "uma outra história", ou "contra-história", ou ainda uma "história vista de baixo", começou a ganhar espaços como elemento dotado de sentido no rol dos registros e estudos dos silenciados e excluídos dos mecanismos de registros da história. (MEIHY, 2002, p. 99).

O autor salienta que a história oral tem dois caminhos de implicações ideológicas: um voltado a instruir e instrumentar grupos limitados a se expressarem, ou serem levados em consideração, quando das participações coletivas; outro que se coloca como “um instrumento” para formas de participação social (MEIHY, 2002, p. 98). Assim, pode-se dizer que **Gadanh** se mostra como história oral viva através da linguagem audiovisual, possibilitada não somente pelas tecnologias trazidas pela bitola Super-8, mas pela sensibilidade de seus realizadores. **Gadanh** é um registro de um tempo mais presente do que se possa imaginar.

Para Jesús Martín-Barbero e Gérman Rey (2004), a comunicação é um instrumento significativo de visibilidade da agenda social, à medida que promove e propõe debates, questiona, busca interpretações diversificadas sobre os fatos e multiplica as formas de acesso ao debate social e à qualidade do

mesmo. Porém, ressaltam que, a depender de interesses que a movem, isso pode não ser seguido. "[...] A comunicação possui distorções, campos restritos de expressão, temas que ainda ficam intencionalmente na sombra." (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 86).

E **Gadanh** trouxe luz à sombra que invisibilizava o Lixão do Roger. E fez tudo isso através de um conjunto: ao lançar mão de uma trilha sonora também constituída por sons provenientes das ações dos catadores no lixo, vozes *over*, através dos depoimentos reveladores de quem vive naquelas condições, os catadores; e de quem reflete sobre a situação política do país e as condições precárias da vida daqueles que dependem do aterro – a socióloga Terezinha Ribeiro. Ouvem-se falas não identificáveis, mas que trazem dores individuais que são vivenciadas pelo coletivo e que conseguem situar o público diante da narrativa. "[...] [Não] sabemos os nomes dos depoentes, mas conseguimos territorializá-los em seus lugares sociais. Seja pelo conteúdo de seus depoimentos, seja pela linguagem apresentada." (SILVA, 2011, p. 11). Ao mesmo tempo, **Gadanh** contrapõe, com imagens, um discurso político que fala de progresso e bem-estar, tal como frisa Silva (2011, p. 11):

A crítica ao regime civil militar era um problema da época do filme, a redemocratização torna latentes as manifestações que buscam denunciar os desmandos do regime.

Para além do engajamento e participação, **Gadanh** prioriza a oralidade para arquitetar os seus diálogos. As vozes *overs* desempenham um papel marcante no filme, ao trazerem memórias e histórias de pessoas que cruzam suas vidas, cotidianamente, em um aterro sanitário.

Martín-Barbero e Rey (2004, p. 87) chamam a atenção para a necessidade da existência de ambientes plurais de expressão coletiva, para suprimir lacunas comunicativas da sociedade civil, que muitas vezes não se sente representada, nesse sentido, pela grande mídia:

A consolidação de um nós da sociedade civil diante das manifestações autoritárias, a formação de um espaço comum e de revelação, onde a sociedade civil se expresse em sua pluralidade.

Para eles, o cidadão exerce um papel decisivo para as transformações sociais, e acompanhar os processos políticos é uma forma de participação e controle. Nesse sentido, **Gadanh** intervém naquele território ampliando vozes quase que suprimidas, de forma a reverberá-las para o chão da sociedade, dos espaços governamentais e da própria mídia que parecem estar cegos, surdos e mudos ao permitirem, mesmo que “despretensiosamente”, que aquela realidade seja normalizada.

E esse clamor por justiça e por revisão de convenções sociais não se limita a **Gadanh**, visto que outras produções *serão* seriam realizadas nos anos vindouros, como **Closes**, em 1982 – filme produzido, desta vez, por iniciativa solo do cineasta

Pedro Nunes, que (através da arte cinematográfica) evoca o amor livre como um ato de resistência perante a sociedade e às repressões do ainda vigente regime militar. Lançando mão de características dos gêneros documental e ficcional, **Closes** traz uma narrativa lúcida, com marcas oníricas; delicada, mas, ao mesmo tempo, contundente em seus questionamentos; que

La Tribuna

Rosário Viernes 25 de junio de 1982

Filme de origen brasileño en el ciclo de "Cine paralelo"

Hoy, a las 20, en la sala Mateo Booz (San Lorenzo 2243) se llevará a cabo una función especial del ciclo denominado "Cine paralelo".

Se exhibirá el filme de origen brasileño "Closes", del cineasta Pedro Nunes Filho, quien estará presente durante la proyec-

cinematográfica y significa "primer plano" o "plano detalle", y de un modo más general, también significa "acercamiento", como cuando se dispone uno a encarar un tema con suma profundidad.

En el mismo programa también será presentado el corto de animación "María" de Henrique Ma-

galhaes, ciudadano de Pedro Nunes.

LA CAPITAL

MATEO BOOZ. — San Lorenzo 2243. Viernes a las 20, ciclo "Cine paralelo": "Closes" del cine-

Closes (1982) circula pelo Brasil e repercute em alguns países da América Latina | Fonte: **La Tribuna**, 1982 - Argentina

chama a sociedade para uma maior conscientiz(ação), convívio com as diferenças e para o respeito à liberdade do existir, através de seus personagens (reais e fictícios), do seu plano de montagem e de sua proposta estética.

Por conta de tais elementos, somados à capacidade de mobilizar novas plateias em torno de discussões sociais urgentes

e relevantes, e considerando-se que o filme encontra-se inserido no contexto de efervescência do Terceiro Ciclo⁷, apontado “[...] como um movimento que trouxe o fôlego de volta à produção cinematográfica paraibana.” (MORAIS; BELARMINO, 2015, p. 4).

De fato, **Closes** imprime uma marca na sociedade, a ponto de ser considerado por vários pesquisadores como o ápice deste Ciclo superoitista na Paraíba. Isso é o que assinalam Arthur Moraes e Joana Belarmino (2015, p. 5), ao constatarem que o filme de Pedro Nunes “[...] se encaixa num segundo momento de produção no qual há uma mudança de orientação temática.”, podendo-se afirmar que, “na verdade, é a partir desse momento que são produzidos os filmes que marcam a transgressão do terceiro ciclo de cinema.”⁸.

Logo, todos esses fatores acabariam levando-o a ser exibido em espaços de relevância intelectual de vários estados brasileiros, a ganhar destaque na imprensa nacional e a atravessar fronteiras, ao ser exibido em circuitos

⁷ Movimento que foi “impulsionado também pela fundação do curso de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em 1977, pela parceria entre o antropólogo e cineasta francês Jean Rouch com a UFPB [...] pela criação do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** (NUDOC), em 1980, [...]”, e da Oficina de Comunicação-UFPB, em 1979 (MORAIS; BELARMINO, 2015, p. 4).

⁸ Embora os filmes **Perequeté** (1981), de Bertrand Lira, e **Cidade dos Homens** (1981), de Jomard Muniz de Britto, já abordassem de forma sutil a temática da homoafetividade, será o filme **Closes** (1982) que vai tratar, de forma aberta e explícita, da temática do afeto entre homens, e, logo em seguida, **Paraíba Masculina Feminina Neutra** (1982), de Jomard Muniz de Britto, que vai evidenciar o afeto entre mulheres, tendo o cineasta Pedro Nunes participado do processo de discussão e da equipe técnica de produção deste último filme. Tanto em **Closes** como em **Paraíba Masculina Feminina Neutra** há várias cenas poéticas de nudez parcial e total.

cinematográficos internacionais – a exemplo da Argentina, onde ganhou significativa repercussão. Porém, pela obra, assim como sucedera em **Gadanh**, o diretor lidou com a censura e a repressão de policiais armados. Mas a isso **Closes** também transcendeu.

Diante do exposto, percebe-se que o Super-8 teve um papel significativo e mostrou-se como uma ferramenta alternativa e eficaz para formadores de opinião – como cineastas, estudantes e professores – na década de 1980. Por meio do recurso tecnológico, dois jovens universitários fizeram denúncias sociais que, até então, a mídia da época não havia trazido à tona de uma forma tão realista, artística, mobilizadora e sensível, ao mesmo tempo.

2022 – Gadanh nestes tempos: considerações finais

amores; corpos e ruas; corpos e (em) conflitos; corpos e máculas; corpos e liberdades; corpos e/em formas disformes; corpos e cansaços; corpos e incômodos; corpos e julgamentos; corpos e resistências; enfim, corpos cujo sangue escorre em nosso corpo, nossas veias, a cidade. São corpos tão deles como nossos. (FEITOSA, 2018)

Gadanh existe porque está ali: é testemunha ocular de um cenário negado e quase esquecido pela sociedade, através da lente da câmera. Amplia vozes, conta histórias e fala de sobre(vivências) sustentadas por um lugar que se coloca, por vezes, como “um oás

escassa. Em **Gadanh**o escutam-se histórias de vida individuais, mas que representam vidas que ali habitam, e também a realidade de outras tantas vidas e lugares deste País.

A palavra **Gadanh**o carrega consigo a alcunha dos seus possíveis significados, podendo se referir, segundo o **Dicionário Aurélio** (2010), à “garra de ave de rapina, com suas unhas e dedos enclavinhados.” ou a uma “espécie de ancinho com dentes de ferro, usado para arrastar estrume e em outros serviços agrícolas.”. É comumente utilizado para um tipo de “instrumento de auxílio às escavações para a busca de objetos e materiais reaproveitáveis mergulhados no lixo, utilizado por catadores.” (GADANHO, 2010). E foi tal instrumento, sempre à mão dos catadores, que deu nome ao documentário que retratou, no final da década de 1970, a realidade das famílias que trabalhavam, se alimentavam e, até, viviam no Lixão do Roger, depósito de detritos da cidade de João Pessoa na época. Uma das catadoras que participou do filme assim definiu a palavra: “Gadanho é o ferro que a gente escava o chão para apanhar papel, vidros, essas coisas assim” (GADANHO, 1979).

O filme **Gadanh**o foi pioneiro na Paraíba e, até mesmo, no Brasil em trazer à tona, naquela época, um tema de significativa relevância social, de forma inovadora, através de um dispositivo que se tornava cada vez mais acessível e popular: a bitola Super-8. **Gadanh**o lançou um olhar irônico, corajoso, presente, humano, reflexivo e questionador. Fragilizou

governantes, comoveu a sociedade de João Pessoa, e foi o estopim para, ao menos, se começar a pensar em políticas públicas para os moradores daquela comunidade.

Porém, passados 43 anos, desde a realização do filme (ou seja, de 1979 até o presente ano de 2022), a comunidade do bairro Roger, que habita no entorno do antigo Lixão, continua a lidar com problemas estruturais significativos, a “escavar” o chão dos seus direitos e a sofrer boicotes governamentais. Obras prometidas em 2003 não foram sequer concluídas. Os moradores continuam a fazer protestos, a seguir na luta. Ainda existem famílias sem a posse das moradias populares que lhes foram prometidas – às vezes, até mesmo ocorrem atrasos no pagamento do auxílio-aluguel que recebem (MORADORES..., 2020).

O entorno continua a ser poluído, porque não há uma política de atenção e coleta de lixo na comunidade. Por não terem um local adequado para o trabalho de separação de recicláveis, catadores improvisam um ponto de coleta para tais resíduos, o que faz com que o material reciclável fique acumulado nos arredores do antigo Lixão. “Não há cobertura ou paredes, apenas uma balança e um funcionário que pesa o material recebido.” (WANDERLEY, 2018). E pouco se faz, apesar de as autoridades alertarem para o perigo do acesso ao terreno, que libera gases que podem causar explosões.

A empresa que venceu a licitação para fazer o aterro, em 2003, se comprometeu a construir 10 galpões para serem

usados pelos catadores de recicláveis, o que não foi cumprido. A Prefeitura de João Pessoa, naquela ocasião, também prometeu aos moradores do Roger que, no local do antigo Lixão seria construído um parque, e dentro dele haveria áreas de lazer, auditórios para palestras e um memorial com exposição fotográfica sobre o local (ALMEIDA, 2019). A matéria feita, em 2013, pela repórter Aline Oliveira, do portal *G1*, testemunhou um cenário bem diverso.

Há 32 famílias que ainda moram no local, e a única vegetação que cresceu no solo é uma planta chamada de "mata-pasto", uma erva daninha que infesta terrenos baldios. O cheiro de decomposição ainda é presente e facilmente se encontra terra revirada deixando o lixo inorgânico visível. (OLIVEIRA, 2013).

Assim, o filme **Gadanhó** parece trazer questões que estão mais presentes do que nunca em nosso cotidiano. **Gadanhó** traz uma realidade na qual o homem é sujeito, algoz e vítima das intervenções descontroladas e desmedidas que faz no meio ambiente, como enfatiza Ailton Krenak (2019). São cenas que se repetem ao longo das décadas e são vistas abertamente, também em 2020. A diferença é que a degradação ambiental chegou a um limite que requer, mais do que nunca e de forma veloz, a sistematização do processo de reciclagem, para que o homem ainda possa contar com recursos do Planeta para a sua sobrevivência nas próximas décadas.

Em meio a tudo isso, surgem-me perguntas, a partir de uma lembrança afetiva de alguém que, apesar de tudo, demonstrou haver muita esperança no amanhã – ainda bem, pois a esperança é também um alimento essencial para se continuar respirando: Por onde andará Maria Vânia, aquela menina de 7 anos, imortalizada pelo documentário **Gadanh**, junto a tantas outras crianças? Onde andará uma flor que insistia em embelezar a primavera do Roger, no ano de 1979? Será que ela continua a ser um lugar/corpo de resistência? Se alguém souber dela e de sua família, por favor, não hesite em nos trazer notícias.

Referências

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

FEITOSA, Deisy Fernanda. Os “Cantos” da Cidade Narrados pela TV: História e Representação sob Olhares de Quem Vive(u) e de Quem Vê(iu) In: MOSTRA DA PÓS-GRADUAÇÃO UPM E USP, 25., 2018, São Paulo. **Anais** [...] São Paulo: LiberArs: 2019, v. 1, p. 320-339.

FEITOSA, Deisy Fernanda. **A Televisão na Era da Convergência Digital das Mídias**: uma reflexão sobre a comunicação comunitária. São Paulo: USP, 2015. (Tese de Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação).

GADANHO. Verbete. In: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. São Paulo: Positivo, 2010.

GOMES, João de Lima; NÓBREGA, Hélder Paulo Cordeiro da. Ensino de documentário em aulas de campo. **Doc On-line**: Revista Digital de Cine Documental, Covilhã (PT), n. 27, p. 45-62, mar. 2020. Disponível em: <http://ojs.labcom->

ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/718/pdf . Acesso em: 22 abr. 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIRA, Bertrand. Tecnologia e Estética: O Super-8 funda a estilística do direto no cinema paraibano nos anos 1980. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 86-100. Disponível em: <http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria--Vers%C3%A3o-Digital.pdf> . Acesso em: 20 abr. 2020.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, Germán. **Os Exercícios do Ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. Tradução de Jacob Gorender. São Paulo: Senac, 2004.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Loyola, 2002.

MORAIS, Arthur; BELARMINO, Joana. Paradigmas Cinematográficos e Sexuais em Closes: Apresentação, Análises e Rupturas. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 17., 2015, Natal. **Anais [...]** São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1812-1.pdf> . Acesso em: 22 abr. 2020.

SILVA, Laércio Teodoro da. Super-8 e imagens do povo: novas experiências no cinema paraibano? In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., São Paulo. **Anais eletrônicos [...]** São Paulo: ANPUH, 2011, p. 1-17. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300810625_ARQUIVO_TextoLaercioTeodorodaSilva-UFC-SNH2011ST024.pdf . Acesso em: 22 abr. 2020.

Matérias jornalísticas

ALMEIDA, Plínio. Lixão do Roger; após 16 anos, os moradores continuam aguardando a construção do parque. **G1 PB**, João

Pessoa, 26 set. 2019. Disponível em:
<http://g1.globo.com/pb/paraiba/bom-dia-pb/videos/t/edicoes/v/lixao-do-roger-apos-16-anos-os-moradores-continuam-aguardando-a-construcao-do-parque/7952462/> . Acesso em: 20 abr. 2020.

FEITOSA, Deisy Fernanda. **Lixão do Roger “Gadanho”:** uma história que continua a ser escrita com unhas e dentes. Trabalho de campo apresentado na Disciplina Documentário Cinematográfico do Curso de Jornalismo da UFPB. Texto inédito (digitado). João Pessoa: UFPB, 2006.

MORADORES do bairro do Roger fazem protesto contra a Prefeitura de João Pessoa. **Paraíba Online**, João Pessoa, 31 jan. 2020. Disponível em:
<https://paraibaonline.com.br/2020/01/moradores-do-bairro-do-roger-fazem-protesto-contr-a-prefeitura-de-joao-pessoa/> . Acesso em: 20 abr. 2020.

OLIVEIRA, Aline. Lixão fechado há dez anos continua recebendo resíduos em João Pessoa. **G1 PB**, João Pessoa, 4 ago. 2013. Disponível em:
<http://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2013/08/lixao-fechado-ha-dez-anos-continua-recebendo-residuos-em-joao-pessoa.html> . Acesso em: 20 abr. 2020.

WANDERLEY, Bárbara. Lixão do Roger foi extinto há anos, mas o entorno é poluído por falta de posto de coleta. **Correio da Paraíba**, João Pessoa, 20 mar. 2018. Disponível em:
<https://correiodaparaiba.com.br/cidades/lixao-do-roger-foi-extinto-ha-anos-mas-o-entorno-e-poluido-por-falta-de-posto-de-coleta/> . Acesso em: 20 abr. 2020.

Filmografia | Videografia

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. João Pessoa: INCE, 1960. 35 mm (21 min), p&b.

BOCA de Lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Thereza Jessouroun. Rio de Janeiro: CECIP, 1992. 1 DVD (44 min), color.

CIDADE dos Homens. Direção: Jomard Muniz de Britto.
Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa: 1982.
Super-8 (25 min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=B-VmgjS7Kuk> .

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Oficina de
Comunicação - UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32
min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=tRD65tKPWJg&t=14s> .

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Produção: José Padilha *et al.*
São Paulo: Europa Filmes, 2004. 1 DVD (121 min), color.

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção:
Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação - UFPB. João
Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=vt6c7-M6RIg> .

ILHA das Flores. Direção: Jorge Furtado. Produção: Monica
Schmiedt *et al.* Porto Alegre: Casa de Cinema, 1989. 1 DVD (13
min), color.

PARAÍBA Masculina Feminina Neutra. Direção: Jomard Muniz de
Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa: 1982.
Super-8 (30 min), color.

PEREQUETÉ. Direção: Bertrand Lira. Produção: NUDOC - UFPB.
João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (21 min), color.

Sobre o Terceiro Ciclo de Cinema (Super-8) Paraibano

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção:
Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do
Campo: UMESP, 1988. (31 min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe
Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min.), color.
Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .



RetroVISOR

GADANHO – o que os estudantes escreveram

João de Lima GOMES¹
Universidade Federal da Paraíba

Artigo originalmente publicado (pela Oficina de Comunicação – UFPB) na revista **Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira** (nº 0, em março/agosto de 1980), revisto e atualizado para a presente publicação.

O Vazadouro Municipal é o local onde se deposita todo o lixo de João Pessoa recolhido pelos caminhões da Prefeitura. Fica no Baixo Roger, região declinada do Bairro do Roger, relativamente perto do Centro da cidade, e também é conhecido como Forno do Lixo ou Loja Lixal.

Torna-se difícil precisar o espaço ocupado pelo lixo no Vazadouro porque a ação dos tratores que espalham as 300 toneladas de detritos que entram ali diariamente e o fluxo da maré, em cima do qual o lixo se espalhou, não permitem fixar

¹ JORNALISTA. Doutorado (2005) e Mestrado (1992) em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Autor dos livros **Aruanda Jornada Brasileira** (2003), **Cinema Paraibano** (2009), **Terra Distante** (2013), entre outros. Diretor dos videodocumentários: **Péricles Leal, o criador esquecido** (2005), **Linduarte e seus personagens** (2000), **José Américo, o homem dos três poderes** (1999), entre outros.

um limite exato da extensão. Pode-se, porém, falar em algo além de 800m² de monturos.

Segundo alguns moradores das proximidades, o lixo começou a avançar sobre o mangue há cerca de 20 anos, quando começou também o hábito das pessoas irem ao lixo procurar objetos comercializáveis. Com o passar do tempo, foi-se formando um conglomerado de casebres nas imediações do Vazadouro e esse pessoal ia tirando o sustento do dinheiro que a cata do lixo deixava. Ainda hoje, devido à precariedade dos casebres e à proximidade do depósito, as condições de higiene são mínimas.

De acordo com os dados apurados em matéria publicada no jornal **Berro** nº 1, "Catar lixo: Profissão?", havia, em agosto de 1978, 129 pessoas devidamente autorizadas pela Prefeitura a catar lixo no local (tendo como exigência a apresentação da carteirinha expedida pela assistência social da Secretaria de Serviços Urbanos), sendo que, desse total, o maior número de catadores (88) estava na faixa etária de 7 a 18 anos. Havia um razoável número de pessoas com idade superior a 31 anos, e somente 7 catadores ficavam na faixa compreendida entre 19 e 30 anos.

A iniciativa que Pedro Nunes e eu tivemos de fazer um documentário sobre a atividade dos catadores de lixo do Baixo Roger, nosso primeiro trabalho com câmera Super-8, surgiu 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.

Primeiramente, mantivemos contato com os catadores e, em seguida, começamos a filmagem. De janeiro de 1979 até a última etapa do trabalho passaram-se seis meses em que nós, contando com a ajuda de umas poucas pessoas interessadas no projeto, concluímos o filme, **Gadanh**, um curta, colorido, de 24 minutos.

Exibimos esse filme ao lado do portão de entrada do Vazadouro, nos bairros Redenção, Cristo Redentor, e também na Favela Beira do Cano — sempre que possível, suscitando discussão. Também exibimos no *campus* da UFPB, sendo que, nesse caso, com um número maior de apresentações.

A pedido de uma professora de Educação Artística, exibimos **Gadanh** na Escola Integrada José Lins do Rego (EIJLR), da rede oficial de ensino, para um público de mais de 500 estudantes. Alunos de diversas turmas da 5ª, 6ª e 7ª séries, como trabalho didático aplicado pela referida professora, comentaram o filme. Ao todo, 54 textos foram escritos pelos “secundaristas”², e é da repercussão na IEJLR que trata esse artigo.

² Com a promulgação da Constituição Federal de 1988, e da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) de 1996, as séries mencionadas no texto (produzido em 1980) são correspondentes ao **Ensino Fundamental**, com a duração de 9 anos, que compreende o período de formação da 1ª série até a 8ª série (6 aos 14 anos). A **Educação Básica**, ou Educação Infantil, por sua vez, engloba a faixa etária de 0 a 5 anos. O **Ensino Fundamental** é sucedido pela formação de 3 anos do **Ensino Médio** e, posteriormente, o **Ensino Superior**.

Vale salientar que não se propõe aqui nenhuma análise dos textos, mas, apenas, uma síntese das preocupações mais gerais apresentadas pelos estudantes.

Todos os alunos, em seus textos, fizeram referência à presença humana no lixo como uma coisa terrível, com a qual não podiam se conformar. O registro mais comum nos textos foi a imagem de mulheres – grávidas, para alguns – com “sacos que não podiam carregar” de coisas tiradas do lixo, ou na cata aos detritos.



Desenho: Tereza Cristina, Solange Tinoco de Medeiros e Gláucia Ferreira de Lima

A imagem dos catadores comendo alimentos encontrados no lixo foi uma coisa registrada com indignação pelos estudantes. A presença de meninos e meninas “de cara enfiada no lixo”, ou avançando nos carros coletores, também foi bastante lembrada. Uma outra passagem em que aparecem crianças no lixo, rindo, dando adeus e brincando na frente da câmera foi tão frequente nas redações como, em contraposição,

o fato deles lembrarem das crianças como criaturas “cheias de vermes”, nuas e sujas.

Na relação homem x bichos, foi muito comentado o fato dos urubus conviverem pacificamente ao lado dos catadores de lixo do Vazadouro. Daí, concluíram alguns, havia carniça e mau cheiro por perto — inclusive, um aluno escreveu que viu um urubu podre sobre o lixo. Outro bicho ao qual fizeram referência foi o porco. Apareceu até quem viu, além de moscas, pernilongos esvoaçando sobre o lixo.

Ainda sobre as imagens que ficaram, na hora de escrever



sobre os objetos encontrados no lixo, estudantes disseram que viram catadores tirando do Vazadouro latas³, vidros, garrafas (que, às vezes, são reaproveitadas pelas fábricas), ferros, ossos, sapatos, caixas de papelão etc. Houve quem escreveu pouco, disse muito pouco das imagens que viu na tela, mas compensou desenhando sobre o que viu. Aliás, o texto curto (com, em média, 15 linhas), foi uma tendência generalizada.

Um registro particularmente isolado foi o de duas estudantes. Uma delas falou que os catadores utilizam-se de um garrancho (na verdade, o ferro ao qual eles dão o nome de gadanho) para espalhar o lixo. A outra comentou que os catadores de lixo ganham, em seu trabalho, muito pouco, pois viu um menino catador recebendo Cr\$10,00 (dez cruzeiros) pelo que havia encontrado no lixo.

Quanto à fixação do que ficou da trilha sonora, é interessante notar que os fatos isolados rarearam. De uma maneira geral, seguindo o desabafo das catadoras de lixo, incluído na trilha sonora, os estudantes entenderam que vai naquele local catar lixo quem não tem do que viver. Houve quem fixou a fala de uma catadora, dizendo que ganhava Cr\$35,00 a Cr\$40,00 (cruzeiros) por dia.

Uma outra estudante pegou bem os depoimentos de uma catadora que dizia não ter lugar onde morar. Fazendo referência

³ Segundo uma atravessadora que tem comércio no local há quase 5 anos, a cada 22 dias os catadores apanham o equivalente a um caminhão de latas vazias.

às condições de moradia dos catadores, a maioria constatou que eles viviam em casebres sujos, pequenos e cobertos com palhas de coqueiro.

Aproximadamente um terço dos alunos fez referência ao filme em si. Desse percentual, a maior parte considerou importante ter assistido **Gadanh**, porque só assim cada um ficou sabendo que existia gente sobrevivendo do lixo. Alguns tiveram a preocupação excessiva de distinguir bem entre a qualidade do filme, sempre elogiado, e o fato dele refletir aquela problemática social “brutalmente triste”.

Quase nenhum estudante deixou de fazer referência ao fato do filme ser “penoso”. Sendo assim, se entristeceram com a situação dos catadores e, então, fizeram a relação entre o lixo e as doenças causadas pela “nojeira” do Vazadouro.

Uma coisa pouco ventilada, mas que não deixou de ter seu registro, foi a conclusão de que os meninos catadores poderiam ter uma vida melhor caso viessem a estudar num colégio, como eles estavam fazendo. Dos 54 trabalhos, houve quem fizesse a corriqueira comparação entre pobres e ricos: poucos com muita riqueza e muitos no estado de pobreza total — e essa comparação foi feita com certo sentimento de revolta.

O número de opiniões, críticas e comentários emitidos pelos estudantes a respeito do problema do Roger, enquanto solução, é pouco inferior ao número de textos coletados. Sobre isso, em princípio, é interessante notar que, apesar de alguns estudantes terem posicionamentos conformistas ante o problema

(dizendo que talvez tivesse algo a ser feito, que o problema poderia ter solução, esperando que Deus ajude-os enquanto não se encontra uma solução definitiva), a grande maioria acha que deve existir um responsável pela situação do Roger e, no caso, seria o Governo que, embora distanciado dos pobres, deveria tomar as providências.

Isso é constatado a partir do momento em que um estudante sugere que **Gadanh** deveria ser exibido para o prefeito e o governador, além de outras autoridades, “[verem] para crer o que se passa lá no Baixo Roger”. O Governo deveria olhar para os pobres, com os quais “não se importa”, e para a fome. Aliás, não foram poucos aqueles que se desejaram estar no cargo de governador do estado para, simplesmente, fazer com que os catadores tivessem melhores condições de vida.

Pelo que escreveram, o Governo deveria criar uma instituição social em favor dos catadores; o prefeito deveria dar roupas e mantimentos aos catadores; deveria construir uma fábrica para dar emprego aos catadores quando proibisse adultos e crianças de “conviverem dentro do lixo”. Arrumar dinheiro para os catadores também seria uma providência. Outra seria o governador Tarcísio Burity dar uma feira por semana aos catadores.

As iniciativas particulares sugeridas pelos estudantes — alguns, inclusive, se ofereceram para trabalhar em prol dos catadores — são mais modestas: fazer cotas para ajudá-los; fazer uma campanha por eles, ou mesmo um abaixo-assinado.

Contudo, no raciocínio dos estudantes, a solução imediatista mais comum seria mudar o depósito de lixo do Baixo Roger para outro local inabitado, ou mesmo para outro estado. A solução contrária, isto é, os catadores é quem deveriam sair dali, também foi lembrada.

Referências

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Casa Civil, 1996.

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ze8XeOiUr0> .

GOMES, João de Lima. Gadanho: o que os estudantes escreveram. **Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira**, João Pessoa, n. 0, p. 29-33, 1980.

Terceiro Ciclo de Cinema (Super-8) Paraibano

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (31 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

GOMES, João de Lima. **Cinema Paraibano**: um núcleo em vias de renovação e retomada. São Paulo: USP, 1991. (Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação).

NUNES, Pedro. **Violentação do Ritual Cinematográfico**: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979-1983. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social).

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .

* * *



GADANHO e sua representação na cena do cinema paraibano: memória, resistência e luta

Kellyanne Carvalho ALVES¹
Universidade Federal de Campina Grande

A tradição historiográfica do cinema brasileiro é marcada por abordagens examinadas em forma de ciclos (ou períodos), demarcados a partir de produções que se apresentam (ou despontam) como marcos de diferentes movimentos cinematográficos, com traços identitários e singularidades nas diferenças. A produção orientando a elaboração desse discurso histórico é perceptível desde a concepção do marco inaugural para o surgimento do cinema brasileiro.

Ao analisar o discurso da historiografia clássica cinematográfica no Brasil, que trata do “nascimento do cinema nacional” e da “Bela Época do cinema brasileiro”, Jean-Claude Bernardet (2008) critica essas narrativas, apontando nelas um caminho, que versa um certo paralelismo místico, que deixa de fora os ritmos diversos presentes no contexto e sua

¹ JORNALISTA. Doutora em Comunicação (UFPE). Professora substituta do curso de Comunicação Social - Educomunicação da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e pesquisadora do Núcleo de Pesquisa Laboratório de Aplicações Digitais (Lavid), do Centro de Informática da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Brasil.

complexidade, como, por exemplo; a forma de produção, os gêneros, a circulação e a comercialização.

No pensamento de Bernardet (2008), essa laboração demonstra a constituição da mentalidade cinematográfica brasileira baseada “[...] [em] uma filosofia que entende o Cinema como sendo essencialmente a realização de filmes”. Ele ainda destaca: “Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público.” (BERNARDET, 2008, p. 25-26).

Na Paraíba, o discurso historiográfico das origens do cinema paraibano também conserva essa característica da criação de um “mito fundante”, segundo analisa Laércio Silva (2010, p. 4, grifo do autor), ao afirmar:

A historiografia do cinema paraibano privilegiou um cineasta e seus filmes como fundantes do cinema local: Walfredo Rodriguez². A ideia de *nascimento* do cinema *da* Paraíba é associada como “primeiro ciclo”, e este [...] a um único cineasta que, inclusive, é apontado como *pai* do cinema paraibano e sua imagem associada ao *pioneirismo*.

Silva (2010) recorre aos estudos de Bernardet (2008) ao observar que essas narrativas históricas do cinema brasileiro se constituem pela identificação dos marcos fundantes. Esses discursos são resultados do “quadro ideológico” que os compõe e

² **Nota dos Organizadores** | Padronizamos, em todo o livro, a grafia do sobrenome do cineasta e fotógrafo Walfredo Rodriguez com a letra Z no final, em consonância com os documentos autorais em forma de livros, filmes e matérias jornalísticas dos anos 1920.

cria tradições. No caso paraibano, até meados dos anos 1980, tem-se o reconhecimento de três ciclos cinematográficos iniciais, no século XX, marcados pelo gênero documentário e esparsas experiências de ficção.

Desde 1917 Walfredo Rodriguez desenvolvia uma produção jornalística e documental, com os cinejornais denominados *Filme Jornal do Brasil* – exibidos na sala de cinema que ele possuía. Contudo, somente no final dos anos 1920 há o reconhecimento do surgimento do Primeiro Ciclo de Cinema Paraibano, com a produção do primeiro longa-metragem, **Sob o Céu Nordestino** (1928), de Walfredo Rodriguez, considerado marco inaugural (AMORIM, 2013).

O filme demorou quatro anos para ser finalizado e foi produzido pela Nordeste Filmes, empresa criada por ele em João Pessoa. O documentário foi constituído de oito partes sendo a primeira uma ficção sobre a presença indígena na Paraíba. [...] Seu último filme **Reminiscência de 30**, realizado em 1931, registrava os discursos, as viagens pelo interior e o enterro de João Pessoa. Segundo Marinho (1998, p. 42-43), a trajetória cinematográfica de Walfredo Rodriguez ficou obscura nas primeiras décadas do século, sendo recuperada somente após o lançamento de **Aruanda**, em 1960. Depois do pioneirismo de Walfredo, não houve mais quem produzisse filmes na Paraíba nas décadas seguintes, exceto esparsas produções feitas por equipes vindas do vizinho estado de Pernambuco. (AMORIM, 2013, p. 15, grifo da autora).

O documentário **Aruanda** (1960), de Linduarte Noronha, não só representa a retomada que demarca o Segundo

Ciclo de Cinema Paraibano, como também insere a Paraíba enquanto um dos protagonistas que compõem a cena da história do cinema brasileiro. Bernardet (1976) relata que o lançamento do filme, na primeira Convenção de Crítica Cinematográfica (produzida pela Cinemateca Brasileira, em São Paulo, em 1960), provocou “violentas polêmicas” ao dar uma “resposta das mais violentas às perguntas: Que deve dizer o cinema brasileiro? Como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição?” (BERNARDET, 1976, p. 25-26).

Apesar das deficiências técnicas, justificadas pela falta de uma melhor estrutura cinematográfica local, **Aruanda** oferece uma identidade ao cinema paraibano, com sua proposta social de denúncia. O filme é resultado do contexto que possibilitou reflexões e diálogos estimulados pela participação em cineclube local, bem como articulações e apoios junto à instituições culturais como: Instituto Nacional de Cinema Educativo (no Rio de Janeiro), Instituto Joaquim Nabuco (em Recife) e Governo Estadual da Paraíba. Assim, **Aruanda** insere-se como um dos marcos do movimento nacional conhecido como **Cinema Novo** (1955-1972), ao lado de produções como **Rio 40 graus** (1955) e **Rio Zona Norte** (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e **O Grande Momento** (1958), de Roberto Santos (AMORIM, 2013).

Aruanda é a melhor prova da validade, para o Brasil, das ideias que prega Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios que resultam num cinema industrial e falso, nada de

equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo a corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, apenas. O que fazer? **Aruanda** o dizia. Como fazer? Também o dizia. (BERNARDET, 1976, p. 27, grifo do autor).

Aruanda representa essa maneira de responder à falta de condições utilizando-a como força impulsionadora da representação fílmica, por meio de um trabalho poético, de viés socioantropológico, que traz para a cena discursiva (em forma de denúncia) aspectos silenciados e, por vezes, invisíveis da realidade social de um povo. Por isso, torna-se uma referência.

Essa contribuição de **Aruanda** influencia e provoca outras produções – não apenas as realizadas nesse Segundo Ciclo, mas também o próximo movimento cinematográfico paraibano que segue: o movimento Super-8.

A tradição em torno de **Aruanda** marca o cinema paraibano e é com ela que a produção superoitista manteve forte diálogo, nem sempre de forma tranquila. (SILVA, 2010, p. 4, grifo do autor).

Conforme Lara Amorim (2013), o Segundo Ciclo de Cinema Paraibano fecha-se com o início da produção, em 1979, de **O Homem de Areia** (1981), de Vladimir Carvalho. Nesse ano ocorre o lançamento do documentário **Gadanh**o (1979), dos diretores João de Lima e Pedro Nunes – na época, estudantes do curso de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba. Essa produção recebeu reconhecimento como um marco do

movimento Super-8 paraibano, demarcando assim o **Terceiro Ciclo de Cinema Paraibano**.

Amorim (2013) ressalta que, apesar das primeiras produções em Super-8 serem datadas (por realizadores com experiência em produções de 16mm e críticos cinematográficos) desde 1973, somente em 1979 dar-se-ia a configuração do cinema superoitista como um movimento.

Com o início da abertura política, a partir de 1979, e a diminuição da censura prévia à Imprensa, um novo cenário se configura no Brasil. Foi neste contexto político que João de Lima e Pedro Nunes, então estudantes do curso de Comunicação Social da UFPB, realizam **Gadanhó** (1979), iniciando o que será reconhecido como movimento superoitista paraibano. Documentando a atividade dos catadores do Lixão do Roger, o filme renderá comparações com **Aruanda** (1960), "não do ponto de vista estético ou da linguagem, mas como deflagrador de um novo ciclo cinematográfico" (LIRA, 1986, p. 5). Para Bertrand Lira, **Gadanhó** deu um impulso nesta nova fase da produção de cinema da Paraíba [...] (AMORIM, 2013, p. 22, grifo da autora).

O lançamento de **Gadanhó** (1979) provoca esse impulso deflagrador, estimulando inquietudes e esperanças frente à possibilidade produtiva de narrativas permeadas por temáticas de crítica social, com a proposição de novos diálogos em tempos ainda ditatoriais. Além disso, propõe uma ruptura muito peculiar pela presença da bitola Super-8 com suas limitações, possibilidades tecnológicas de configuração amadora

e alternativa em relação às bitolas 16mm e 35mm e circulação. A minibitola recria os circuitos itinerantes de exibição.

Esse Terceiro Ciclo, como forma de um movimento cinematográfico, traz consigo toda uma referencialidade dos ciclos passados, fundeada nos ritmos diversos presentes no contexto contemporâneo social, cultural e político vivenciado na capital paraibana, como recorda Pedro Nunes (2013, p. 58-59, grifo do autor) ao afirmar:

A consolidação do então “novo” movimento de cinema na Paraíba brota no esteio referencial de uma forte tradição de cinema dos movimentos passados ancorados desde as experiências pioneiras de cinema na Paraíba, articulações cineclubistas, crítica cinematográfica e o ciclo de cinema documentário envolvendo a realização de filmes basilares para a cinematografia nacional, a exemplo de **Aruanda** (1960), de Linduarte Noronha, e **O País de São Saruê** (1971), de Vladimir Carvalho, dentre outras iniciativas no campo do audiovisual. Ou seja, o terceiro ciclo de cinema na Paraíba é motivado e precedido historicamente por um conjunto de ações, fatos, acontecimentos e iniciativas que auxiliam direta e indiretamente nesse processo de retomada da produção cinematográfica na Paraíba com marcas expressas de artesanidade da produção, originalidade, inventividade no campo das construções narrativas e transgressões temáticas.

Nunes (2013, p. 59) reconhece, ainda, o importante papel desempenhado pela Universidade Federal da Paraíba frente ao que ele denomina como “processo de retomada da produção audiovisual em forma de movimento”. Esse cenário é configurado com a criação do Curso de Comunicação Social, em

1977, e posterior criação, em 1979, do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** (NUDOC), em João Pessoa.

A UFPB, amparada a essa forte tradição de cinema de base documental, incorporou ao seu quadro institucional integrantes da segunda geração de cinema, como o diretor Linduarte Noronha, o fotógrafo Manuel Clemente, o crítico Paulo Melo, Jomard Muniz de Britto, Lindinalva Rubim, Pedro Santos, o montador Manfredo Caldas, Jurandy Moura e José Umbelino. Esses profissionais com atuações diversificadas no campo do cinema e do audiovisual, presentes no Curso de Comunicação Social, Coordenação de Extensão e **Núcleo de Documentação Cinematográfica** da Universidade Federal da Paraíba contribuíram, de forma decisiva, para a formação de uma terceira geração de cineastas na Paraíba que compreende o período de 1979 a 1983. (NUNES, 2013, p. 59).

Nesse contexto da promoção cinematográfica paraibana, o autor também destaca a contribuição, da Universidade Regional do Nordeste, atual Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), com Curso de Comunicação Social, criado em 1974, em Campina Grande. Para Nunes (2013), essas universidades são polos educacionais impulsionadores da articulação acadêmica, promoção e apoio de iniciativas cinematográficas que serão desenvolvidas por essa geração de realizadores paraibanos. Esses acontecimentos são recordados também por Bertrand Lira (2013, p. 91), que destaca dois momentos relevantes que resultaram em medidas estimuladoras de novas produções fílmicas:

O ano de 1979 traz também dois acontecimentos importantes para o cinema paraibano cujos desdobramentos vão se dar na década seguinte: a realização da VIII Jornada Brasileira de Cinema da Bahia que, excepcionalmente, acontecia em João Pessoa em setembro daquele ano, e a criação do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** da Universidade Federal da Paraíba (NUDOC) que dará um impulso à produção local no campo do documentário, sobretudo na estilística do direto da escola francesa.

Lira (2013) aponta como um dos resultados das articulações ocorridas durante a **VIII Jornada Brasileira de Cinema da Bahia**, sediada em João Pessoa, a implantação do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** contendo uma infraestrutura técnica de gravação, edição e projeção na tecnologia Super-8 e apenas uma câmera de 16mm. Os equipamentos em Super-8, oriundos do Centro de Formação em Cinema Direto de Paris, foram fornecidos por meio do acordo estabelecido entre a UFPB e o **Comitê do Filme Etnográfico de Paris**, efeito da mobilização realizada pelos cineastas franceses Jean Rouch e Jacques d'Arthuys – por meio desse acordo cria-se o Atelier de Cinema Direto no NUDOC (LIRA, 2013, p. 91).

O **Atelier de Cinema Direto** promoveu cursos de formação em cinema documentário e concedeu bolsas de estágios para alguns alunos no Centro de Pesquisa e Formação em Cinema Direto na **Association Varan**, em Paris. Essa presença da escola francesa de Cinema Direto em João Pessoa influenciou muitas produções da terceira geração de realizadores

nos anos 1980. A esse respeito, Bertrand Lira (2013, p. 92) observa que:

[...] é o Super-8 que vai potencializar a abertura do documentário paraibano, nos anos 1980, para uma narrativa dialógica, onde as vozes dos sujeitos representados contribuem de forma decisiva para a representação do tema enunciado.

Alguns realizadores paraibanos, entretanto, não se sentiram representados pelo pensamento e estética do cinema direto francês – a exemplo de Jomard Muniz de Britto, Pedro Nunes e Lauro Nascimento, que caminharam de forma mais autônoma e independente no âmbito da **Oficina de Comunicação** da UFPB³. Como uma resposta contra essa

³ **Nota dos Organizadores** | Vale destacar que esses espaços de formação acadêmica – no caso, o **Núcleo de Documentação Cinematográfica** (NUDOC) e a **Oficina de Comunicação** (OC) – dispunham de papéis diferenciados quanto aos seus respectivos eixos de atuação. Tanto um órgão como outro, com as suas marcas de interdependência e de cruzamentos, estabeleceram relações de complementaridade nesse contexto de vivências formativas na UFPB. Há filmes do NUDOC finalizados dentro da proposta do **Cinema Direto** que, sutilmente, quebraram com a linhagem etnográfica de reprodução de aspectos do real. Também os filmes associados ao **Cinema Indireto** possuíam traços etnográficos, mas que, por conta do perfil de seus realizadores, tiveram a liberdade de dialogar mais livremente com a ficção, ou, mesmo, de abordar temas que, na época, eram considerados transgressores ou tabus – isso, em uma época de Ditadura Militar, repressão política e vigência da Censura, com seus agentes policiais censores. Naturalmente, alguns desses filmes, não produzidos na esfera do NUDOC, tiveram maior circulação, atenção da imprensa, contando com a atuação de grupos organizados, em face, principalmente, do impacto de obras que lidaram com temas como a sexualidade. Vários desses filmes receberam a colaboração de integrantes que tiveram a formação em **Cinema Direto**, e que também participavam da **Oficina de Comunicação**. Sobre a polêmica, o professor Jomard Muniz de Britto, em diferentes entrevistas, admite ser o **Cinema Indireto** muito mais uma PARÓDIA crítica ao **Cinema Direto** (RENOVATÓRIO, 2007; NUNES, 2013), apesar da seriedade das discussões,

“influência do Direto” surge o **Núcleo de Cinema Indireto** (NUCI).

A influência do **Atelier de Cinema Direto** entre o movimento superoitista na Paraíba teve uma faceta bastante polêmica. Não havia unanimidade quanto aos princípios do Cinema Direto no contexto da produção cinematográfica paraibana, o que gerou reações adversas dentro e fora do NUDOC. A mais clara delas foi a criação da marca NUCI (**Núcleo de Cinema Indireto**), por Jomard Muniz de Britto, que já produzia filmes experimentais em Recife, como **O Palhaço Degolado** (1977), ou ainda o **Inventário do Feudalismo Cultural Nordestino** (1978). (AMORIM, 2013, p. 19-20, grifo da autora).

Polêmicas à parte, o **Terceiro Ciclo de Cinema Paraibano** caracteriza-se por suas efervescentes produções com abordagem de diversas temáticas presentes no cotidiano regional, com seus conflitos e contradições sociais dando voz a setores oprimidos e marginalizados da sociedade. A simplificação no processo produtivo fílmico, resultante da adoção da tecnologia superoitista (com seus limitados recursos técnicos), não impediu o movimento de demarcar sua relevância na cena cinematográfica e propor questionamentos e debates frente à realidade social da época.

Ao abordar as características de circulação, Nunes, em entrevista para o documentário **Renovatório** (2007), de Chico

debates e produção textual em torno do tema que aflorou na época. Então, há, sim, um espírito de rebeldia e de inquietações que permeiam as diferentes realizações de autores e autoras que integraram o referido ciclo de cinema, independente do que seja Direto ou Indireto.

Sales, recorda: “Era o cinema ambulante com um trabalho de animação cultural, de discussão, de mobilização em torno das temáticas propostas pelos filmes” (RENOVATÓRIO, 2007). Através de seus protagonistas, esse Ciclo conseguiu realizar um total de 55 filmes, durante o período de 1979 a 1983, por meio de parcerias, a exemplo daquelas que foram firmadas com UFPB e Cinética Filmes (NUNES, 2013)⁴.

Nunes (2013) demarca os filmes do Terceiro Ciclo por meio de duas fases, que configuram esse movimento cinematográfico a partir das temáticas que orientam suas narrativas.

Há sem dúvida, nos documentários/registros da fase inicial desse ciclo, um traço forte de crítica ao regime militar. Identificamos um engajamento mais libertário. Os movimentos sociais, greves, passeatas, acampamentos de posseiros ou mesmo as disparidades urbanas, são elementos temáticos frequentemente abordados no conjunto dessa produção cinematográfica. A intenção expressa é registrar a dinâmica de aspectos da realidade paraibana, vinculando estas representações de práticas culturais à própria dinâmica da sociedade. Num segundo momento a orientação temática dos filmes volta-se para o tratamento da questão da sexualidade, homossexualidade, amor, solidão e o

⁴ **Nota dos Organizadores** | Esse quantitativo de 55 filmes refere-se ao recorte metodológico utilizado por Pedro Nunes (2013) para examinar o conjunto de produções finalizadas no período compreendido entre 1979 e 1983, tanto em João Pessoa como em Campina Grande, aí incluindo-se filmes de diferentes bitolas. O estudo, intitulado **Violentação do Ritual Cinematográfico: aspectos do cinema independente na Paraíba** (NUNES, 1988), não contabilizou os registros, filmes inacabados e/ou que não tiveram circulação e os exercícios produzidos nos cursos de formação do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** da UFPB. Ainda a esse respeito, João de Lima Gomes (1991) retoma a discussão da produção na Paraíba, e o papel do NUDOC, em sua dissertação de mestrado **Cinema Paraibano: um núcleo em vias de renovação e retomada**.

questionamento visceral das formas de poder que castram a liberdade do indivíduo na sociedade contemporânea. Essa característica de abordagem temática enfatiza as marcas de transgressão presentes nesse novo ciclo de cinema (NUNES, 2013, p. 65).

O documentário **Gadanho**, enquanto precursor desse novo Ciclo de Cinema Paraibano, se localiza nessa fase inicial do movimento, apresentando uma narrativa de denúncia da realidade social de forma poética e transgressora para a época. Após essa breve contextualização, que permite uma compreensão acerca da relevância de **Gadanho** na construção do discurso histórico do cinema paraibano, chega-se, então, o momento de analisar mais de perto a narrativa dessa obra fílmica, ainda que brevemente.

Gadanho: PARE, olhe e escute

A primeira imagem de **Gadanho** traz uma cartela com o seguinte texto:

Oferecemos este trabalho aos catadores de lixo do Varadouro Municipal de João Pessoa, vítimas da **MISÉRIA, SUBNUTRIÇÃO, DESEMPREGO**, reflexo da atual Estrutura Social Brasileira montada num sistema de Opressão e Repressão renegando a condição mínima ao ser humano (GADANHO, 1979).

A esse primeiro quadro seguem-se mais outros 5, com imagens estáticas de urubus sobrevoando o lixo e de lixos amontoados, ao som do barulho (paisagem sonora) formado a

partir de um misto de sons de movimentos de latas, papéis, um caminhão, além de rumores (de pessoas e de animais). No quinto quadro o som silencia e, então, surge a imagem de uma placa vermelha, fixada em uma linha de trem (com a sinalização que recomenda: “**PARE, Olhe, Escute**”), marcando o surgimento da trilha composta pela música *Adágio*, de Tomaso Albinoni, que acompanha as imagens seguintes da narrativa.

Essa composição do primeiro minuto do filme já demonstra toda uma carga dramática, mesmo sem entregar de vez o que será retratado, apresentam-se imagens panorâmicas do local, tomadas a partir do ponto de quem olha de fora da comunidade. Aos poucos, surgem imagens que aproximam o espectador daquela realidade dura e cruel vivida pelos moradores do bairro Baixo Roger, próximo ao Centro de João Pessoa - Paraíba.



Figura 1 | Fotogramas do filme Gadanho, 1979

Aos 57 segundos de filme o público depara-se, portanto, com esse quadro acima (**Figura 1**), caracterizado, sobretudo, por verbos imperativos – pare, olhe, escute. Com esse apelo narrativo, o documentário convida o espectador a

prestar atenção na denúncia social que se busca dar visibilidade, a partir do questionamento da estrutura social vigente, que oprime, silencia e refreia uma parcela da população subjugada ao esquecimento e descaso político.

O curta-metragem de 20 minutos, com imagens coloridas gravadas na bitola Super-8, retrata as condições sub-humanas de pessoas assoladas pela extrema pobreza e descaso governamental que encontram no lixo uma forma de sobrevivência, sendo muitas vezes a única fonte de renda. Os catadores do Varadouro Municipal de João Pessoa, mais conhecido como antigo Lixão do Roger, e suas famílias são os personagens principais desse documentário.

De acordo com relatos dos diretores, o interesse pela temática surgiu a partir da leitura de uma reportagem sobre o Lixão do Roger⁵ (SILVA, 2010). A crítica social e política é marcada pela contraposição do discurso político desenvolvimentista do presidente militar, João Baptista Figueiredo, inserido em voz *over* no filme a partir de uma transmissão de rádio. Na fala, o presidente apresenta as questões prioritárias de governo como: energia, combate à inflação e desenvolvimento agropecuário “indispensável para a melhoria do padrão alimentar do povo e a criação de excedentes exportáveis”.

⁵ Conforme veremos a seguir, esse aterro sanitário foi desativado em agosto de 2003.

Nesse momento o documentário traz sua primeira crítica direta ao regime militar, ao contrapor a fala do presidente com imagens do amontoado de lixo exalando fumaça (oriunda dos gases tóxicos) e poeira, e depois imagens de crianças (em meio ao lixão) com gadanho na mão⁶ e catando lixo. Outro momento é quando, em vozes *over*, aparecem depoimentos de catadoras e catadores que falam sobre seu trabalho e como chegaram ao lixão, impulsionados por sua realidade de extrema pobreza e falta de alternativas. Todas as falas retratadas em **Gadanho** não recebem identificação e os catadores, a socióloga e até mesmo o presidente não são nomeados no filme, muito embora sabe-se que a fala do presidente da República seja do general João Baptista Figueiredo, e que a análise sociológica tenha sido realizada pela professora Terezinha Ribeiro⁷. O filme, em seus letreiros iniciais, é dedicado aos próprios catadores de lixo.

Após esses detalhamentos, chega-se ao momento em que dispõe-se da análise da socióloga Terezinha “Libelu”, que busca explicar esse problema social a partir de um olhar que envolve aspectos da luta da classe trabalhadora brasileira, formada a partir de um regime de exploração e opressão por parte do sistema capitalista. É justamente o ano de 1964,

⁶ Instrumento de ferro pontiagudo utilizado pelos catadores para escavar os entulhos, auxiliando na seleção dos materiais recicláveis.

⁷ Ligada à tendência da política estudantil, de caráter oposicionista à diretoria da União Nacional dos Estudantes (UNE) à época, denominada Liberdade e Luta (LIBELU).

quando se instalou o regime militar, que a socióloga aponta como um marco do agravamento dessa problemática dos trabalhadores brasileiros – por conta do arrocho salarial de mais de 70%, e da própria repressão estatal em si, essa classe era impedida de realizar qualquer manifestação, tendo seu direito de fazer greve tolhido.

Na fala da referida socióloga evidencia-se, ainda, o aumento do desemprego, assim como do subemprego, nas grandes cidades e o êxodo rural por parte dos moradores que se deslocam para os aglomerados urbanos, gerando situações sub-humanas similares às vivenciadas pelos moradores da comunidade do Baixo Roger, em João Pessoa. Com essa análise, a sociólogaerce uma crítica incisiva ao regime militar e aponta uma saída, ao afirmar: “Bem, enquanto socióloga, acho que a única saída quem aponta é a própria classe trabalhadora. E já ela aponta o caminho, colocando-se de pé, reivindicando os seus direitos.” (GADANHO, 1979). A análise da socióloga, personagem ausente que materializa a sua presença através da oralidade/fala, é acompanhada por imagens de crianças que trabalham, brincam e se perdem na fumaça no lixão do Baixo Roger.

As vozes das catadoras falam de suas vivências, de quem sobrevive dali, não só conhecem, mas sobrevivem do lixo. Não trazem em seu discurso a crítica elaborada e nem apontam governo ou sociedade capitalista como causadoras dessas mazelas. A dedicatória, a análise da socióloga e a denúncia de um depoente, mostram falas politizadas, que constroem um discurso e

conhecimento acerca do tema diferente daqueles catadores, o que nos leva a refletir sobre a dimensão panfletária e de denúncia a que essa obra serviu. (SILVA, 2010, p. 14).

Gadanhó torna-se uma referência e uma inspiração para uma geração de realizadores que, assim como seus diretores (João de Lima e Pedro Nunes), ainda era formada por estudantes de Comunicação e que carregava consigo o anseio produtivo pela construção de narrativas cinematográficas com traços diferenciais quanto à abordagem temática e já sinalizava que poderia amadurecer quanto ao estilo das obras vindouras. **Gadanhó** é uma produção independente, de baixo orçamento, com a qual, mesmo com limitações técnicas, os autores conseguiram despertar interesse do público e ganhar visibilidade, com ampla veiculação em circuitos alternativos e espaços considerados de resistência.

O documentário consegue despertar um amplo interesse nas escolas públicas da rede estadual e nas escolas privadas pela força das imagens com pessoas que se perdem na fumaça do lixo.” (NUNES, 2013, p. 71).

Porém, em dezembro de 2006, passados 27 anos da realização de **Gadanhó**, a comunidade do antigo Lixão de Roger pôde assistir novamente ao documentário, durante uma exibição pública para a gravação do documentário **Renovatório** (2007), de Chico Sales, fruto de um projeto de conclusão do curso de Jornalismo da UFPB. A ideia foi levar o filme ao próprio local

onde foram gravadas todas as cenas e sequências de **Gadanh** para um trabalho de recepção e observação da relação entre a comunidade participante e o próprio documentário em si, após alguns anos de sua realização.

Nessa época, a autora do presente artigo cursava a disciplina **Documentário Cinematográfico**, ministrada pelo professor João de Lima Gomes no curso de Jornalismo da UFPB. A partir de um trabalho de campo, teve-se, então, a oportunidade de visitar, pela primeira vez, a comunidade do antigo aterro sanitário localizado no Baixo Roger, além de acompanhar e registrar (em forma de reportagem⁸), essa nova exibição-recepção de **Gadanh**⁹. Conforme observado nessa época, o reencontro dos diretores João de Lima e Chico Sales com essas pessoas do Lixão do Roger, após quase três décadas depois da realização de **Gadanh**, deu-se a partir de um reconhecimento dessa comunidade com o filme por sua representatividade identitária, desencadeada por suas imagens¹⁰.

⁸ O trabalho de campo da disciplina resultou na produção da reportagem *Felismina: um retrato de muitas* (ALVES, 2006), que permaneceu inédita até a revisão e atualização do texto para publicação no presente capítulo.

⁹ **Nota dos Organizadores** | No ano de sua realização, **Gadanh** foi exibido várias vezes na comunidade do Baixo Roger, em João Pessoa. Arthur Morais, no artigo **De Aruanda a Gadanh: a metamorfose do cinema paraibano**, publicado no portal da revista eletrônica **Bitola 8**, observou o seguinte: "Na época, o material foi exibido para os catadores que, segundo João de Lima, deram mais atenção ao fato de estarem participando de um filme do que à crítica social que a película se propunha a fazer.". (MORAIS, 2016).

¹⁰ Isso ficou expresso na fala do diretor João de Lima em entrevista à autora Kellyanne Alves (2006), como será demonstrado na sequência, que segue uma parte dessa reportagem inédita revisada para compor parte deste artigo.

O olhar da personagem “Dona Filu” transposto no tempo: a recepção de **Gadanh**o 27 anos depois

A identificação, pontuada pela emoção das pessoas ao verem-se representadas nas imagens cinematográficas, foi algo marcante durante a projeção realizada na parede lateral do prédio da administração do então Parque do Roger. “Acabou, acabou o que era bom. Esse lixo era bom. Tinha tudo, tinha tudo o que nós queríamos aqui. Acabou geral...”. Essa é uma das falas de uma pessoa que assistiu a exibição de **Gadanh**o e está registrada em voz *over* no documentário **Renovatório** (2007), de Chico Sales.

Isso permite perceber as apropriações individuais acionadas pelas construções relacionais, negociadas e dinâmicas de sentido do documentário e seu público. Assim, é possível recordar Jesús Martín-Barbero (1997), quando analisa a construção do significado por meio das “mediações culturais da comunicação”. De acordo com Martín-Barbero (1997), essas mediações se articulam a partir de três lugares (que atuam como instâncias mediadoras): “a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural”. Nessas instâncias, as construções relacionais, negociadas e dinâmicas de sentido se realizam entre os meios e as audiências, instituindo a noção de realidade social nas sociedades.

Na ocasião, muitos se viram representados ao reconhecer os rostos de amigos e vizinhos da época. A exibição tornou possível localizar uma das personagens retratadas em

Gadanh, a partir da colaboração das pessoas que foram assistir. Foi assim que um dos diretores do **Gadanh**, João de Lima, pôde reencontrar algumas pessoas durante a projeção.

O interessante era que, mesmo depois de 27 anos, o povo ainda se identificou com o filme. Eles se viam e reconheciam antigos colegas. Isso causou uma relação de aproximação entre o cinema e a pessoas daquele local, relata João de Lima. (ALVES, 2006).

Dona Maria Felismina da Conceição (2006) – ou melhor, Dona Filu (como era conhecida) – participou das gravações de **Gadanh**, naquele último ano dos anos 1970. É uma das figurantes que aparece naquela época, coletando juntamente com seu esposo e sua filha, Vânia Maria, que tinha 7 anos. É sobre a história de Dona Filu, e sobre a experiência de se reconhecer na tela (ao assistir **Gadanh** pela primeira vez), que abordaremos a partir de agora.

O reencontro de Gadanh

Depois de alguns dias da exibição de **Gadanh** em novembro de 2006, o professor João de Lima retorna à comunidade, juntamente com duas alunas do curso de jornalismo da UFPB (Deisy Feitosa e Kellyanne Alves), à procura de algumas pessoas que estavam no filme, para realizar um trabalho de campo proposto na disciplina **Documentário Cinematográfico**. Entre essas pessoas estava Maria Felismina da Conceição – Dona Filu, como seus vizinhos e amigos a chamam. No dia do evento, ela não pôde assistir a exibição do

filme devido ao seu trabalho. Então, fez-se uma visita à casa de Dona Maria Felismina, na qual o professor exibiu o documentário para ela e seus parentes. Nesse contato, foi possível conhecer melhor a história dessa personagem retratada no filme **Gadanho**.

Maria Felismina: o retrato de muitas Marias do Nordeste brasileiro

A miséria sempre esteve presente em muitas vidas. Enquanto uma pequena parte da população nunca conheceu o peso e a crueldade dela, existem inúmeras pessoas que aprendem a conviver ainda quando criança. A velha história se repete nas vidas de muitas “Marias” e “Joãos”, que pagam caro por terem, apenas, ousado nascer. Essa é a história de Maria Felismina da Conceição (2006), nascida no nordeste paraibano. Ela não teve oportunidade de escolher seu próprio destino. É como se pessoas iguais a ela estivessem amarradas a um caminho que forma um grande ciclo dos excluídos e sem sorte, que vivem na pele a força e coragem que precisam desenvolver para resistir e lutar pelo direito de sobreviver.

Ainda menina, quando podia contar com a proteção e carinho dos pais, a morte não teve piedade e deixou seus irmãos e ela órfãos e desamparados. Aos 13 anos, Conceição (2006) encontrou no lixo uma forma de sobrevivência. Desde então, o lixo passou a fazer parte de sua vida. No começo, trabalhava recolhendo materiais recicláveis nos arredores do cemitério, que ficava próximo à casa de seus pais. Logo em seguida, começou a

frequentar o antigo aterro sanitário do Baixo Roger, mais conhecido como Lixão do Roger. Neste local, ela faturava uma pequena quantia com coleta e venda de materiais encontrados – dinheiro usado para o seu sustento e dos irmãos.

Não demorou muito para Maria Felismina transformar o lixão, além de uma importante fonte de renda, em sua própria moradia.

Comecei a trabalhar pequena pegando lixo do cemitério perto da minha casa. Depois vim para o Lixão do Roger e vendi a minha casa. Como não deu para comprar outra aqui, então fiz um barraco dentro do próprio aterro e fiquei morando dentro do lixo. (CONCEIÇÃO, 2006).

Foi no lixo que Felismina da Conceição (2006) encontrou amigos e seu primeiro amor, com quem se casou e teve três filhos. As crianças ganharam o nome de Vânia Maria da Silva (2006), Severina da Silva e Severino da Silva. Foi neste contexto de miséria que a jovem Maria constituiu sua família, cheia de esperança e com fé de que um dia sua situação mudaria.

Conforme Conceição (2006), não havia outra oportunidade de trabalho que não fosse o lixo. Por algumas vezes, conseguiu emprego em casa ricas, mas não pôde continuar devido à deficiência que tem na mão direita – problema resultante da falta de segurança. Ainda quando morava com os pais, sua casa foi invadida por assaltantes. Como ela tentou resistir, levou uma furada na mão direita, o que

provocou a perda dos movimentos. "Ainda tentei trabalhar, mas por causa da minha mão não podia lavar muita roupa e nem arrumar direito a casa. Sentia muita dor." (CONCEIÇÃO, 2006).

Apesar da limitação da mão direita, ela conseguia usar o gadanho, o instrumento de serviço usado pelos coletores de lixo. Conforme mencionado anteriormente, o gadanho é um pedaço de ferro curvado, que parece muito com um gancho, usado para cavar as imundices e separar os materiais que servem para a venda de outros inúteis. Vânia Maria da Silva (2006), sua filha, como não podia desapontar o caminho trançado pelo cruel destino, também aprendeu logo cedo o trabalho no lixão, como ela relembrou:

Comecei de pequena a trabalhar com a minha mãe. Eu catava lata, vidro e papel, catava tudo com ela. O dinheiro ficava com ela para comprar comida e roupa. Ali para mim era muito importante, dos meus irmãos só quem ajudava era eu. (SILVA, V., 2006).

Depois de alguns anos, Felismina da Conceição (2006) se separa do esposo, passando a sustentar seus três filhos sozinha. A jornada era intensa – foi preciso trabalhar o dia todo e, às vezes, durante à noite, caso desejasse ganhar um pouco mais. Na época, a Prefeitura de João Pessoa passou a cobrar a carteirinha de identificação para os coletores do aterro sanitário, conforme retratado no filme **Gadanho**. Após a escolha dos materiais, estas pessoas vendiam por quilo a um homem, que depois revendia para as fábricas.

Em 1979, ano de lançamento em João Pessoa do filme **Gadanh**, o documentário adquire uma grande repercussão junto aos circuitos alternativos de exibição, em função desta sempre vir acompanhada de debates em universidades, associações comunitárias, escolas (públicas e privadas), organizações sindicais, bem como junto aos movimentos estudantis (representados pelo Diretório Central dos Estudantes) e ao movimento docente (via Associação de Docentes) e grupos organizados da época. Segundo vários pesquisadores (aí incluindo-se o próprio Pedro Nunes¹¹), **Gadanh** "[...] é o primeiro filme deste novo ciclo, baixo orçamento e com ampla repercussão no estado." (NUNES, 2013, p. 70). Essa perspectiva é endossada por Bertrand Lira (LIRA, 2013, p. 97):

Antes dos estágios em Cinema Direto do NUDOC, o Super-8 chega à Paraíba com o documentário **Gadanh** (João de Lima Gomes e Pedro Nunes, 1979), sem a utilização do som sincrônico, mas, como em **A Pedra da Riqueza**, sobrepondo sobre as imagens depoimentos e ruídos ambientes

¹¹ **Nota dos Organizadores** | Logo após a produção de **Gadanh**, Pedro Nunes se empenhou no processo de documentação da greve dos estudantes da UFPB, em 1979. Como resultado desse processo de documentação e memória, finalizou **Registro** (1979), tendo o apoio de produção do Diretório Central dos Estudantes (DCE), que providenciou três cópias, além da matriz-positiva em Super-8 do referido filme. **Gadanh** (1979), **Registro** (1979) e **Closes** (1982) foram os filmes da safra superoitista que tiveram um maior quantitativo de público, em face do quantitativo de cópias (**Gadanh** e **Registro**); anteparo institucional (Bolsa Arte, UFPB e DCE); da articulação com os movimentos sociais, grupos organizados, universidades, movimento estudantil; do vínculo com projetos de contracultura e iniciativas mimeografadas; envolvimento com cineclubes; da inserção no âmbito da grande imprensa; de projetos materializados em escolas; e de projetos de mobilização cultural itinerantes, locais, regionais, interestaduais e nacional, como foi o caso de **Closes**.

mixados de forma precária, às vezes com cortes bruscos. Percebemos aí o desejo de dar voz aos personagens.

Por causa da forte mensagem denunciando a condição sub-humana de vida daquela gente, o filme sofreu algumas proibições, tendo sido impedido de ser veiculado em algumas escolas da rede pública estadual.

Depois disso tudo, a situação daquelas pessoas não modificou muito, continuando sem amparo e atenção por parte dos governantes (caso que não diferiu muito de outros lugares do Brasil), pois permaneceram trabalhando por anos em aterros sem nenhum equipamento de proteção e segurança, ficando sujeitas a todo tipo de doenças e riscos de acidente. Um exemplo é o senhor Aluizio Araújo, esposo de Felismina, que quase perdeu a vida num acidente de trabalho. Esse momento é lembrado por Vânia da Silva (2006), que, na época, contribuiu no socorro dele.

Eu era pequena ainda quando o marido de mãe teve um corte muito profundo durante a coleta. O trator só não o levou, porque eu e meu irmão menor o seguramos forte. Senão ele teria morrido, pois o trator tinha levado (SILVA, V., 2006).

Santina da Conceição, irmã de Felismina, não teve tanta sorte assim. Ela foi vítima da ausência de equipamentos de proteção individual na hora do trabalho e, por conta de uma furada de prego (ocorrida quando selecionava materiais na sujeira), acabou morrendo em 2004, devido a complicações

decorrentes de diabete e tétano. Todavia, mesmo com esse exemplo na família, Felismina da Conceição prosseguiu realizando sua coleta sem nenhuma proteção, utilizando-se apenas do seu instrumento de trabalho – o gadanho. “Não tenho medo não. Graças a Deus estou viva até aqui e não peguei doença nenhuma. Com fé em Deus não pego! Só gosto de usar a sandália e o gadanho.”, afirmou Dona Felismina (CONCEIÇÃO, 2006) naquela tarde de novembro de 2006.

Uma nova oportunidade de ser feliz

Desde jovem, Aluízio Araújo coletava lixo no aterro do Baixo Roger. Aos 17 anos conheceu Maria Felismina, com quem se casou. Pela segunda vez, Dona Maria Felismina descobriu o amor no lixão. Na época, o casal sofreu muito preconceito por parte dos colegas do bairro por causa da diferença de idade entre os dois. A esse respeito, Felismina da Conceição (2006), sorridente, recorda:

Quando fui morar com Aluízio, ele ainda era menor e eu já tinha uns quarenta anos. O povo perguntava se eu não tinha vergonha. Aprendi a gostar dele dentro do lixo. O que vale é o amor, e isso a gente tem!

Em novembro de 2006 Aluízio Araújo trabalhava na coleta seletiva no Aterro Sanitário Metropolitano em João Pessoa, ganhando, em média, R\$15,00 (quinze reais) por dia. Quando chegava o inverno as coisas pioravam, porque, com o papelão molhado, o preço do quilo do produto reduzia para 15%. Para

aumentar a renda, ele recolhia resíduos em outras áreas: Mercado Central, Jaguaribe, Cruz das Armas e Parque da Lagoa Sólón de Lucena.

Com uma carroça personalizada com o próprio material encontrado no lixo, Araújo percorria estes lugares em busca de faturar um dinheiro a mais no final do mês. A carroça tinha iluminação e um rádio portátil, tudo feito da criatividade de um homem que aprendeu com a vida o valor de recuperar coisas que, a princípio, são descartadas. Sendo assim, Araújo representa bem a figura do nordestino que luta com todas as forças para sobreviver em meio a tantas injustiças e pobreza.

Quase não durmo, começo a trabalhar das 12 horas da noite às 6:00 da manhã. Depois quando chego em casa, tenho logo que sair para o meu emprego da coleta seletiva. O bom é que um carro da prefeitura vem me pegar. (ARAÚJO, 2006).

Logo, conseguindo arrecadar cerca de R\$150,00 (cento e cinquenta reais) por mês com esse serviço alternativo, em seguida, com a quantia que ganhava com seu emprego na coleta de lixo, Araújo decidiu montar seu “próprio negócio” em casa, sempre contando com a colaboração da esposa. Felismina ficava responsável pela seleção do material que Aluízio trazia para casa. A esse respeito, Felismina da Conceição (2006) comentou:

O serviço aqui é bom, pois estou em casa mesmo. Ele traz da rua o lixo e coloca aqui no quintal. Então, eu seleciono as coisas que podemos vender como papel e plástico e separo num canto. Depois o que for lixo e coloco logo ali atrás da casa.

Numa casa feita de papelão e madeira (retirados no lixo do aterro sanitário), localizada na rua Severino de Nascimento, no bairro do Baixo Roger, o casal morava com mais três pessoas naquele ano de 2006. Eles compraram o terreno perto do mangue, pelo preço de R\$50,00 (cinquenta reais), e fizeram um aterro para poder construir a casa. Dessa maneira, no começo era um terreno bem pequeno, mas depois, ao ser alargado, devido ao aterramento do mangue empreendido após vinte anos, passou a ficar com o comprimento aproximado de 2,5m de frente e 30m de extensão.

A casa tinha o chão de terra batida, e os repartimentos eram feitos por móveis e cortinas. Boa parte dos enfeites vinha da criatividade de Dona Maria em transformar materiais do lixo em adereços. A alegria de viver numa casa própria era expressa nos olhos de Felismina. Apesar de toda a precária condição de vida que sempre teve que enfrentar desde muito cedo, Maria Felismina sentia-se feliz com seu trabalho e com sua família. Mesmo se sua mãe não soubesse



Apagamentos da Memória
Gadanhó (1979)



bem o significado do nome *Felismina*, ela fez uma boa escolha. Essa mulher, lutadora por sua sobrevivência, não perdeu o sentido maior da vida, fazendo jus ao seu próprio nome. “Estou satisfeita com o meu serviço e sou feliz por ter minha família.” (CONCEIÇÃO, 2006), ressaltava sorridente.

O reconhecimento

Somente muitos anos após a realização de **Gadanh**, Felismina teve a oportunidade de assistir ao filme, não conseguindo esconder a forte emoção de reconhecer-se numa tela de cinema, durante a exibição (com a família toda reunida) na simples sala da casa dela. Sorridente e surpresa, apontava os velhos amigos, o ex-esposo e a filha Vânia Maria, que apareciam no documentário (GADANHO, 1979). “Sou aquela aí com um chapéu e o fachilete, atrás vem meu ex-marido e minha filha. É muito bom rever amigos que não estão mais aqui.”, afirmava, saudosa, Dona Felismina da Conceição (2006).

Os familiares ficaram atentos e deslumbrados com o filme, rindo, por vezes, ao reconhecer algumas pessoas. Como não possuíam aparelho de DVD, nem tampouco a televisão tinha entrada para conectar esse equipamento, foi preciso fazer uma projeção na parede da casa com um *Datashow* que o professor João de Lima havia levado. A única pessoa que não esteve presente foi o senhor Aluizio – naquela tarde ele estava cumprindo seu árduo trabalho de recolher lixo nas ruas. Após considerar que assistir o documentário foi uma experiência

satisfatória, Dona Felismina da Conceição (2006) reconheceu a importância da produção de **Gadanh**, por conta da visibilidade alcançada por seu trabalho. “Penso que é importante um filme desse, pois ele mostra nosso trabalho. Eu gostei muito de assistir, é interessante.” (CONCEIÇÃO, 2006).

Nada mudou

Mesmo após 27 anos, quase nada havia mudado na realidade daquele povo. A pobreza ainda continuava a mesma, ou, quem sabe, até pior. O bairro havia crescido, mas a falta de estrutura era visível para qualquer pessoa que visitasse o Baixo Roger. É como se existisse *duas* João Pessoa: uma com belas praias e prédios bonitos, muito atrativa para os turistas, e outra esquecida e assolada pelo descaso e pela miséria de um povo sofredor e injustiçado. Uma inércia estava presente naquele local, em função do esquecimento das autoridades pessoenses.

Segundo Silvano da Silva (2006), genro de Dona Felismina, a situação de 27 anos atrás

[...] não mudou nada, a população do bairro foi aumentando e nunca fizeram nada, não tem saneamento básico, calçamento, não tem nada. Se não fez foi piorar.

Vânia da Silva (2006) também reclamava da falta de atenção por parte dos governos:

O bairro mais pobre da cidade é aqui. Minha sobrinha, que tem um filho, mora num barraco de tábuas, onde só tem ratos e baratas e nada mais.

Os governos não fazem nada por nós, só aparecem em tempos de eleições.

Os catadores desempenham um grande papel para a manutenção da limpeza da cidade, mas essa função nem sempre é reconhecida pela população, considerando que estes trabalhadores continuam sendo vistos como miseráveis e, por vezes, ignorados. Mas alguns dos coletores sabem bem a relevância do seu trabalho, a exemplo de Silvano da Silva (2006):

Pelo menos nós estamos contribuindo com o meio ambiente. A gente trabalha em torno do meio ambiente, a gente não polui, pelo contrário, fazemos a limpeza pelos outros.

O fechamento do Lixão do Roger

Em agosto de 2003 a Prefeitura de João Pessoa desativou o aterro sanitário do Baixo Roger. No local, foram construídas algumas casas pequenas para as pessoas que trabalham no novo aterro. Na época, era triste ver o quanto o meio ambiente havia sido violentado pelo homem. Tentaram plantar umas árvores no local que limpavam, mas a resposta do solo foi cruel: não nasceu nada. O ácido decorrente da mistura de vários materiais químicos deixou algumas plantas com aspecto queimado. Vai demorar décadas para a natureza recuperar o solo devastado e fortemente agredido por um longo tempo de agressão, causada pelo Lixão do Roger.

Segundo Dona Felismina da Conceição (2006), a transferência do aterro sanitário só causou prejuízo aos catadores, que passaram a ganhar ainda menos e não tinham mais como aproveitar os alimentos oriundos do lixo.

Quando o lixão era aqui, os carros dos supermercados vinham jogar o lixo aqui. A gente então pegava algumas coisas para comer, como: carne e iogurte. A gente comia, era só lavar e aferventar e podia comer. Nunca ninguém morreu, graças a Deus! (CONCEIÇÃO, 2006).

Mesmo sem o aterro, a família de Felismina ainda comia alimentos encontrados no lixo de outros lugares, trazidos por seu esposo. Uma realidade desumana, que retrata bem a miséria com a qual muitos brasileiros ainda convivem.

Em 2021, João Pessoa possuía centros de triagem, cinco núcleos de coleta seletiva e um aterro sanitário. Os núcleos de coleta estão localizados nos bairros: Bessa, Cabo Branco, Bairro dos Estados, Jardim Cidade Universitária e Mangabeira. No Aterro Sanitário Metropolitano, que fica em Mussurú, funciona uma unidade de triagem.

No aterro são despejados, diariamente, resíduos de hospitais, supermercados e dos bairros da região metropolitana de João Pessoa. Os coletores não têm vínculo de trabalho com a administração do aterro. A Astramare (Associação dos Trabalhadores de Material Reciclável) é a entidade a qual os coletores estão vinculados. São 176 coletores que fazem a

seleção do material reciclável, que é vendido aos processadores. O que eles produzem e arrecadam é dividido pelos membros dessa associação.

No espaço do antigo Lixão do Roger tem-se uma proposta de construção de um parque ecológico desde a sua desativação, porém, passados 17 anos, ainda não foi concretizado. Com a reexibição do filme **Gadanho**, e captação de imagens para o vídeo **Renovatório**, foi possível retomar todas essas questões de cunho social e político que envolvem o entorno dessa região do Baixo Roger, em João Pessoa.

Considerações finais: os sonhos ainda persistem

Os sonhos de uma vida digna, com qualidade, eram alimentados por Felismina da Conceição (2006) e seus familiares. Como todo cidadão brasileiro, eles pensavam em mudar o destino, tendo a esperança sempre presente. Para Felismina da Conceição (2006), tudo o que se desejava era conseguir construir sua casa com tijolos e cimento. “Um dia com fé em Deus terei condições de fazer minha casa com tijolo e cimento e ter um piso. Esse é meu maior sonho.”, destacava Conceição (2006). Essa mulher tornou-se uma guerreira na vida. À custa de muito sacrifício, Felismina, juntamente com seu esposo (Aluízio Araújo) sustentava seus três filhos e alguns netos, dando a alimentação e, quando podiam, suprimindo outras necessidades.

Essa vida, que sempre se fez severa (e, às vezes, impiedosa) para muitos excluídos e marginalizados, é povoada pela espera de um milagre que possa vir a modificar tudo. Será que o destino se fez tão inflexivo a ponto de não dar uma trégua na história dessa família? Continuam os descendentes deles a precisar do lixo para se ter como sobreviver? Essas foram as perguntas que concluía o texto da reportagem em 2006. As respostas são deixadas para cada leitor ir em busca por obtê-las e compartilhá-las, pois assim será possível, de forma coletiva, dar continuidade à escrita da história dessa família, que representa muitos retratos de outras famílias brasileiras que também vivem essa difícil realidade social.

Também se convida o leitor a assistir **Gadanh**, ou aquele que já viu revisitá-lo e identificar e revelar o curso da história de vida daqueles rostos retratados no ano de 1979. Passados 43 anos, quais histórias aquelas crianças que trabalhavam (e, ao mesmo tempo, brincavam no meio de entulhos do antigo Lixão do Roger) puderam construir? Não há dúvida de que novos roteiros podem ser construídos por meio dessas histórias, que seguem, por vezes demarcadas por contornos fortes de luta e resistência, em busca de sobrevivência e condições mais dignas, diante das inúmeras vulnerabilidades impostas pela desigualdade social.

Enquanto **Gadanh** (1979) se apresenta como um marco inicial do ciclo superoita na Paraíba, o filme **Closes** (1982), de Pedro Nunes, se configura nesse cenário

cinematográfico enquanto uma produção que representa o auge do movimento superoitista paraibano. Esse ponto alto do filme, que mistura documentário e ficção, frente aos demais filmes, deve-se não só a mobilização de um grande público no contexto em que foi produzido, mas, também, graças ao circuito itinerante em distintos estados brasileiros, o destaque dado pela imprensa tradicional e repercussão e internacional.

Caracterizado enquanto um manifesto poético sobre a sexualidade, o filme **Closes** também trata das invisibilidades no espectro da sexualidade; evidencia lutas, militâncias, resistências e focaliza a opressão social tendo como recorte a homossexualidade.

Gadanho (1979) irrompe no cenário paraibano com sua narrativa documental que denuncia, por meio de imagens e sons, as situações sub-humanas de miséria de uma parte da população pessoense. Fica bem patente o descaso político do regime militar.

Por sua vez, o filme **Closes** (1982), ao misturar os gêneros documental e ficcional, desvela os preconceitos arraigados e institucionalizados em plena Ditadura Militar. A obra também questiona a intolerância, as diferentes formas de violência e injustiça social em face do afeto e do desejo entre pessoas do mesmo sexo. A esse respeito, Fernando Oliveira (1982, grifo do autor) assinala:

Observando o significante e o significado do trabalho de Pedro Nunes em **Closes**, obtemos uma imagem daquilo que podemos cognominar

sem nenhum medo de textura enrustida do homem provinciano”. Agora, novamente abalando as estruturas de uma gente totalmente enclausurada através de definições (nunca conceitos), ele apresenta seu ideal, onde a liberdade deixa de ser uma estátua e passa a ter vida muito mais que o próprio homem.

Os depoimentos reais sobre os olhares de personagens sociais presentes em **Gadanh** também aparecem em **Closes**,



Figura 2 | Os personagens Paulo e Marcos (Sergio Viana e Ricardo Correia integram a parte ficcional do documentário Closes (1982), dirigido por Pedro Nunes

mas agora essas vozes contundentes são atravessados pelas encenações de personagens ficcionais, cujo conflito existencial se desenvolve entre dois jovens amantes do sexo masculino. A figura do narrador se faz presente através de uma carta de Marcos enviada para Paulo. Esses dois jovens, apesar de vivenciarem seus desejos, são duramente reprimidos oprimidos pela família e sociedade ao escolherem viver um relacionamento amoroso na província. Na montagem de **Closes** percebe-se claramente uma costura discursiva e imagética, materializada pela contraposição dos pontos de vista e relações de antítese.

O filme **Closes** propôs, e desencadeou nos anos 1980, toda uma discussão mais engajada, que mesclava a dimensão poética e a perspectiva libertária relacionadas com as questões de gênero, a violência do estado, a repressão sexual e o livre exercício da sexualidade. Os depoimentos do escritor João Silvério Trevisan, de Eleonora Menicucci, Henrique Magalhães e a “fala dirigida” de Lauro Nascimento (que amarra a ficção e o documental¹²) traduzem muito bem o direcionamento político do filme. Ao destacar outros aspectos relacionados com as dimensões da sexualidade e da política, Lauro Nascimento (1982) observa:

Ser livre, em **Closes**, é a defesa cotidiana do direito de se possuir, de se ter e de se dar, num mundo ameaçador em que se nega desde o direito ao prazer, à alegria, à felicidade e bem estar, até o direito à sobrevivência física encurralada pela fome, desemprego, miséria. Político sim, mas sem ser chato, solene ou sisudo.

O filme, que no ano de 2022 completou 40 anos, consegue se projetar no tempo e ser atual, tendo em vista o

¹² **Nota dos Organizadores** | Nesse caso, o “depoimento dirigido” que amarra a estrutura narrativa documental e ficcional pode ser verificado na fala final de Lauro Nascimento, quando apresenta um desfecho que diz o seguinte: “Nessa nossa história, um dos personagens se vai, foge, mas o mais importante é que o outro fica. Fica pra lutar e criar outros espaços [...] e o mais bonito é isso, é ficar e lutar porque o amor é um ato de resistência.” (CLOSES, 1982). Esse depoimento final encenado é sucedido por um plano-sequência, em *slow motion*, tendo como diálogo a canção *Paula e Beбето* (VELOSO; NASCIMENTO, 1975), de Milton Nascimento. Paulo, o personagem que fica, corre em direção à câmera, com nudez frontal, até que o plano aberto se transforme em um *close*, no seu rosto.

cenário contemporâneo brasileiro marcado por discursos de ódio, violências, intolerâncias, preconceito e desrespeito com as diferenças. “**Closes** é um fragmento dessas intersecções [cinema, educação e discussões sobre gênero e sexualidade] e tem papel importante na desconstrução e (trans)formação de sujeitos que lançam mão da narrativa fílmica como linguagem de expressão social e política.” (HELAL; ROSSATO; REIS, 2016, p. 115, grifo dos autores).

De **Gadanh** a **Closes**, muitas produções cinematográficas superoitistas paraibanas surgiram e alimentaram os debates com diversas temáticas sociais, políticas, econômicas e culturais. Com suas propostas estéticas, essas produções provocaram e subverteram as relações de produção e circulação fílmica regional/nacional. Essas propostas audiovisuais, através de seus realizadores e realizadoras, trouxeram consigo a vontade libertária de fazer arte, cultura e cinema, a partir de um olhar atento e comprometido com as situações e dilemas enfrentados na/pela sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

ALVES, Kellyanne Carvalho. Felismina: um retrato de muitas. Trabalho de campo apresentado na Disciplina Documentário Cinematográfico do Curso de Jornalismo da UFPB. João Pessoa: UFPB, 2006.

AMORIM, Lara. Cinema e as condições de produção da imagem em Super-8 na Paraíba: aproximações possíveis entre

acervo imagético e memória. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970-1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 10-32. Disponível em: http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria_-_Vers%C3%A3o-Digital.pdf . Acesso em: 15 dez. 2020.

ARAÚJO, Aluizio. Aluizio Araújo: depoimento [dez. 2006]. Entrevistadora: Kellyanne. C. Alves. João Pessoa: UFPB, 2006. 15 min. Entrevista concedida para a reportagem apresentada como trabalho de campo na Disciplina Documentário Cinematográfico do Curso de Jornalismo da UFPB.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

CONCEIÇÃO, Maria Felismina da. Maria Felismina da Conceição: depoimento [dez. 2006]. Entrevistadora: Kellyanne. C. Alves. João Pessoa: UFPB, 2006. 30 min. Entrevista concedida para a reportagem apresentada como trabalho de campo na Disciplina Documentário Cinematográfico do Curso de Jornalismo da UFPB.

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

HOMEM de Areia, O. Verbete. In: Filmografia Brasileira. **Cinematoteca Brasileira**, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://bases.cinematoteca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=010786&format=detailed.pft> . Acesso em: 15 dez. 2020.

HELAL, Igor; ROSSATO, Bruno; REIS, Vinicius Leite. Dando Closes na produção de discursos sobre gênero e sexualidade: pistas para pensar modos de existência nos/dos/com os cotidianos das escolas. In: SILVA, Virgínia de Oliveira; AIRES, Janaine (org.) **Cinema Paraibano e Gênero**. *E-book*. João Pessoa: Xeroca, 2016, p. 97-119. Disponível em: http://www.virginiagualberto.com.br/upload/Cinema_Paraibano_e_G%C3%AAnero.pdf . Acesso em: 17 out. 2020.

LIRA, Bertrand. Tecnologia e Estética: o Super-8 funda a estilística do direto no cinema paraibano nos anos 1980. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970-1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 86-101. Disponível em: http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria_-_Vers%C3%A3o-Digital.pdf . Acesso em: 15 dez. 2020.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MORAIS, Arthur. De Aruanda a Gadanhão: a metamorfose do cinema paraibano. Revista **Bitola-8**, João Pessoa, 2016. Disponível em: <https://bitola-8.wixsite.com/flashback> . Acesso em: 10 dez. 2020.

NASCIMENTO, Lauro. Político sem ser chato. **A União**, João Pessoa, 1-2 maio 1982.

NUNES, Pedro. Terceiro ciclo de cinema na Paraíba: tradição e rupturas. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970-1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 56-85. Disponível em: http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria_-_Vers%C3%A3o-Digital.pdf . Acesso em: 15 dez. 2020.

NUNES, Pedro. **Violentação do Ritual Cinematográfico**: aspectos do cinema independente na Paraíba – 1979-1983.

São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social).

OLIVEIRA, Fernando. A hipnose das sombras. **A União**, João Pessoa, 1-2 maio 1982.

SILVA, Laércio Teodoro. Gadanho e a sociedade no lixo e nas garras do capitalismo: imagens do Super-8 na Paraíba no ano de 1979. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DO CEARÁ, 12., 2010, Crato (CE). **Anais** [...] Crato: ANPUH/CE, 2010, v. 1. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/embornal/article/download/3129/2633/> . Acesso em: 10 jan. 2021.

SILVA, Silvano da. Silvano da Silva: depoimento [dez.2006]. Entrevistadora: Kellyanne C. Alves. João Pessoa: UFPB, 2006. 15 min. Entrevista concedida para a reportagem apresentada como trabalho de campo na Disciplina Documentário Cinematográfico do Curso de Jornalismo da UFPB.

SILVA, Vânia Maria da. Vânia Maria da Silva: depoimento [dez.2006]. Entrevistadora: Kellyanne C. Alves. João Pessoa: UFPB, 2006. 30 min. Entrevista concedida para a reportagem apresentada como trabalho de campo na Disciplina Documentário Cinematográfico do Curso de Jornalismo da UFPB.

VELOSO, Caetano; NASCIMENTO, Milton. Paula e Beбето. Intérprete: Milton Nascimento. In: NASCIMENTO, Milton. **Minas**. São Paulo: EMI, 1975. 1 LP. Faixa 10.

Filmografia | Videografia

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. João Pessoa: INCE, 1960. 35 mm (21 min), p&b.

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32

min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=tRD65tKPWJg&t=14s> .

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=VvyqiflHk3Q&t=2s> .

GRANDE momento, O. Direção: Roberto Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. São Paulo: 1958. 35mm (80 min), p&b.

HOMEM de Areia, O. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Carlos del Pino. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981. 35mm (116 min), p&b.

INVENTÁRIO de um Feudalismo Cultural. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Cinevivendo. Recife: 1978. Super-8 (12 min), color.

PALHAÇO Degolado, O. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Jomard Muniz de Britto. Recife: 1977. Super-8 (13 min), color.

REGISTRO. Direção: Pedro Nunes. Produção: Diretório Central dos Estudantes - UFPB. João Pessoa: 1979. Super-8 (25 min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=BpLiIRoyDFo&t=98s> .

RIO 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955. 35mm (100 min), p&b.

RIO, Zona Norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: 1957. 35mm (90 min), p&b.

SOB o Céu Nordeste. Direção: Walfredo Rodriguez. João Pessoa: Nordeste Filme, 1928. 35mm (120 min), sil., p&b.


Sobre o Terceiro Ciclo de Cinema (Super-8) na Paraíba

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (31 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=0rrFMADypJI&t=440s> .

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. Mini DV (20 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .



Super-8 na Paraíba: memória, documentação do cotidiano, ousadias narrativas, resistência cultural e apagamentos da história

Entrevista com o professor **Fernando Trevas FALCONE**¹, da Universidade Federal da Paraíba, sobre o ciclo de cinema superoitista, realizada pelos professores **Pedro NUNES** e **João de Lima GOMES** em abril de 2020.

Características do Terceiro Ciclo de Cinema

Quais as principais características e diferenciais narrativos que se pode destacar nesse conjunto de filmes do Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba (1979-1984), com a predominância de filmes na bitola Super-8, realizados em plena vigência da Ditadura Militar brasileira e da existência de lutas diversificadas pela DEMOCRACIA, pela ANISTIA POLÍTICA, contra a CENSURA, a REPRESSÃO POLÍTICA e outros ATOS DE RESISTÊNCIA?

Compreendo que a diversidade temática é algo marcante nesses filmes. Uma característica que me parece determinante, além da manutenção de uma preocupação com questões sociais em um estado pobre (apesar das suas imensas potencialidades), é o surgimento de temas que são

¹ JORNALISTA. Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo. Professor dos cursos Cinema e Audiovisual, Jornalismo e Rádio e TV da Universidade Federal da Paraíba. Coorganizador do livro **Cinema e Memória: O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. Atuou como editor-chefe da **Revista TVA** e **Revista Mais TV** em São Paulo. Participou como jurado do **Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa** – Cineport, **Festival Aruanda do Audiovisual Universitário Brasileiro** – Fest Aruanda e outros.

próximos da vida cotidiana dos seus realizadores. Nos anos 1960 e 1970, de modo geral, os realizadores paraibanos debruçam-se sobre questões distantes das suas realidades sociais, e até geográficas. Já nos anos 1980 os jovens realizadores filmam o seu entorno — é o caso de **Gadanhó** (1979), muito distante em termos de perfil socioeconômico, mas muito próximo de onde moram, estudam e trabalham os seus realizadores. E também novos e provocantes—temas, como sexualidade, enfrentando tabus e a Censura em plena Ditadura Militar — caso de **Closes** (1982), **Perequeté** (1981) e **Baltazar da Lomba** (1982). Também deve-se ressaltar o senso de urgência e visão histórica, caso de **Registro** (1979) e **Abril** (1984). Creio que o Super-8, por sua leveza e custo menor, convidava os realizadores a gestos ousados. Ainda vejo como fator narrativo importante a presença do olhar feminino, com os filmes de Elisa Cabral e Vania Perazzo.

Sobre o filme **Gadanhó**

O filme Gadanhó é considerado por pesquisadores e cineastas como o marcador histórico do Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba. A obra, de linhagem documental, aborda as condições sub-humanas em que vivem os catadores de lixo do bairro Baixo Roger, em João Pessoa. O Super-8 impacta por suas imagens brutas, ao mostrar pessoas que disputam alimentos e objetos em concorrência com os urubus. Qual a relevância de Gadanhó nesse contexto de retomada da produção cinematográfica na Paraíba em tempos de Ditadura Militar?

Vejo em **Gadanhó** o gesto da ousadia e da percepção do momento histórico. Passados 15 anos do Golpe Civil-Militar, o

Brasil tornou-se um país de grandes desigualdades sociais. No Nordeste esse processo é ainda mais acentuado. Ao tornar visível os rostos e vozes da miséria brasileira, tirando-a dos números frios das estatísticas, **Gadanh**o escancara o resultado da aventura golpista: mulheres e crianças disputam com urubus restos de comida e algo que possa ser vendido — isso em um bairro próximo ao Centro de João Pessoa. Quem assiste ao filme não sai indiferente a ele. Constrange aos que, de forma mais ou menos velada, apoiaram a ação perversa do regime autoritário. Passados 40 anos da sua realização, é um documento potente sobre os efeitos da Ditadura Civil-Militar. Vejo também, sobretudo para uma nova geração, que vive na era da desinformação e do negacionismo, a chance de conhecer o passado de maneira crítica.

Estrutura de **Gadanh**o

Quais elementos poéticos podem ser destacados na estrutura narrativa de Gadanho, mesmo tendo em conta as precariedades de produção?

O filme supera as suas limitações, fruto dessa precariedade de produção, muito em função da força e contundência do seu tema. Tem uma trilha musical que, ao mesmo tempo que (aparentemente) nos afasta daquelas imagens brutais, acentua essa barbárie. Não é uma música que conforta, mas que acentua nossa repulsa às imagens da degradação de cidadãos relegados a uma condição que lhes tira a dignidade humana. Acho que a força poética vem também quando nos lembra que a criação

humana, capaz de compor belas músicas, nos dá esperança de erradicar formas tão injustas de vida em sociedade. A câmera de **Gadanhó** é o equivalente cinematográfico desse instrumento-título, feito para tirar algo aproveitável do lixo. O filme **Gadanhó**, ao mesmo tempo que nos enche de indignação, nos dá instrumentos de luta, sendo explícito em apontar uma estrutura política como responsável pelo que vemos. A poesia não prescinde do discurso político. Ao contrário, estão em plena sintonia.

ENCENAÇÕES DA SEXUALIDADE e incorporação de traços "NÃO DOCUMENTAIS" na construção narrativa de filmes Super-8

Como parte desse conjunto de filmes, há obras consideradas transgressoras quanto à abordagem temática, por lidarem com assuntos tabus (a exemplo da sexualidade, homossexualidade e lesbianidade), além de incorporarem elementos ficcionais, quebrando com a predominância da tradição documental do Ciclo anterior, que tem como representante o filme Aruanda (1960). Sendo assim, discorra sobre essa tendência que resultou em filmes que se sobressaíram no período citado por retratarem as dinâmicas da sexualidade.

A geração que surge com o Super-8 — e, também, a partir dos cursos do **Núcleo de Documentação Cinematográfica**, **Programa de Trabalho Bolsa Arte** e das iniciativas da **Oficina de Comunicação** — traz um forte desejo de mudança, tanto da macropolítica quanto da política do cotidiano. Parece-me que a questão da sexualidade está no centro dessas preocupações. Vejo nesses filmes um claro confronto com uma sociedade de intolerância, construída a partir de preceitos moralistas carregados de hipocrisia. Ao entrarem em cena, **Closes**,

Perequeté, Baltazar da Lomba e Era Vermelho seu Batom (1983) desafiam o *status quo*. Considero isso importante, sobretudo se olharmos em perspectiva, observando como, atualmente, o falso moralismo de algumas correntes religiosas tem sido danoso para a nossa sociedade, e por isso deve ser ressaltado o caráter transgressor desse movimento do cinema paraibano. E essa ousadia não se fez sem uma nova proposta narrativa, onde documentário e ficção se entrelaçam. Vejo isso muito claramente em **Closes** e em **Baltazar da Lomba**, sendo que este último, partindo de um documento histórico, propõe (em seu final) uma junção carnalizante entre ficção histórica e documentário.

Sobre o filme **Closes**

Closes (1982) incorpora elementos do gênero ficcional em sua narrativa para tratar dos afetos e preconceitos vivenciados por pessoas do mesmo sexo. O folder de lançamento indica o filme enquanto um manifesto sobre a sexualidade. É importante lembrar que Closes representa o ápice desse ciclo de produção regional por sua ousadia temática, enfrentamento da censura e repercussão alcançada no Brasil e em alguns países da América Latina. Diante disso, fale sobre o referido filme enquanto outro marcador audiovisual do Terceiro Ciclo de Cinema independente na Paraíba. Que aspectos (de forma e conteúdo) chamam a sua atenção na narrativa de Closes?

Sem dúvida, **Closes** foi o filme de maior repercussão entre os Super-8 da primeira metade dos anos 1980. O seu caráter é de manifesto, sintetizando um desejo de liberdade represado pela carece e pela hipocrisia da sociedade brasileira. Depois da forte presença do cinema paraibano no Brasil e no exterior através

dos documentários da geração dos anos 1960, notadamente com **Aruanda** e **O País de São Saruê** (1971), **Closes** mostra a sintonia da nova geração do cinema paraibano com as aspirações que vão além das reivindicações de liberdade democrática de forma ampla, mas apontando para a necessidade do respeito e reconhecimento da expressão sincera dos afetos e desejos, pautando a luta política por questões comportamentais. Podemos ver aqui, ainda, os ecos da rebeldia juvenil que se acentua nos anos 1960 com o movimento *hippie* e a contracultura. **Closes**, manipulando documentário e ficção de maneira sutil, mas cativante, nos lembra que já não é mais possível separar cidadania e sexualidade. Não é à toa que hoje, vivendo sob a perspectiva de um governo de extrema direita, a homofobia tornou-se algo corriqueiro, fruto justamente da despolitização de grandes segmentos da sociedade brasileira.

Sobre o NUDOC e a FORMAÇÃO AUDIOVISUAL

Qual a importância do Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC) no processo de formação em Cinema e Audiovisual, documentação e preservação da memória?

Vejo o **NUDOC** como fruto da geração do cinema documentário paraibano dos anos 1960, que, além de filmes como **Aruanda**, **Os Homens do Caranguejo** (1968) e **O País de São Saruê**, lutou (através da articulação política) para transformar uma inusitada **Jornada de Cinema da Bahia** — evento realizado em 1979, em João Pessoa, que trouxe para a Paraíba realizadores brasileiros de ponta e, também, o francês Jean Rouch — em uma

estrutura institucional da UFPB. A partir desse encontro, a Universidade, retomando o trabalho pioneiro de Linduarte Noronha, criador do Serviço Universitário de Cinema (interrompido pelo Golpe de 1964), coloca o cinema como ponto importante da sua produção cultural e pedagógica.

E, nesse contexto, o **NUDOC** passa a ser um polo produtor, e também espaço de reflexão, agregando profissionais que vieram dos anos 1960 (como o fotógrafo Manuel Clemente e o diretor e montador Manfredo Caldas) e os novos realizadores, que se destacariam, justamente, a partir das suas formações, iniciadas a partir do **NUDOC** — a exemplo de Marcus Vilar, Vania Perazzo, Elisa Cabral e Torquato Joel, entre outros; e de realizadores e pesquisadores, caso de Bertrand Lira e João de Lima Gomes.

Alberto Júnior, Maurício Squarisi, Wilson Lazaretti e João de Lima Gomes conversam sobre produção de animação no Núcleo de Documentação Cinematográfica | Acervo: NUDOC-UFPB



FILMES produzidos no âmbito do NUDOC

Poderia destacar alguns filmes (ou exercícios) realizados no NUDOC que chamam a sua atenção?

A produção do NUDOC expressa a diversidade temática da produção em Super-8 na Paraíba, sobretudo na primeira metade dos anos 1980. Em **Sagrada Família** (1981), Everaldo Vasconcelos aponta sua câmera para o seu entorno imediato, com resultado impactante. O realizador, ao expor seus personagens, expõe a si próprio. É realmente algo marcante. Bertrand Lira, com **Perequeté**, une leveza e humor, mostrando como o personagem-título enfrenta os preconceitos que cercam sua vida, em casa e no trabalho. Em Paris, por conta do convênio entre a **Associação Varan** e o NUDOC-UFPB, Vania Perazzo faz um retrato de um dos mais renomados economistas do Brasil, o paraibano Celso Furtado, protagonista de **Celso após Milagre** (1982). Em suas **Visões do Mangue** (1982), Elisa Cabral valoriza o discurso dos homens e mulheres que sobrevivem da exploração do caranguejo, dando espaço para que fossem revelados fatos pertinentes ao trabalho e às suas vidas. Feito no calor da hora, **Abril**, de Marcus Vilar, registra a mobilização popular pela aprovação da emenda que permitiria as eleições diretas para a Presidência da República, em 1984. A emenda é derrotada, mas decreta-se, de qualquer forma, o fim do regime militar, mesmo que com uma eleição indireta.

Sobre o **CINEMA DIRETO** e outras propostas na Paraíba

Em que consiste o Cinema Direto e, no seu entender, como o Cinema Direto foi reinventado na Paraíba?

Penso no **Cinema Direto** como a junção do desenvolvimento de equipamentos que permitiram a captação do som direto e de câmeras mais leves, fundamentais para filmagens no campo, com a elaboração de discursos fílmicos cada vez mais ousados em termos de construção de um documentário que vai além do registro de uma certa realidade. Isso vale tanto para realizadores norte-americanos como para europeus. No caso paraibano, pela presença da **Associação Varan** (da qual o cineasta Jean Rouch era integrante) na formação de realizadores ligados ao NUDOC, é interessante notar que, nos filmes, há uma liberdade de linguagem, sendo o som direto uma característica que os une. Se pensarmos nos filmes citados na resposta anterior, é nítida a diversidade de estilos entre os realizadores, todos formados no NUDOC. A reinvenção, creio eu, está justamente no tratamento de temas locais, impulsionados pelo interesse em retratá-los de maneira, justamente, a não permitir que fossem subordinados ou limitados a regras e protocolos.

Memória, Conservação, Políticas de Produção Audiovisual e outros desafios **Alguns avanços já foram implementados no campo audiovisual (fruto de lutas conjuntas, associadas com os protagonistas dessa geração superoitista), a exemplo da criação do curso de Cinema e Audiovisual na UFPB, cuja proposta foi formulada por uma Comissão composta por Pedro Nunes, João de Lima, David Campos (integrantes do ciclo superoitista), dentre outros professores do Departamento de Comunicação. No entanto, como lidar com outros desafios e fatos complexos, tais como: apagamentos da memória do audiovisual paraibano; falta de conservação de obras fílmicas e videográficas dos diferentes Ciclos da Paraíba; inexistência de infraestrutura e de uma sólida**

política de incentivo à produção do audiovisual, associada à pesquisa, recuperação de acervos, tratamento digital e remasterização de obras produzidas em suporte eletrônico analógico (vídeos em diferentes formatos) e fotoquímico (35mm, 16mm, 8mm)?

De certa forma, a preservação da memória audiovisual acompanha o mesmo padrão das condições da produção audiovisual. Se pensarmos, por exemplo, que menos de 10% de toda a produção brasileira do cinema silencioso está preservada, veremos que há uma sintonia com a imensa dificuldade de realizar filmes nas primeiras décadas do século passado. Os filmes, em sua maioria, eram fruto de esforço de profissionais abnegados, sem nenhuma legislação ou aparato estatal a ampará-los. E temos aqui na Paraíba o caso emblemático do longa-metragem **Sob o Céu Nordestino** (1928), do pioneiro Walfredo Rodriguez, que estreou em 1928 e foi dado como desaparecido — somente no final dos anos 1980 é que um fragmento do filme foi encontrado na **Cinemateca**. De qualquer forma, a existência do NUDOC, que hoje se constitui no principal acervo de filmes da Paraíba — e que resiste graças ao trabalho do professor João de Lima e de seus colaboradores — é um ponto de partida para a continuação desse trabalho de resgate, que é contínuo. Também considero importante a participação dos realizadores nesse processo, uma vez que essa preservação é a garantia da perenidade dos seus trabalhos. Creio que a UFPB vai reafirmar seu papel fundamental no cinema paraibano,

ampliando esse trabalho de preservação a partir da experiência do NUDOC.

Extensão/ações culturais

Professor, o senhor conheceu algum projeto cultural, ou ação de Extensão, que levava cinema Super-8 para salas de aula na época? Se sim, qual a natureza e qual o envolvimento alcançado pela ação?

Sim. Nos anos 1980 os cineastas não apenas produziam os filmes, mas trabalhavam na sua difusão. Caso emblemático é o de **Closes**, que, apesar da repressão da época, foi exibido para as plateias de João Pessoa e circulou em São Paulo e outros estados brasileiros, sendo também apresentado fora do Brasil. Ainda como estudante do Ensino Médio, eu mesmo tive meu primeiro contato com **Gadanh**o em exibição feita pelo cineasta (e professor) João de Lima — lembro-me claramente do impacto pessoal representado por aquelas imagens fortes e contundentes. E na UFPB, seja nas disciplinas ministradas no **NUDOC** ou em mostras e eventos especiais no Campus Universitário e no cineclube **Cartaz de Cinema**, com exibições no Teatro Lima Penante, os Super-8 paraibanos estavam sempre em cena. Aliás, na tradição de luta do cinema brasileiro, os cineastas engajam-se não apenas na produção, mas na luta para que o filme brasileiro seja visto pelo seu público — uma batalha árdua, sabendo-se da voracidade de Hollywood no mercado internacional.

Digitalização e o livro CINEMA E MEMÓRIA

Fale sobre as contribuições e os desafios relacionados com o processo de digitalização de filmes dos anos 1970 e 1980, que abarcam as produções do Terceiro Ciclo de Cinema Super-8 da Paraíba, e a edição da coletânea Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980 (2013).

Com patrocínio do Projeto Petrobras Cultural, o projeto **Cinema Paraibano: Memória e Preservação** digitalizou mais de 90 curtas-metragens, quase todos realizados na primeira metade dos anos 1980. Com as mudanças tecnológicas, a exibição em película tornou-se algo cada vez mais raro. Vale dizer que essa rica e diversificada filmografia estava fora de circulação. Por conta dessa digitalização, os filmes — que, com raras exceções, tinham apenas a matriz para sua exibição (o que podia acarretar numa perda irreparável) — podem ser vistos por um novo público. Além disso, essas produções também passam por um processo de ressignificação, incorporando-se a novos filmes, como é o caso do documentário de longa-metragem **Pedro Osmar - Prá Liberdade Que Conquista** (2016), dirigido por Rodrigo T. Marques e Eduardo Consonni, que traz cenas de vários filmes digitalizados pelo Projeto.

O livro **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**, editado por mim e pela professora Lara Santos de Amorim, é outro desdobramento do Projeto, trazendo — além dos nossos próprios textos, enquanto fruto do trabalho de pesquisa desenvolvido para o projeto — as contribuições de

Bertrand Lira, João de Lima e Pedro Nunes (pesquisadores incansáveis do cinema paraibano), além do professor Rubens Machado, com texto sobre o cinema experimental produzido em Super-8 no Brasil.

Diversidade de filmes em Super-8 - Baltazar da Lomba (1982), Sagrada Família (1981), Closes (1982), Esperando João (1982) e Perequeté (1981). Acervos: NUDOC-UFPB e Privados



Filmografia | Videografia

ABRIL. Direção: Marcus Vilar. Produção: NUDOC - UFPB. João Pessoa: UFPB, 1984. Super-8 (19 min), color.

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. João Pessoa: INCE, 1960. 35 mm (21 min), p&b.

BALTAZAR da Lomba. Direção: Grupo Nós Também. Produção: Grupo Nós Também. João Pessoa: Grupo Nós Também, 1982. Super-8 (18 min), color.

CELSO após Milagre. Direção: Vania Perazzo. Produção: NUDOC. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (18 min), color.

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tRD65tKPWJg&t=14s> .

ERA Vermelho seu Batom. Direção: Henrique Magalhães. Produção: Henrique Magalhães. João Pessoa, 1983. Super-8 (10 min), color.

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. 1 DVD. (31 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ze8XeOiUr0> .

HOMENS do Caranguejo, Os. Direção: Ipojuca Pontes. Produção: UFPB *et al.* João Pessoa: UFPB, 1968. 35mm (18 min), p&b.

PAÍS de São Saruê, O. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 1971. 1 DVD (80 min), p&b.

PEREQUETÉ. Direção: Bertrand Lira. Produção: NUDOC - UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (21 min), color.

REGISTRO. Direção: Pedro Nunes. Produção: Diretório Central dos Estudantes – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (25 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QFSTLtoK8q0> .

PEDRO Osmar - Prá Liberdade que Conquista. Direção: Rodrigo T. Marques e Eduardo Consonni. Produção: Complô, Lamparina

Rosa e Nheengatu Criações Sonoras. São Paulo: 2016. 35mm (76 min), color.

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .

SAGRADA Família. Direção: Everaldo Vasconcelos. Produção NUDOC - UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (14 min), color.

SOB o Céu Nordestino. Direção de Walfredo Rodriguez. João Pessoa: Nordeste Filme, 1928. 35mm (120 min), sil., p&b.

VISÕES do Mangue. Direção: Elisa Cabral. Produção NUDOC - UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (14 min), color.

OBRAS DE REFERÊNCIA

Ciclo de Cinema Super-8 na Paraíba

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. Disponível em: http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria_-_Vers%C3%A3o-Digital.pdf .

ANTONIO JUNIOR, Odécio. **Uma Super-8 e um Gadanho na Mão**: reprodutibilidade técnica, percepção e estética do lixo em Gadanho. UFPB: João Pessoa, 2014. (Trabalho de Conclusão de Curso – Graduação em Ciências Sociais).

BASTOS, Adeilma Carneiro. **Paisagem Cinematográfica**: o NUDOC e a produção cultural nas décadas de 1980-1990. João Pessoa: UFPB, 2009. (Dissertação de Mestrado em História). Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6042/1/arquivototal.pdf> .

GOMES, João de Lima. **Cinema Paraibano**: um núcleo em vias de renovação e retomada. São Paulo: USP, 1991. (Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação).

LEAL, Wills. **Cinema na Paraíba / Cinema da Paraíba**. João Pessoa: Gráfica Santa Marta, 2007.

LIRA, Bertrand. **O Super-8 na Paraíba** – Anos de produção e rebeldia. *E-book* João Pessoa: Marca de Fantasia, 2021. Disponível em: <http://marcadefantasia.com/livros/veredas/osuper-8naparaiba/osuper-8naparaiba.pdf> .

MORAIS, Arthur; SALES, Jéssica. Revista **Bitola-8**. João Pessoa: CCTA-UFPB, 2016. Disponível em: <https://bitola-8.wixsite.com/revista> .

NUNES, Pedro. **Violentação do Ritual Cinematográfico: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979-1983**. São Bernardo do Campo: UESP, 1988. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social).

SILVA, Laércio Teodoro da. **Parahyba Masculina Feminina Neutra: cinema (in)direto, Super-8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986)**. Fortaleza: UFC, 2012. (Dissertação de Mestrado em História). Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/6151/1/2012-DIS-LTSILVA.pdf> .

SILVA, Virgínia de Oliveira; AIRES, Janaine (org.). **Cinema Paraibano e Gênero**. João Pessoa: Xeroxa, 2015.

SOUZA, Leandro Cunha de. **Cinema Direto na Paraíba: a consolidação de um estilo na representação do real**. João Pessoa: UFPB, 2016. (Dissertação de Mestrado em Comunicação).



RetroVISOR

CONTRAPONTO Cinematográficos

Arthur MORAIS¹ entrevista Pedro NUNES

Entrevista originalmente publicada na revista **Bitola-8** em 2016, desenvolvida por Arthur MORAIS e Jéssica SALES para o Trabalho de Conclusão de Curso **Revista Digital BITOLA-8: Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba**, revisada e atualizada para presente publicação.

Pedro Nunes é professor dos cursos de **Jornalismo e Cinema e Audiovisual** da **Universidade Federal da Paraíba** (UFPB). Durante a década de 1980 foi uma figura atuante com forte presença no cenário cinematográfico paraibano. Autor de filmes importantes do **Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba** – como **Gadanh**o (1979), em parceria com João de Lima; **Registro** (1979); **Contrapontos** (1981); e **Closes** (1982). Em sua dissertação de mestrado, **Violentação do Ritual Cinematográfico – Aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979-1983**, defendida em 1988, o professor aborda

¹ JORNALISTA. Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal da Paraíba (2016). É um dos autores da revista digital **Bitola-8**, publicação voltada para o **Terceiro Ciclo de Cinema Paraibano**. Dentre seus trabalhos publicados, destacam-se os artigos “Paradigmas Cinematográficos e Sexuais em Closes: Apresentação, Análises e Rupturas” (apresentado em 2015 no **17º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**) e “Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba: da Polêmica com o Super-8 às Rupturas Cinematográficas Através da Sexualidade” (apresentado em 2016 no **4º Encontro Nordeste de História da Mídia**), em coautoria, respectivamente, com a Prof.^a Joana Belarmino e com o Prof. Pedro Nunes (ambos da UFPB).

detalhadamente o terceiro surto de produções cinematográficas da Paraíba, com predominância de películas em Super-8.

Considerado um dos cineastas mais relevantes do referido período, Pedro Nunes foi responsável na Oficina de Comunicação pela organização das **Mostras de Cinema Independente**, que possibilitaram a exibição de filmes alternativos, que não tinham espaço nos circuitos comerciais. Na entrevista concedida à revista **Bitola-8**, o professor expôs seu ponto de vista sobre temas como **Cinema Direto, Cinema Indireto**, sexualidade e censura. Em sua videografia destacam-se propostas de cunho experimental como **Cortejo de Vida** (1992) em português e coreano e os vídeos didáticos **Escola sem PREconceitos** (2012) e **Escolas PLURAIS: inclusão, gênero e sexualidade** (2015) adotados e discutidos em diferentes escolas brasileiras.

Professor Pedro Nunes, na sua dissertação de mestrado defendida na Universidade Metodista de São Paulo, que trata sobre o Terceiro Ciclo de Filmes, no capítulo IV o senhor afirma que o movimento superoitista na Paraíba estava "em pleno vapor". No entanto, no resto do País a produção estava em retração. Além disso, no mesmo ano, a Kodak decretava a falência do Super-8. Isso seria reflexo do atraso tecnológico paraibano?

Vou fazer um arroteio. Em se tratando de regiões distintas (Sul e Norte ou Nordeste e Sudeste), temos que assinalar a ocorrência das diferenças existentes (principalmente no plano econômico), quanto ao acesso aos bens de consumo e, principalmente, à aquisição de bens tecnológicos. Há um destaque na pergunta que enfatiza a "falência do Super-

8” e o “atraso tecnológico” na Paraíba referente às décadas de 1970 e 1980.

O contexto sociotécnico da época possibilitava essas fissuras (ou relações paradoxais), em que o eixo “sul maravilha” desfrutava da primazia do desenvolvimento econômico e, conseqüentemente, usufruía das conquistas e desenvolvimentos tecnológicos – seja no campo audiovisual, ou mesmo em outras áreas da indústria, agricultura ou comércio. Essas disparidades regionais, principalmente no campo do desenvolvimento econômico, eram muito mais plausíveis em se tratando das regiões Norte e Nordeste.

Essa situação esteve mais agravada nas décadas de 1950 e 1960, quando houve a intensificação do fluxo migratório das regiões Norte e Nordeste para o Sul e Sudeste. A posse, ou acesso, às tecnologias se materializava com atraso. Esse cenário mudou radicalmente. Então, vou me amparar no presente para poder responder à pergunta que se refere, historicamente, a um contexto passado.

A nossa contemporaneidade é atravessada pela lógica do digital. O cinema, o vídeo, a fotografia, a holografia, a televisão e os sistemas hipermídia são essencialmente digitais. Esses sistemas digitais interconectam-se com outras lógicas de reprodutibilidade designadas eletrônica, mecânica, ou, mesmo, de cunho artesanal. O digital possibilita esses trânsitos híbridos, transterritoriais, ubíquos e rizomáticos, com a proeminência do

tempo real e da simultaneidade das ações que ocorrem em espaços e tempos distintos.

Diferentemente de outras décadas, vivenciamos na atualidade as temporalidades líquidas. Constantemente, acessamos e produzimos narrativas fluidas e descentradas. Nosso tempo atual é marcado pela velocidade, instantaneidade, conectividade e por formas inusitadas de colaboração. As redes sociais (abertas ou fechadas) estão cada vez mais entrançadas por particularidades, processos de convergência, colaborações interativas e misturas que transcorrem de forma simultânea. Vivemos sob a prevalência de uma cultura digital. Os acessos aos conteúdos de informação e de conhecimento estão cada vez mais amplificados. Os sujeitos que interagem no mundo digital compartilham, e também produzem, informações simultaneamente. As mídias digitais incorporam invenções complexas, a exemplo dos aplicativos para dispositivos móveis, agentes inteligentes e outros.

Santaella (2014) nomeia esse momento, em que há a proeminência do digital enquanto paradigma pós-fotográfico híbrido. Essa é a lógica da nossa sociedade em rede, cujos pilares estão assentados na complexidade das interconexões digitais.

A nossa era digital é materializada através de fluxos de informações, tempo real, aumento da capacidade de armazenamento, filtros direcionados pelo usuário, acessos aleatórios, dentre outras possibilidades. Na atualidade,

vivenciamos essa lógica digital que dialoga com outras lógicas graças aos avanços do conhecimento, deslocamentos da ciência, às conquistas tecnológicas, além de uma ampla vitrine com a oferta de dispositivos móveis arrojados. Avançamos, de certa forma, em relação ao cinema de película. Comparativamente, a realidade é outra quando recuamos no tempo. Os filmes ou produtos relacionados ao mercado audiovisual são pensados e materializados para ambientes multiplataforma. Determinadas cenas de filmes (ou séries) podem ser gravadas com a utilização de *drones*. Isso representa uma mudança no modo de produzir filmes. Os *drones* já são realidade na Paraíba. Por estratégia mercadológica, um determinado filme americano pode ser lançado simultaneamente no Brasil, Japão, Holanda e Israel. Há regras de mercado que atravessam fronteiras – aplicativos, ou quaisquer produtos tecnológicos, podem ser adquiridos sem muita diferença de tempo entre um continente e outro. A lógica digital é, então, permeada pela velocidade, acessos rápidos e instantaneidades. Dos anos 1970 e 1980 até a atualidade constatamos mutações/transformações das tecnologias. Então, esse abismo entre uma região e outra era bem mais visível – é aí que se configurava o atraso quanto ao acesso às tecnologias de cinema. Hoje essa realidade é impensável. O tempo é dinâmico. Vivenciamos na atualidade outras formas de atraso, que se distinguem do que foi considerado “atraso tecnológico” quanto à incorporação do Super-8 por realizadores do **Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba**.



Esmacimentos da Memória | Registro (1979) de Pedro Nunes sobre a greve dos estudantes da UFPB, gravado com som síncrono, mesmo ano de produção do filme *Gadanhô*, captado sem o som direto. São os únicos filmes em Super-8 da Paraíba, com estratégias de circulação e animação cultural em que foram produzidas cópias da matriz reversível (positiva). | Fotograma: Registro

Veja bem, o filme **Gadanhô** (1979), por exemplo, dirigido por mim e João de Lima Gomes é um exemplo dessa situação de acesso aos bens de consumo para produção cultural: foi filmado com câmeras Super-8 emprestadas sem som quando já

dispúnhamos de filmadoras no mercado aptas para incorporar o cartucho sonoro. **Gadanh**o tem uma trilha sonora muito especial com sons ambientes, ruídos característicos do local, silêncios, entrevistas, músicas ... mas o trabalho e o tempo de produção foi triplicado. Na época, encarávamos todas essas situações como aprendizados e essas vivências tão intensas marcaram as vidas de uma geração inquieta que lutava contra a Ditadura. No mesmo ano de **Gadanh**o, em um curto espaço de tempo, fiz **Registro** (1979) com a captação de som em sincronia com a imagem, sobre a primeira greve dos estudantes da UFPB pós-1964.

Em relação à temática, porque os primeiros filmes do Terceiro Ciclo deram preferência a registros da realidade paraibana?

Digamos que os primeiros filmes do **Terceiro Ciclo** confirmaram a tradição de **cinema documental** que já vinha sendo desenvolvida pelas gerações anteriores, principalmente a geração de realizadores que foi contemporânea ao **Ciclo Aruanda**.

Então, o próprio contexto sociopolítico da época exigia esse posicionamento, de certa forma mais engajado. É uma fase de repressão política, censura aos sistemas de comunicação, tolhimento das manifestações artísticas e mobilizações contra o governo.

Nesse período tivemos o congresso de reabertura da União Nacional dos Estudantes (UNE), Movimento pela Anistia Ampla

Geral e Irrestrita, libertação de presos políticos e lideranças estudantis, movimento contra a tortura, entre outros. Logo, era natural que esse envolvimento político ocorresse de forma espontânea em vários setores, inclusive das artes e do próprio cinema. Aqui na Paraíba, os filmes dessa época retratam esse período conturbado da realidade brasileira e findam por expressar e registrar os próprios problemas dessa realidade conflitante.

Além desse viés de nosso quadro político, os realizadores(as) mergulharam em sua própria realidade local e regional, produzindo filmes que espelham e traduzem esses conflitos da realidade paraibana. Pior seria estar alheio a esses problemas. O aprendizado inicial envolvendo o cinema ocorre com a realização de filmes documentários, em sua maioria. Há exceções. Além de registros, esses filmes são memórias, documentos sonorovisuais, ou retratos dinâmicos de nossa realidade paraibana.

O que você entende por Cinema Direto?

Vou repetir várias vezes o termo **Cinema Direto** para poder circunscrevê-lo em seu contexto merecido. Entendo que o **Cinema Direto** é um modo de abordagem que envolve os diferentes processos de construção de narrativas fílmicas. Esse método de abordagem e de estruturação possui uma faceta de aderência ao real. Nessa vertente de construção significativa, a perspectiva é de que o realizador interfira o mínimo possível na dinâmica dos acontecimentos que estão sendo gravados. Trata-

se de uma vertente que prioriza a captação da imagem e do som pela via da captação direta. Nesse procedimento de construção fílmica há, sem dúvidas, graus de subjetividade, mas a característica principal do que convencionou-se chamar de **Cinema Direto** é direcionar a câmera com a mínima interferência possível nos registros, depoimentos ou entrevistas. Esse é o pressuposto, ou o método de investigação, do **Cinema Direto**, onde, hipoteticamente, há um recuo do realizador. Sabemos de antemão que, ao utilizar a câmera enquanto aparato de mediação da realidade, o realizador (ou cineasta) opera com seleções, enquadramentos, filtros culturais etc. O próprio processo de montagem/edição de qualquer filme, vídeo ou audiovisual consiste em manipular, ordenar e construir sentidos com elementos significantes, que denominamos de imagem e som. Então, o **Cinema Direto**, com suas inúmeras vertentes, carrega também essa dimensão da manipulação, visto que o realizador opera com escolhas, recortes subjetivos de aspectos da realidade, e direciona suas construções narrativas. Percebo, ainda, que o **Cinema Direto** também opera com a perspectiva da etnografia, no sentido de que o filme/vídeo possa funcionar como instrumento de documentação e de pesquisa de determinadas situações da realidade, sempre fazendo o registro do som sincronizado com a imagem. Os documentários, em geral, carregam características do **Cinema Direto**, por apoiarem-se em uma modalidade de escrita narrativa que revela nuances da realidade escolhida. O **Cinema**

Direto difere, mas também possui elos de ligação com o **Cinema Verdade**. Cronologicamente, o **Cinema Direto** sucede o **Cinema Verdade** e, por esse contexto de época, está associado ao processo de miniaturização e desenvolvimento das câmeras cinematográficas (cada vez mais compactas e leves), em **16mm**, num primeiro momento, e logo depois em **8mm**. Nos anos 1960, o procedimento (considerado inovador) adotado pelo **Cinema Direto** era muito simples: as pessoas filmadas concediam depoimentos diretos, dialogavam com o próprio realizador/câmera e presumia-se pouca interferência por parte da equipe. O pensador Edgar Morin e o cineasta Jean Rouch tiveram um papel essencial no sentido de dimensionar o **Cinema Direto** nessa perspectiva da antropologia do cotidiano, que se debruça sobre as socialidades complexas do tempo presente que se converte em memória e história. Em tese, as construções narrativas do **Cinema Direto** carregam a marca da intimidade em relação ao que está sendo filmado e, ainda, incorporam (e reinventam) as características do gênero documentário.

Na época de seu surgimento, o **Cinema Direto** representou uma espécie de ruptura em relação aos cânones então estabelecidos do **Cinema Documental**. Nesse sentido, destaco que há apenas fios que interligam as distintas propostas desenvolvidas na França, Canadá, Brasil ou Estados Unidos, entendendo, assim, que o **Cinema Direto** não pode ser compreendido enquanto proposta que mantém coerência em seu todo. Enquanto recurso reflexivo que privilegia a imagem e o som, o **Cinema Direto** é,

por assim dizer, contraditório por natureza. Apesar da sua importância histórica e contextual, há vozes dissonantes em relação à essência do que é o **Cinema Direto**. No Brasil, vivenciamos muitas controvérsias em torno dessa vertente do **Cinema Direto** – Glauber Rocha foi um crítico voraz, exatamente em uma fase em que, no Brasil, tomava corpo o movimento do **Cinema Novo**. O conjunto dessas vozes discordantes é o que, na atualidade, considero importante. Já fui um crítico do **Cinema Direto** – depois, fui percebendo que nos meus filmes documentais produzidos no princípio dos anos 1980 havia elementos do **Cinema Direto**. Então, parafraseando e atualizando Edgard Morin, diria que essas narrativas audiovisuais elaboradas com a perspectiva do **Cinema Direto** funcionaram enquanto possíveis espelhos de realidades, enxergadas e problematizadas pelas equipes, que produziram narrativas que receberam esse rótulo (ou etiqueta) que chamamos de **Cinema Direto**.

Já que trouxe o Edgard Morin para nossa discussão, quero citar o filme **Crônica de um Verão** (1961), do próprio Morin e de Jean-Rouch, que funciona como matriz histórica do **Cinema Direto**. Nesse filme, identificamos traços conceituais do que propriamente seja o modo de construção do **Cinema Direto**. A partir desse filme, e de outras contribuições audiovisuais posteriores, a vertente do Direto passou por variantes e transformações, ao longo dos anos 1960, em várias partes do mundo. Fica bem clara a falta de consenso em torno dessa

vertente audiovisual. É possível afirmar que **Cinema Direto** é heterogêneo, do ponto de vista conceitual e do ponto de vista das próprias realizações, que incorporam marcas criativas e filtros culturais por parte de cada realizador. Nem sempre a marca desses filmes é exclusivamente documental. Em alguns trabalhos mais elaborados observamos que a fronteira entre o documentário e a ficção é tênue – documentário e ficção se entremesclam. Há documentários que encampam, naturalmente, a ficção ou outros gêneros. No entanto, é importante frisar que a tecnologia cinematográfica dos anos 1960 ainda estava fundada no cinema de base fotoquímica, realizado com películas e montagem em moviolas. Os anos 1970 serão marcados pelo processo de miniaturização da bitola em **Super-8**, com o surgimento das câmeras compactas, visores e coladeiras para montagem dos filmes.

A bitola **Super-8**, que se “popularizou” ao longo dos anos 1970, se apresentou enquanto ferramenta extremamente eficaz para o processo de produção de filmes, tendo em vista a praticidade das câmeras, a diminuição dos custos de produção, o crescente processo de miniaturização dos equipamentos de cinema e facilidades no processo de revelação. Diria que a bitola **Super-8** foi, também, uma ferramenta indispensável para o desenvolvimento de propostas voltadas para **Cinema Direto** e outras formas do cinema considerado não direto em todo o mundo. A Paraíba não ficou fora desse contexto, com a implantação de um ateliê de **Cinema Direto** no **Núcleo de**

Documentação Cinematográfica da UFPB, efetivado através de convênio com a **Associação Varan**, logo no princípio dos anos 1980 – é nessa década que também constatamos um descenso no processo de produção de filmes em **Super-8** e o crescimento da feitura de vídeos. Nos anos 1980, o processo de produção de audiovisual independente então se efetiva através do registro de codificação eletrônica, e nos anos 1990, por meio da emergência dos processos digitais.

Mas é importante destacar que a **Associação Varan**, com seus *Ateliers*, marca presença em vários países, realizando oficinas de formação e capacitação de realização audiovisual, envolvendo roteiro, montagem etc. No princípio dos anos 1980, a entidade teve um papel decisivo nessa linha do **Cinema Direto** aqui na Paraíba, no processo de formação de novos cineastas e, mesmo, de cineastas que já atuavam profissionalmente. Além das oficinas que aconteceram na **UFPB** via **Núcleo de Documentação Cinematográfica**, vários alunos selecionados e profissionais puderam realizar estágio na França, formando uma geração calcada nesse ideário do **Cinema Direto**. Vale observar que alguns desses integrantes das oficinas de formação transgrediram sutilmente o ideário do **Cinema Direto**, através de seus filmes ou realizações. Esclareço que na época, particularmente me senti preterido pela coordenação do NUDOC/Cinema Direto quanto aos mecanismos de escolhas para integrar o grupo inicial de monitores e de formação no Ateliê Varan - França. Então, muito rapidamente enxerguei falhas

quanto a metodologia, critérios iniciais adotados para a formação, oficinas, idas a Paris e isso resultou em favoritismos. Essas questões locais não estão relacionadas ao Cinema Direto em si. Do presente, eu me vejo nesse passado a que nos referimos enquanto uma forte liderança acadêmica. Quando aconteceu o primeiro curso de formação em Cinema Direto na Paraíba, eu já estava com três filmes e um programa (desenvolvido e veiculado na TVUFRN) finalizados - **Gadanhó, Registro, Contrapontos, Experimento** (1980) -, dois filmes em andamento, participação colaborativa em outros filmes como câmera ou auxiliando em processos de produção em curso. Além de coordenar a Mostra de Cinema Independente que concebi dentro do Programa Bolsa Arte, no qual fui orientador dos projetos de cinema Super-8, também ministrei a disciplina **Crítica Cinematográfica** na UFPB que resultou na publicação de um libreto mimeografado **Plano Geral** (1981). Esse livro se transformou em uma raridade, uma referência da época para a nossa atualidade. Então essa polêmica e os vários preterimentos tinham nuances e aspectos ideológicos bem sutis que envolviam visões de mundo. Eu me senti injustiçado com esses manejos de poder e de veto. O meu trabalho foi reconhecido em outras esferas, de outras formas independente dos direcionamentos relacionados com a implantação do **Cinema Direto** na Paraíba. O embate declarado, ou seja, a guerra entre o DIRETO e o INDIRETO, ocorreu entre Jomard Muniz de Britto e Pedro Santos. Manfredo Caldas, cineasta e montador de destaque no cenário

nacional, que veio para Paraíba atuar profissionalmente no NUDOC-UFPB, enxergava que a execução do **Cinema Direto** na Paraíba continha uma certa ingenuidade da equipe local misturada com deslumbramentos e, por cima, representava um retrocesso profissional em relação a sua geração **Aruanda**. A raiz do problema pode ser explicada da seguinte maneira: nós aqui na Paraíba, já dispúnhamos de uma larga história no campo do cinema e de relação com o **Cinema Novo**, e o Jomard Muniz de Britto argumentava abertamente que essa vertente do cinema desconhecia a nossa história com as suas peculiaridades e isso denotava um certo ranço do colonialismo francês. Eu não tive dúvidas, tomei partido ao operar com escolhas, me posicionei em prol do **Cinema Indireto** e colaborei diretamente em três filmes realizados por Jomard Muniz de Britto no contexto do ciclo de cinema Super-8, além de colaborações em filmes do próprio **Cinema Direto**. Éramos todos amigos e amigas, fazíamos parte de uma mesma geração que queria encontrar o seu rumo meio a uma ditadura violenta que não distribuía flores para os seus oponentes. Mas recordo muito bem, que pelos menos dois estados recusaram a instalação dos Ateliês de Cinema Direto, Bahia e Ceará, então não foi só um capricho de Jomard Muniz de Britto. Conforme já assinalei, Glauber Rocha foi absolutamente contra a instalação desses ateliês no Brasil e ainda tinha uma forte diferença em relação a Jean Rouch. Mas desde aquela época, eu já considerava que as propostas do **Cinema Direto** e **Cinema Indireto** não eram excludentes, dialogavam entre si,

eram complementares, porém diferentes uma da outra, pela questão da liberdade temática, pelos aspectos de abordagem narrativa e de método. Em uma entrevista para o vídeo **Renovatório** (2007) de Chico Sales, afirmei o seguinte: - se não fosse o **Cinema Direto** não existiria o **Cinema Indireto** com as suas irreverências, coragem e ousadas na Paraíba. Para não perder o trem história, eu me debrucei no sentido de melhor entender o **Cinema Direto**, para assim poder conduzir a minha vida com leveza, firmeza e ética, principalmente em nossas relações conflituosas de trabalho. O desfecho da resposta é o seguinte: Jomard Muniz de Britto se transformou, ainda mais, em um mestre querido por sua sabedoria e irreverências. Foi um grande parceiro do cinema e audiovisual, me abriu horizontes, portas, janelas e partilhou conhecimentos com todos que estavam no raio de seu alcance. Jomard Muniz de Britto elevou o patamar de discussão sobre o ciclo de filmes Super-8 na Paraíba, falou ou publicou coisas belas e sérias sobre **Gadanhó, Closes** e outros filmes que ficaram na história. Enfim, conferiu protagonismos e abençoou academicamente quem foi do **Cinema Direto** ou do **Cinema Indireto**. Estabeleceu trânsitos e diálogos com quem estava entre uma proposta e outra. Faço as seguintes observações gerais: o filme **Closes**, também visto por alguns professores franceses que vieram para Paraíba, os filmes de Jomard Muniz de Britto, os três filmes de Lauro do Nascimento e **Baltazar da Lomba** do Grupo Nós Também, por exemplo, não tinham condições de germinarem

dentro do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** da UFPB que abrigou o **Cinema Direto**. Esses filmes precisaram de uma rubrica imaginária, independente de amarras, carregada de ousadias e de marcas libertárias que se chamou **Cinema Indireto**, graças ao **Cinema Direto** na Paraíba. Essa rubrica, digamos estilosa, designada Cinema (IN)Direto, gerou polêmica e produziu um saudável debate acadêmico em plena época da Ditadura brasileira.

Como se deu o processo de organização das Mostras de Cinema Independente? **Como os filmes eram escolhidos? De onde vinham os recursos financeiros? Onde as Mostras ocorriam?**

A movimentação em torno do processo de produção de filmes na Paraíba esteve concentrada, de forma não exclusiva, em torno das Universidades **Federal da Paraíba** e **Regional do Nordeste**, além de outras iniciativas de cunho individual\privado. As Mostras representavam um espaço de contraforça e aglutinação principalmente de jovens cineastas que se misturavam com as demais gerações de cinema da região. Além dessa articulação política, formação de cinema e movimentação de cineclubes, as Mostras congregaram parte significativa dessa produção audiovisual melhor elaborada do estado da Paraíba, além de reunirem propostas diferenciais e realizadores de outros estados da Região Nordeste.

Então, além de possibilitar uma ampla visibilidade de nossa própria produção cinematográfica, essas Mostras de Cinema findavam por realmente propiciar interações com realizadores

nordestinos, suas obras e o trabalho com cineclubismo. Ter filmes agrupados e encaixados por temas, ou por sua construção poética, significava, estar atento a uma pluralidade de narrativas que estabeleciam níveis de confronto e de insubordinação em relação ao regime militar. As Mostras tinham esse papel educativo mobilizador e estavam sintonizadas com a emergência de um cinema de resistência que pipocava em determinadas localidades ou regiões específicas do país. Alguns desses filmes foram escolhidos por um trabalho de curadoria, a exemplo daquela exercida por Jomard Muniz de Britto, que por ocasião da **Jornada Paraibana de Super-8** (1980) se encarregou de selecionar as obras de destaque de Pernambuco. O nosso estado vizinho já possuía uma tradição de cinema com um ciclo de filmes em Super-8, que antecedeu o nosso ciclo aqui da Paraíba, conforme nos evidencia Alexandre Figueirôa (1994) em sua obra **O Cinema Super-8 em Pernambuco**. Exibimos filmes de realizadores cujas obras já se destacavam por seu nível avançado de elaboração, como as produções de Paulo Cunha, Geneton Moraes Neto, Fernando Spencer, Celso Marconi, Amin Stepple, Rucker Vieira, Paulo Bruscky, entre outros. Outros estados enviavam seus filmes por representações estudantis de diferentes universidades, acompanhados por seus professores. O contato com essa produção e com vários de seus realizadores, ou produtores, acabava, por oxigenar a nossa produção local.

Planejadas com antecedência, as Mostras sempre contavam com a participação de representantes de vários estados brasileiros. Precisávamos de novos espelhos e trocas de experiências para redirecionarmos a nossa própria produção audiovisual. Buscávamos novas referências e eu, particularmente, estava interessado, através dessas Mostras, em conhecer e revelar essa multiplicidade da produção audiovisual brasileira, considerando que a sua repercussão acabava por atrair e envolver pessoas, sobretudo os jovens realizadores que ainda dispunham de pouca firmeza para encarar os desafios e adversidades enfrentadas com um governo autoritário que operava com intimidações. Havia muitas situações de enfrentamento no seio da própria **UFPB**, embora, ressalte-se, também tenha existido muito apoio e solidariedade. Tratava-se de uma ação coletiva do **Grupo de Cinema** da Oficina de Comunicação da UFPB, tendo em vista que as Mostras tinham que ser legitimadas pela esfera institucional – caso contrário seria difícil que acontecessem sem esse respaldo institucional de várias instâncias universitárias.

Enfrentamos entraves por parte de setores mais conservadores da **UFPB**. Falo isso porque estive sempre na linha de frente dessas Mostras com o apoio de muitos braços, cabeças pensantes e iniciativas colaborativas. Maturávamos cada Mostra no decorrer de todo o ano e o fato de ocorrer pela via da **Oficina de Comunicação**, órgão laboratorial vinculado ao **Curso de Comunicação**, facilitava um pouco mais o processo. Através da Oficina conseguíamos abrir os caminhos para os nossos planos

de voo, que ao todo somam quatro **Mostras de Cinema Independente**. Então, tínhamos dificuldades financeiras e de infraestrutura para materializar essa iniciativa audiovisual que mobilizava realizadores com seus filmes, cineclubes do Nordeste, apoio de entidades públicas como Associação dos Docentes, Diretório Central do Estudantes, Distribuidoras de Filmes e um público local imenso. Cada Mostra tinha seu público assegurado sendo cada vez mais ampliado. Os pequenos detalhes eram previstos, mas outros escapavam. Os filmes vinham pelo Correio, ou até mesmo por meio de lotes de filmes que chegavam da distribuidora independente Dinafilmes, que trabalhava em parceria conosco cedendo filmes sem cobrar taxas de aluguel. Sendo assim, é possível perceber que havia um trabalho de mobilização, práticas colaborativas e articulação com entidades e instituições da época – como a Embrafilme, que com base em nossas demandas nos enviava a revista “**Filme Cultura**” para o público participante.

Esse intercâmbio entre realizadores, entidades e filmes implicava em fortalecimentos recíprocos e criava uma esfera de resistência e de organização interessantes para os próprios cineastas. As Mostras tinham essa dimensão interestadual, por receber participantes de vários estados brasileiros. As quatro Mostras aconteceram no período de 1980 a 1983, com apoio de instâncias da **UFPB**, e foram realizadas em espaços da própria **UFPB** sendo a primeira na sede da **Associação Paraibana de Imprensa**. Bom lembrar que esse período foi marcado por

fortes repressões no campo da cultura e da política, atentados a bomba em bancas de jornais e movimentos em prol das eleições diretas para a Presidência da República, culminando com a campanha das “Diretas Já”.



Público prestigia as diferentes sessões da III Mostra de Cinema Independente (1982), realizada no prédio da antiga Faculdade de Direito da UFPB. | Acervo: Pedro Nunes

Ressalto que repressões por parte da Polícia Federal e censura do Estado foram constantes em todo o Brasil nesse período, sendo que em 1981, por ocasião da abertura da **II Mostra de**

Cinema Independente, agentes federais invadiram o espaço de realização da referida Mostra de Cinema (ex-Auditório da Reitoria e atual prédio do INSS), lançando bombas de gás lacrimogêneo e intimidando os presentes com metralhadoras em punho. Esse episódio gerou repercussão nacional em toda a imprensa brasileira – várias entidades do audiovisual se manifestaram (expressando apoio), instâncias do Legislativo se posicionaram contra as arbitrariedades e cineclubes e organizações sociais de vários pontos do País emitiram notas de repúdio. No dia seguinte, a **II Mostra de Cinema Independente** prosseguiu em outro espaço da **UFPB (Teatro Lima Penante)** com maior público e com muito mais força em termos de resistência. **João Silvério Trevisan**, diretor do filme **Orgia ou o homem que deu cria** (1970), ministrou curso sobre **Cinema Marginal** para uma plateia ávida em compreender o cinema enquanto instrumento para se pensar as complexidades do Brasil e, ainda, dimensionar o cinema enquanto instrumento da cultura para se produzir cultura de resistência.

No dia 17 de novembro de 1981 a Oficina de Comunicação, vinculada ao Departamento de Artes e Comunicação da UFPB, realizou a II Mostra de Cinema Independente, que teve sua abertura interrompida pela Censura da Polícia Federal. Porque a Mostra foi interrompida?

No início dos anos 1980, o Brasil começou a respirar novos ares. As mobilizações e as lutas dos movimentos sociais carregavam esperanças em torno de mudanças, principalmente na esfera política. No entanto, essa espécie de abrandamento por parte do

regime ditatorial brasileiro ocorreu de forma lenta, meticulosa e planejada pelos militares. A censura e a repressão à produção cultural continuavam a ocorrer, embora não fossem tão ostensivas como na década de 1970, os chamados “anos de chumbo”. Desse modo, o exercício da censura ainda se dava com muita força em diversas esferas: música, teatro, imprensa, mercado editorial, televisão e, principalmente, no campo do cinema – vários filmes ainda eram proibidos por atentado ao pudor, ou por serem considerados “subversivos”, enquanto outros sofriam cortes de cenas, o que acabava prejudicando a compreensão da narrativa.

A censura também recaía sobre propostas culturais não comerciais. Alguns filmes, por exemplo, tiveram sua circulação impedida, ou foram vetados por uma década, e se alguém contrariasse tal determinação poderia ser preso e torturado. Os órgãos de repressão da União estavam sempre vigilantes, acompanhando todos os movimentos relacionados à cultura. O cinema, particularmente, sempre incomodou a Ditadura Militar – considere-se, por exemplo, o caso de filmes como **O País de São Saruê** (1971), do paraibano Vladimir Carvalho, que passou oito anos censurado e só foi liberado para exibição pública em 1979, e **O Último Tango em Paris** (1972), de Bernardo Bertolucci, que só foi autorizado a ser exibido na televisão brasileira em 1985.

Consequentemente, a atuação da censura, associada com várias outras formas de repressão e coerção das liberdades

individuais/coletivas, desencadeava mecanismos de resistência, protestos, mobilizações, confrontos e, até mesmo, o desenvolvimento de formas para se burlar a Censura Federal. Produtores culturais alternativos, realizadores independentes, ou mesmo grupos universitários que operavam com criações culturais à margem do circuito comercial, evidentemente se recusavam a submeter suas criações aos censores que compunham o aparato de repressão da Ditadura Militar. Havia uma luta intensa para defender os espaços universitários enquanto territórios livres para a livre manifestação do pensamento, da liberdade de criação, circulação de informações e de compartilhamento do conhecimento.

Então, mesmo com esse "afrouxamento" por parte do regime militar comandado pelo então general Figueiredo, ainda existia repressão e perseguição política. Os órgãos de repressão continuavam ávidos para interferir no espaço universitário e reprimir manifestações que sinalizassem oposição ao regime militar, considerando que as universidades sempre se apresentaram enquanto focos de resistência e de engajamento contra regime militar. As atividades culturais e mobilizações originárias dos espaços universitários quase sempre eram consideradas "ofensivas", sendo entendidas enquanto provocação aos militares. Logo, havia esse desejo maquiavélico por parte dos agentes federais no sentido de agir com o uso da força para desarticular iniciativas que congregavam pessoas que

assistiam filmes, peças teatrais, ou mesmo rodas de conversas identificadas por agentes infiltrados nas universidades.

Era algo revoltante, desproporcional, pois, em algumas situações, havia o uso da força bruta, resultando na prisão de pessoas totalmente indefesas, justamente pelo fato de serem contrárias ao regime militar. No caso da **II Mostra de Cinema Independente** promovida na esfera da **Universidade Federal da Paraíba**, a ação da Polícia Federal foi um exemplo claro dessas constantes arbitrariedades promovidas pelo regime militar, que já perdia suas forças, mas que continuava a agir com arbitrariedade.

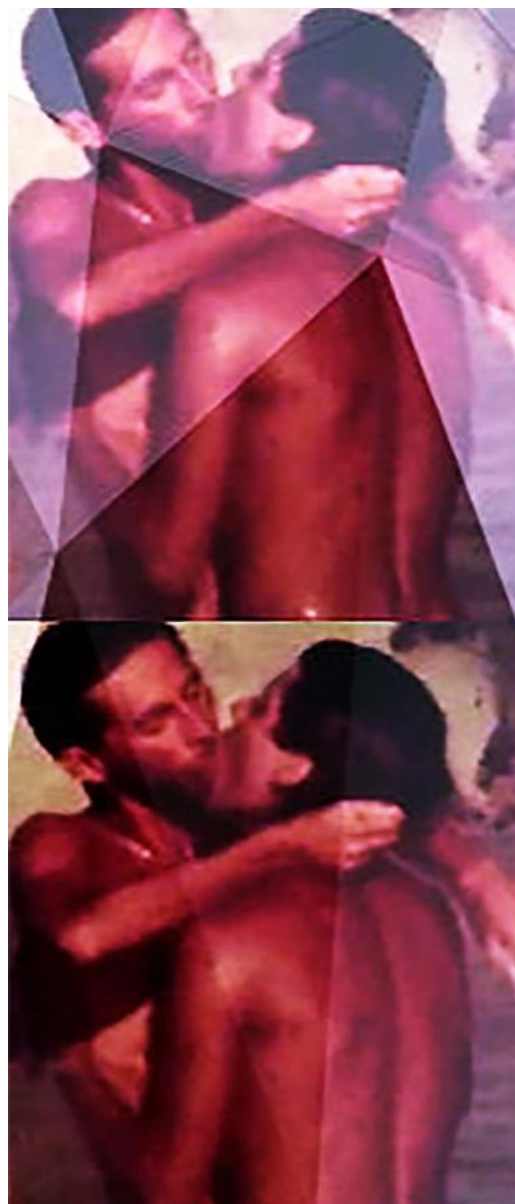
Esses foram os fatos reais, vivenciados ainda nos anos 1980 aqui na Paraíba. Precisamos iluminar esses acontecimentos da nossa história para que nunca mais ocorram. A Ditadura Brasileira é uma parte de nossa memória. A ocupação da Polícia Federal por ocasião da realização da **II Mostra de Cinema Independente** foi algo inadmissível em um Estado Democrático de Direito. Esse gesto repressivo, em reação a uma Mostra que teve o orgulho de coordenar (ao lado do grupo de cinema da **Oficina de Comunicação** da **UFPB**) representa apenas uma agulha no palheiro. A intervenção resultou em repercussão nacional para a Mostra, aumentando o público e gerando manifestações de vários segmentos da sociedade. Sempre digo que esse ataque, ou afronta, em relação à livre manifestação cultural resultou em uma inserção publicitária gratuita, patrocinada pelos próprios agentes federais. Claro, mereceu todo o repúdio possível – já

pensou o que significa a invasão de agentes policiais armados com metralhadoras, lançando bombas de gás lacrimogêneo e dando tiros para o alto em um recinto fechado lotado (que tinha prevista a apresentação de um grupo coral seguido por exibição de filmes)? Isso foi uma afronta, um desrespeito. Não houve qualquer resistência dos presentes – pelo contrário, houve pânico e desespero de pessoas totalmente indefesas. Houve sim, muita indignação, ecoada pela imprensa. A **II Mostra de Cinema Independente** prosseguiu logo no dia seguinte, em outro espaço, e muito mais fortalecida pela repercussão através da mídia nacional e pelo apoio de entidades do audiovisual.

Considera Closes (1982) um filme divisor desse período? No filme, você utiliza um misto de documentário e ficção. Por que o senhor optou por gravar o filme desta forma? Pode falar um pouco sobre ele?

Fica difícil para o próprio autor afirmar que

Closes foi um divisor de águas desse **Terceiro Ciclo de Cinema** na Paraíba com a predominância da bitola Super-8. Com



Fotograma: Closes(1982)

distanciamento, na atualidade, digo que foi, sim. Jomard Muniz de Britto já fez essa afirmação no vídeo **Renovatório** (2007), de Chico Sales e em entrevista que está disponibilizada na versão eletrônica do livro **Cinema e Memória** (AMORIM, FALCONE, 2013). Lauro Nascimento, salvo engano, Bertrand Lira (2021) e vários artigos de décadas posteriores ao filme, também atestam essa observação. Em **Closes**, essa questão da homoafetividade aparece de forma aberta, escancarada, com a nudez total e afetos explícitos que começam em ambiente escuro e findam na praia, com a luz natural do dia. Há uma dimensão poética que abraça toda narrativa. Mas houve, também, todo um contexto favorável que circunscreve **Closes** – muitas pessoas colaboraram em todo o seu processo de produção. Sendo assim, essa dimensão colaborativa aparece em **Closes**, e outros filmes.

Foi o meu quarto filme, além de outras experimentações e colaborações em outras propostas audiovisuais. Comecei a gravar ainda em 1981. É um filme resultante de muita escuta e determinação por minha parte. Outros filmes também discutiram a mesma temática com **Cena do filme Closes | 1982** outros enquadres. **Closes** carrega esse traço pioneiro da ousadia que descortina a sexualidade.

O contexto sociopolítico foi extremamente favorável para **Closes**. Só percebi depois essa efervescência dos movimentos culturais e atuação dos grupos organizados. Eu estava no meio desse vulcão em chamas, sempre interagindo à minha maneira e sem atropelar meus pares. Então, **Closes** realmente foi uma

proposta corajosa, que elaborei com muito cuidado e seriedade. Foi um momento importante do meu processo de aprendizado com o audiovisual. Digo ainda que, em seu contexto de época, **Closes** foi um filme transgressor quanto a sua construção narrativa. Os depoimentos foram costurados em forma de entrechoques; ou seja, um depoimento que, na sequência, podia se contrapor ao outro. Esse modo de abordagem temática fez com que o filme pudesse ser assimilado até mesmo por conservadores. A própria estrutura narrativa do filme incorpora elementos do documentário, do jornalismo e do gênero ficcional. Diria que **Closes** foi movimentado por muita curiosidade por parte do público, e pelas discussões (quase obrigatórias) que ocorriam após cada exibição. Outro ponto forte do filme foi a dinâmica de circulação e a própria repercussão do filme, que ganhou eco por parte da imprensa tradicional, veículos alternativos, debates e formas de mobilização espontânea.

A crítica, a produção de artigos e de notas destacando o poder de mobilização do filme e o burburinho dos comentários auxiliaram no seu processo de resignificação. As críticas, artigos posicionamentos de especialistas, **Closes** adquiriu nova vida. Esse movimento de interpretação e animação cultural, que puxava o debate para questões relacionadas à sexualidade ampliava cada vez mais o interesse pelo filme.

Closes ganhou repercussão além da Paraíba. Foi exibido em vários estados brasileiros, através de convites de cursos de Comunicação, cineclubes e grupos organizados. O interessante é

que todas essas exibições eram seguidas por debates com especialistas de várias áreas, inclusive do cinema. Em Manaus, recordo que estava presente na plateia o cineasta Djalma Limongi Batista, que comentou o filme. No Rio, a exibição foi direcionada por Silvio Tendler. Em São Paulo, as sessões promovidas pelo **Cineclube Somos** contaram com as presenças de Jean-Claude Bernardet, Celso Favaretto, Nestor Perlongher, Edward MacRae, Glauco Mattoso, entre outros. Em Buenos Aires, as exibições de **Closes** foram organizadas pela cineasta Maria Luisa Bemberg, e em Rosário as sessões ficaram ao encargo do cineasta-documentarista Mario Piazza. Então, considero extremamente interessante essa itinerância de **Closes**, mobilizando plateias e acendendo o debate sobre a sexualidade e a homossexualidade. Esse circuito, associado ao processo de mobilização, foi muito interessante para consolidar **Closes** enquanto um filme com traços diferenciais quanto ao tratamento temático e narratividade.

Por fim, **Closes** faz a mistura de gêneros, entremesclando documentário e ficção – esse foi um mote trabalhado pelos adeptos do **Cinema Indireto**. Depois de **Closes**, segui com o filme a tiracolo para uma vivência acadêmica em São Paulo, com a finalidade de refletir sobre o **Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba** na **Universidade Metodista de São Paulo (UMESP)**. Então, além de **Gadanh**, **Closes** é um marcador cultural prova disso Arthur Morais, é o seu interesse pelo ciclo superoitaista cuja porta de entrada foi o referido filme. Apesar do seu tempo

cronológico, **Closes** carrega uma atualidade que chama atenção das novas gerações mesmo com as transformações quanto ao processo produção de novas narrativas com dinâmicas próprias em rede e a emergência de outros formatos tecnológicos de produção, captação e circulação audiovisual.

Referências

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O Cinema Super-8 em Pernambuco**. Recife: Fundarpe, 1994.

LIRA, Bertrand. **O Super-8 na Paraíba – Anos de produção e rebeldia**. (*E-book*) João Pessoa: Marca de Fantasia, 2021.

MORAIS, Arthur; BELARMINO, Joana. Paradigmas Cinematográficos e Sexuais em Closes: Apresentação, Análises e Rupturas. In: **17º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**, 2015, Natal. Anais [...] São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1812-1.pdf> .

MORAIS, Arthur; NUNES, Pedro. Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba: da Polêmica com o Super-8 às Rupturas Cinematográficas Através da Sexualidade. In: **4º Encontro Nordeste de História da Mídia**, 2016, Maceió. Anais [...] São Paulo: Alcar, 2016, p. 1-15. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/nordeste/4o-encontro-2016/gt-6-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/terceiro-ciclo-de-cinema-da-paraiba-da-polemica-com-o-super-8-as-rupturas-cinematograficas-atraves-da-sexualidade/view> .

MORAIS, Arthur; SALES, Jéssica. [Revista] **Bitola-8**. João Pessoa: CCTA-UFPB, 2016. Disponível em: <https://bitola-8.wixsite.com/revista> .

NUNES, Pedro. Entrevista concedida a Arthur Moraes. (Revista) **Bitola-8**, João Pessoa, 17 de maio 2016.

NUNES, Pedro. **Violentação do Ritual Cinematográfico**: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979-1983. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social).

SANTAELLA, Lucia. **Cultura Ubíqua** repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2014.

Filmografia | Videografia

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tRD65tKPWJg&t=14s> .

CONTRAPONOTOS. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (24 min), color.

CORTEJO de Vida. Direção: Pedro Nunes. Produção: Ary Maciel. São Paulo: PUC-SP; O Imaginário é TV, 1992. 1 DVD (20 min), color.

CRÔNICA de um Verão. Direção: Edgar Morin e Jean Rouch. Produção: Anatole Dauman e Philippe Lifchitz. Paris: Sigmadis, 1961. 1 DVD (85 min), p&b.

ESCOLA sem PREconceitos. Direção: Pedro Nunes. Produção: Ministério da Educação/SECADI e NIPAM – UFPB. João Pessoa: UFPB, 2012. 1 DVD (73 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A7GwHAnAclU&t=42s> .

ESCOLAS plurais: inclusão, gênero e sexualidade. Direção: Pedro Nunes. Produção: Ministério da Educação/SECADI e NIPAM – UFPB. João Pessoa: UFPB, 2015. 1 DVD (60 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bcAjSa8CP6I&t=4s> .

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. 1 DVD. (31 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa-Arte / Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ze8XeOiUr0> .

ORGIA ou O homem que deu cria. Direção: João Silvério Trevisan. Produção: João Silvério Trevisan. São Paulo: Indústria Nacional de Filmes (INF), 1970. 35mm (90 min), p&b.

PAÍS de São Saruê, O. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello. Sousa: VideoFilmes, 1971. 35mm (80 min), p&b.

REGISTRO. Direção: Pedro Nunes. Produção: DCE – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (24 min), color.

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .

ÚLTIMO Tango em Paris, O. Direção: Bernardo Bertolucci. Produção: Alberto Grimaldi. Roma: United Artists Europa, 1972. 1 DVD (129 min), color.

DANDO CLOSE EM *CLOSES*: a ousadia da inconveniência¹

Bruno ROSSATO²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Vinicius Leite REIS³

Universidade Estácio de Sá | RJ

Dando um *close* nas apresentações

O filme **Closes**, dirigido por Pedro Nunes na década de 1980, é uma provocação que já começa pelo próprio título e, em 32 minutos, nos convida a transitar por dois gêneros cinematográficos: a ficção e o documentário. O *close* ou *close up* (primeiríssimo plano, em português) é um tipo de

¹ O presente artigo tem como base os seguintes trabalhos: "Dando *Closes* na produção de discursos sobre gênero e sexualidade: pistas para pensar modos de existência *nos/dos/com* os cotidianos das escolas" (HELAL; ROSSATO; REIS, 2015); **Aprendizagens de gênero-sexualidade na/com a Educação Infantil: apontamentos para pensar os currículos** (ROSSATO, 2017) e "O gênero praticado com as crianças: perspectivas para uma educação do porvir" (ROSSATO, 2022).

² PEDAGOGO. Doutorando e Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação - ProPEd/UERJ. Aperfeiçoamento em Gênero e Diversidade na Escola pela Universidade Federal Fluminense. Integrante do Grupo de Pesquisa CUNADI/CNPq/UERJ - Currículos, Narrativas Audiovisuais e Diferença. Professor na Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Mediador à Distância de Graduação na Fundação Cecierj.

³ RADIALISTA. Doutorando e Mestre em Educação - ProPEd/UERJ. Integrante do Grupo de Pesquisa CUNADI/CNPq/UERJ - Currículos, Narrativas Audiovisuais e Diferença, do Laboratório Educação e Imagem do ProPEd-UERJ. Professor de Pós-Graduação *lato sensu* no curso de Tradução Audiovisual da Universidade Estácio de Sá.

DANDO CLOSE EM CLOSES: a ousadia da inconveniência
Bruno ROSSATO • Vinicius Leite REIS

enquadramento técnico cinematográfico. Em linguagem audiovisual, o uso do plano *close* possui a intenção de mostrar a urgência e aproximação de um acontecimento – uma expressão, uma situação, uma emoção em *close*, evidenciando, assim, o propósito do diretor em enfatizar determinada cena. Entretanto, no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, a palavra *close* era usada como gíria no Brasil. A expressão “dar um *close*” significava “chamar a atenção” e, entre os homossexuais, a gíria seria o equivalente à “dar uma pinta” na atualidade.

Não é a primeira vez que o documentário **Closes** (1982a) atravessa nossas inquietações e discussões a respeito

Figura 1 - O diretor de Closes, Pedro Nunes (no centro), ladeado por Sandra Craveiro, João de Lima Gomes e Ricardo Lanzetta, faz exhibições de seu filme em Belo Horizonte, em 1982.
Acervo: Pedro Nunes



de questões de gênero e sexualidade, aliadas ao audiovisual. Em 2015 nós elaboramos uma escrita a respeito do documentário, e tivemos a ousadia de tentar pensar sobre o âmbito da educação. Num momento tão complexo como esse em que estamos vivendo (uma pandemia instalada na humanidade e a crise política no governo brasileiro), revisitar o texto sobre **Closes** nos traz inúmeras possibilidades de vislumbrarmos o quanto é urgente ampliarmos o debate perante um documentário tão potente e que, no período da escrita, acreditamos – enquanto autoras⁴ – que demos alguns “*closes errados*”.

Acreditamos que, na época da produção textual, nós



Figura 2 - Meme da internet inspirado na logo da novela O Clone.

Fonte: LUANA, 2021

fomos capturados pela insegurança acadêmica no processo da escrita de “Dando *Closes* na produção de discursos sobre gênero e sexualidade: pistas para pensar modos de existência *nos/dos/com* os cotidianos das escolas” (HELAL; ROSSATO;

⁴ Nós, os autores, somos socialmente identificados (e classificados) como homens homossexuais cisgênero, portanto masculinos. Entretanto, optamos pelo uso de palavras no *feminine*, durante o texto, para embaçar as fronteiras de gênero. Devemos ressaltar que, na intimidade, em nossas conversas, por muitas vezes usamos palavras no feminino. Portanto, enfatizamos que esta é uma prática nossa cotidiana.

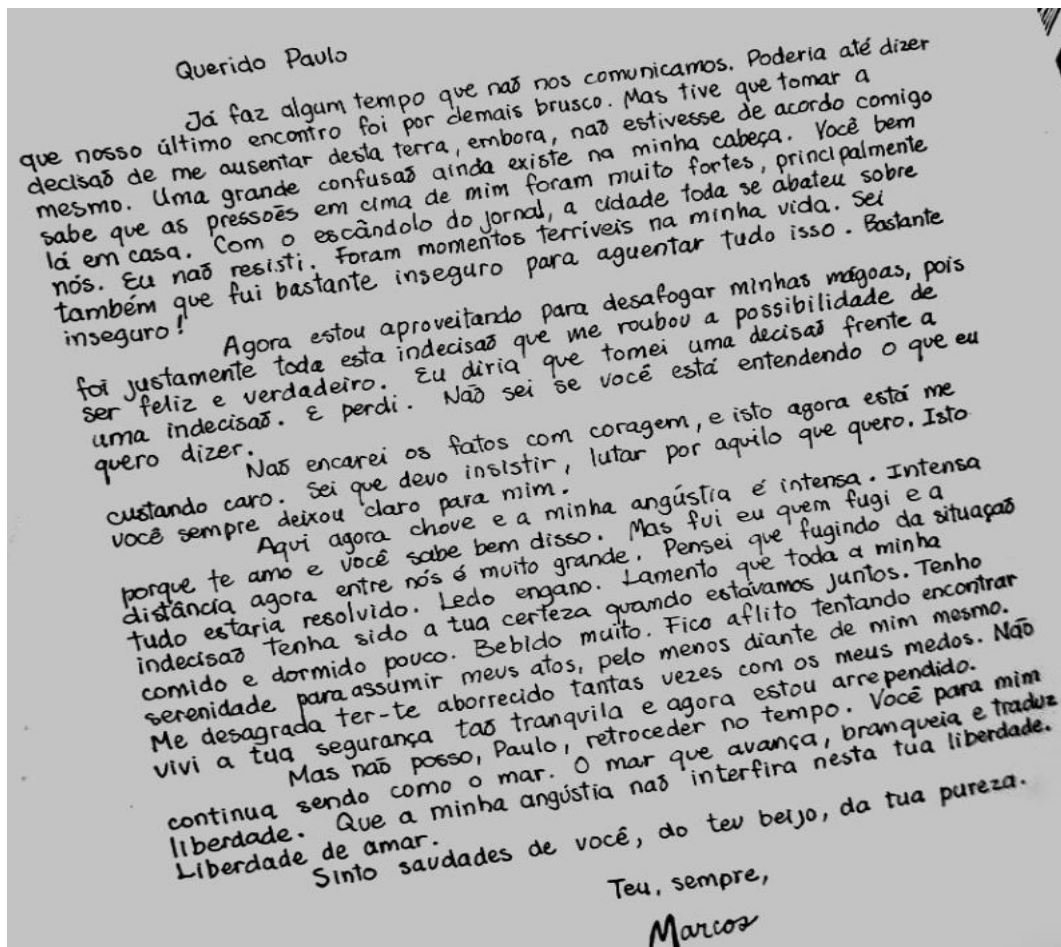
REIS, 2015), pois, até então, Bruno Rossato era apenas uma mestranda e Vinicius Reis uma colaboradora do Grupo de Pesquisa CUNADI/ProPEd/UERJ. Ou seja, *beeshas*⁵ inseguras e tímidas no meio acadêmico.

Contudo, retomando as discussões a respeito de **Closes**, cabe observar que, no Brasil deste período, a palavra *close*, de origem inglesa, era tão significativa que virou sobrenome da primeira figura pública transexual brasileira – Roberta Close. O sucesso de Roberta era tanto que em 1984 inspirou o cantor Erasmo Carlos, o Tremendão, a compor em versos e interpretar a música com o título *Close*. E diz a letra: “Super vitamina dos reflexos, tão complexos de ambos os sexos”, e no refrão enfatiza: “dá um close nela” (CARLOS, E.; CARLOS, R., 1984).

O filme **Closes** também brinca com os significados da palavra “close”, tanto no sentido de “dar uma pinta”, como quando se refere aos planos da parte documental, nos quais os depoentes aparecem em planos aproximados na tela (construção narrativa). E, assim, mergulhamos nos diferentes pontos de perspectiva dos personagens sociais que se misturam aos personagens ficcionais. As partes ficcional e documental atravessam e são atravessadas uma pela outra, durante toda a narrativa fílmica, costurando-a, materializando-a e, ancorando-

⁵ Embarcamos na onda *closística* e criamos uma palavra que não pudesse ser capturada por significações pré-existentes para ampliar sentidos. *Bee*, em inglês, significa *abelha*. E é neste sentido, de acadêmicos abelhudos e inconvenientes que vamos nos movimentar ao longo do texto.

se na montagem de uma sucessão de depoimentos e de uma confissão epistolar, nos apresenta um novo modo de existência de forma bastante simbólica. Optar por uma narrativa ficcional basicamente apoiada na figura de um narrador, já que não há



Querido Paulo

Já faz algum tempo que não nos comunicamos. Poderia até dizer que nosso último encontro foi por demais brusco. Mas tive que tomar a decisão de me ausentar desta terra, embora, não estivesse de acordo comigo mesmo. Uma grande confusão ainda existe na minha cabeça. Você bem sabe que as pressões em cima de mim foram muito fortes, principalmente lá em casa. Com o escândalo do jornal, a cidade toda se abateu sobre nós. Eu não resisti. Foram momentos terríveis na minha vida. Sei também que fui bastante inseguro para aguentar tudo isso. Bastante inseguro!

Agora estou aproveitando para desafogar minhas mágoas, pois foi justamente toda esta indecisão que me roubou a possibilidade de ser feliz e verdadeiro. Eu diria que tomei uma decisão frente a uma indecisão. E perdi. Não sei se você está entendendo o que eu quero dizer.

Não encarei os fatos com coragem, e isto agora está me custando caro. Sei que devo insistir, lutar por aquilo que quero. Isto você sempre deixou claro para mim.

Aqui agora chove e a minha angústia é intensa. Intensa porque te amo e você sabe bem disso. Mas fui eu quem fugi e a distância agora entre nós é muito grande. Pensei que fugindo da situação tudo estaria resolvido. Ledo engano. Lamento que toda a minha indecisão tenha sido a tua certeza quando estávamos juntos. Tenho comido e dormido pouco. Bebido muito. Fico aflito tentando encontrar serenidade para assumir meus atos, pelo menos diante de mim mesmo. Me desagrada ter-te aborrecido tantas vezes com os meus medos. Não vivi a tua segurança tão tranquila e agora estou arrependido.

Mas não posso, Paulo, retroceder no tempo. Você para mim continua sendo como o mar. O mar que avança, branqueia e traduz liberdade. Que a minha angústia não interfira nesta tua liberdade. Liberdade de amar.

Sinto saudades de você, do teu beijo, da tua pureza.

Teu, sempre,
Marcos

Figura 03 - Narrativa ficcional | Carta de Marcos, interpretada em Closes pelo ator Luiz Carlos Carlos Vasconcelos, enviada para Paulo.

diálogos, aproxima ainda mais o que há de ficção àquilo que há de documentário no curta **Closes**.

Para entender **Closes** na perspectiva do título deste artigo – ou seja, o da ousadia, tanto no que se refere ao formato audiovisual, quanto ao contexto de seu lançamento – revisitamos uma entrevista que Jomard Muniz de Britto⁶ concedeu, em 1985, ao próprio diretor de **Closes**, Pedro Nunes (2013, p. 143-144), em virtude da dissertação de mestrado do autor⁷:

O grande corte, ou a grande ruptura em relação à tradição anterior do filme paraibano mais contaminado pelo ideal de uma certa pureza documental, foi justamente essa coisa da fantasia e sobretudo a fantasia erótica, esses filmes no conjunto dinamizavam esse dado da fantasia erótica, o fantasma da fantasia e do imaginário erótico, muito recalcado na província, assim, as

⁶ Jomard Muniz de Britto (JMB) foi professor universitário (tendo sido homenageado com o título de Professor Emérito da UFPB), filósofo, poeta e realizador de filmes em Super-8. Integrou parte da segunda e terceira gerações do cinema paraibano. Suas contribuições para o cinema paraibano não se resumem apenas à realização de seus filmes, considerando-se que teve participação ativa em seminários, produção literária, debates e posicionamentos na imprensa. JMB esteve junto aos protagonistas do surto de produção audiovisual, de 1979 a 1983, na Paraíba. Escreveu para o jornal **A União** (em sua edição de 1-2 de maio de 1982) o texto **Closes para Todos**, enfocando três princípios de ancoragem do filme: **Closes** de sabedoria, **Closes** de contraposições e **Closes** de poeticidade (BRITTO, 2021). Com a repercussão de **Closes**, ainda em 1982, Jomard Muniz de Britto discutiu o argumento de seu novo filme com Pedro Nunes e estabeleceram uma forma de **Paraíba Masculina Feminina Neutra** (1982) dialogar com **Closes**. Essa relação complementar se efetivou da seguinte forma: em **Paraíba Masculina Feminina Neutra** (com a participação do diretor de **Closes** como um dos câmeras) as protagonistas são duas mulheres e em **Closes**, dois homens. Esse regime de colaboração mútua se efetivou no campo da produção textual. Jomard Muniz de Britto foi um grande mestre de Nunes, autor de **Closes** e de outros filmes na bitola Super-8, com repercussão no final dos anos 1970 até meados dos anos 1980.

⁷ Pedro Nunes defendeu, em 1988, na Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), a dissertação intitulada **Violentação do Ritual Cinematográfico: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba - 1979 -1983**.

peças numa leitura mais superficial, mais rápida diriam: é o toque do homossexualismo, inclusive gostei de ter criado a expressão “Cineguei”, mas no sentido do Nego da Paraíba, do verbo neguei, passado do... Cineguei, quer dizer, várias leituras dessa expressão. Mas não fica só nesse toque homossexual, homoerótico, é o problema do erotismo num sentido mais amplo, dentro daquela visão mesmo, muito questionada pelos pós-freudianos, que colocam essa dimensão da sexualidade como sendo perversa e polimórfica. [...] [Esse] dado novo, que está muito ligado a toda essa produção cultural independente, esse aflorar, deflorar, transpirar a sexualidade no sentido mais aberto, mais ambíguo, do que eu chamaria da perversão, no sentido positivo e da transgressão e da polimorfia.

Na primeira versão deste texto, nós percebemos que, em **Closes**, as fronteiras do documentário e da ficção estavam borradas, propositadamente embaçadas. Entretanto, não foi um aspecto sobre o qual nos debruçamos, e, desse modo, achamos conveniente, desta vez, ressaltar este aspecto da obra para dar o “close certo”. Mas o *close* de **Closes** não foi apenas este. Por isso, mais uma vez, faremos uso das palavras de Jomard Muniz de Britto:

Esses filmes que estão mais ligados às comunidades são um cinema que pretende ser militante, mas é um cinema de assistencialismo social, é o problema do cinema como serviço social. Agora, o que acho dentro dessa temática nova dos curtas paraibanos, não tenha a menor dúvida, que não é apenas por motivação psicológica-sociais, mas em termos de um marco objetivo, é o filme **Closes**, que por coincidência foi realizado pela pessoa que está me entrevistando

agora. O grande rebuliço na província de João Pessoa foi realizado pelo filme **Closes**. Era a temática nova, a problemática nova, em termo de sexualidade, pela beleza formal do filme. O filme tinha um charme, um encantamento visual muito grande. Isso foi um grande motivo para acender a chama dessa sexualidade recalçada nos filmes. Coloco isso objetivamente, foi **Closes**. Todos os meus filmes são devedores do filme **Closes**. Acho que os filmes de Henrique Magalhães, do Lauro Nascimento, estão dentro dessa linhagem, a partir do que Pedro Nunes fez. Não era somente o filme exibido, era todo um movimento antes de divulgação, de mobilização da comunidade, o interesse, os debates em rádio, na universidade, no DAC, esse circuito de divulgação, essa animação cultural, que o filme **Closes** promoveu, propiciou, e que nós pegamos, somos os afluentes dentro desse movimento da animação cultural closística. (NUNES, 2013, p. 145, grifo do autor).

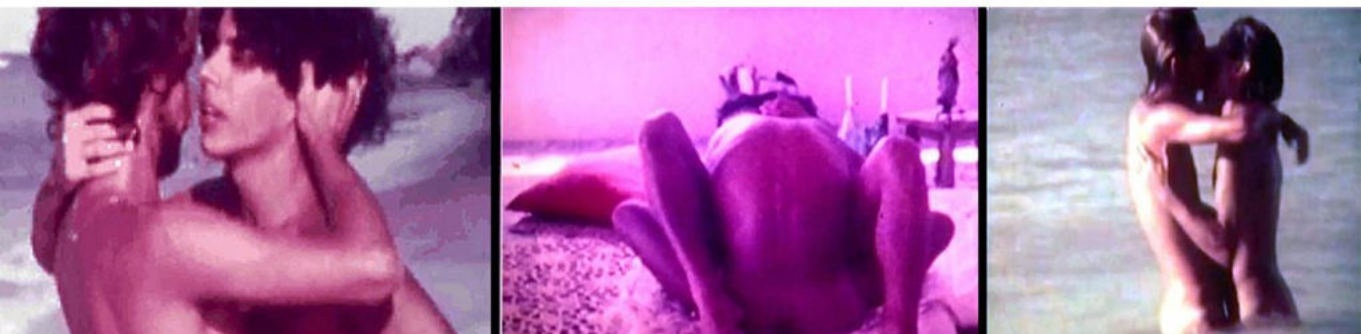
Imageticamente, em **Closes**, Pedro Nunes não economizou na nudez, “amassos” e nos beijos dos personagens ficcionais (Paulo e Marcos). As cenas eróticas da história de um amor em conflito existencial entre dois homens começam às escondidas, no escuro. A primeira cena de amor mais parece um quadro renascentista *chiaroscuro*, uma pintura de Caravaggio. Corpos sombreados em um fundo preto, inexistente.

Entretanto, quase ao final, os personagens reaparecem em uma nova perspectiva, com a predominância de LUZ. Sugere-se uma volta ao paraíso bíblico transgressor, algo também reforçado pelo tom épico da trilha sonora. Em **Closes**, o paraíso é uma praia ensolarada, deserta, onde os corpos nus se amam livremente. Mas estes corpos não são erotizados – são, a

princípio, ingênuos, puros, livres de qualquer pecado. A nudez, aqui, é intencionalmente reveladora. São corpos que saíram da escuridão para a LUZ de um novo dia.



Corpos sombreados – Corpos Iluminados. Fonte: **Closes**, 1982a



As filmagens de **Closes** ocorreram num período muito complexo para a dinâmica das relações sociais, pois a ditadura cívico-militar estava, naquele momento, ainda consolidada no contexto brasileiro. Um tempo marcado pela repressão, pelo autoritarismo – uma verdadeira “caça às bruxas”. Contudo, imagina para as *beeshas*? Como deveria ser *beesha* nessa época tão difícil e retrógada da sociedade?

Mas, afinal, o que é ser *beesha*? Que situações ou experiências nos constituem como sujeitos “sexuados e generificados” em meio a múltiplos discursos, práticas e contingências cotidianas, que vão do nosso corpo aos nossos gestos e às nossas formas de perceber, significar, expressar e performar o mundo? É possível romper, ultrapassar, desnaturalizar ou, ao menos, problematizar a categoria “sexo”, que resulta da classificação dos nossos corpos a partir do órgão genital e que, com a afirmação desse enquadramento, a cada dia, institui, permanentemente, o binarismo “homem ou mulher”? É imaginável ultrapassar, romper, desnaturalizar ou, no mínimo, problematizar o sistema “sexo-gênero-orientação sexual” socialmente construído e que, no contexto de relações de poder, produz outros binarismos, tais como masculino e feminino; heterossexual e homossexual e cisgênero e transgênero, por exemplo? E as *beeshas* de **Closes** (e tantas outras), o que têm a ver com todas essas situações, quando despimos os modos de vida *beesha* a partir do audiovisual? (ROSSATO, 2017)

Nesses contextos, **Closes** subverte o uso dessa ferramenta, o audiovisual. Nessa perspectiva, trazemos um relato informal de Pedro Nunes, sobre o contexto da época, que a produção teve sua estreia num momento duro e sensível das relações no Brasil, a censura da ditadura cívico-militar. Por *WhatsApp*, Nunes (2020) relatou que,

[na] estreia do filme, por exemplo, no espaço da Universidade [Teatro Lima Penante] em João Pessoa - Paraíba, **Closes** teve que, obrigatoriamente, ser submetido à censura federal. O agentes federais chegaram, de surpresa, por duas entradas que dão acesso ao Teatro. Já tínhamos antecedentes de arbitrariedades quando a Polícia Federal, em 1981, invadiu a **II Mostra de Cinema Independente**⁸, sob a minha coordenação e o envolvimento do Grupo de Cinema da Oficina de Comunicação, jogou bombas de gás lacrimogêneo, atirou balas de borracha e interditou a atividade cultural. Só que, depois, a Mostra prosseguiu com muito mais força e com repercussão nacional. Quanto ao filme **Closes**, os policiais federais fizeram as exigências. Permaneceram na sala apenas eu e o projetorista e, no campo antagônico, em média, oito agentes da Polícia Federal, com metralhadoras em punho. Postaram-se enfileirados na lateral do corredor de acessos às cadeiras... e eu, ali, no meio do Teatro, enfrentando aqueles policiais armados... com um dos censores já conhecido por suas truculências... que sentou-se na fila da frente. De certa forma... me senti seguro porque, do lado de fora, tinha uma multidão aguardando o filme, preocupada quanto ao desenlace e com nossa integridade física. Nesse íterim da projeção e de tensões, pessoas que estavam do lado de fora acionaram a imprensa... vários jornalistas já tinham assistido o filme para a produção de matérias especiais. Mesmo sendo uma realização independente, produzida no âmbito da universidade, forçosamente tivemos que submeter à Censura e só assim o filme poder circular pelo País com maior tranquilidade. Diria que fazíamos um cinema de luta e de resistência nessa fase final da

⁸ No que se refere à **II Mostra de Cinema Independente**, sugerimos a consulta das seguintes matérias jornalísticas: "Frei Marcelino protesta contra a violência da PF" e "Polícia Federal fecha Mostra de filmes Super-8", publicadas, respectivamente, nos jornais paraibanos **O Norte** (em 19 de novembro de 1981) e **Correio** (em 18 de novembro 1981).

DANDO CLOSE EM CLOSES: a ousadia da inconveniência

Bruno ROSSATO • Vinicius Leite REIS

Ditadura Militar, em que as instituições de poder continuavam agindo com ações coercitivas, truculências e utilização de diferentes formas de intimidação. [...] Nessa estreia com a *performance* dos censores federais, tivemos que realizar várias sessões porque a cada exibição o teatro ficava superlotado. (NUNES, 2020).

Vale ressaltar que **Closes** foi produzido em ambiente universitário, ou seja, fez parte do processo de formação do autor e demais colaboradores⁹. Um movimento/produção com a predominância de estudantes, que surgiu dentro da universidade – um *espaçotempo*¹⁰ de *aprendizagensensinamentos*. Realizado em Super-8, **Closes** rompe também com a hegemonia dos processos de produção. Na época, o Super-8 era “amador”, uma tecnologia para uso pessoal, familiar, cotidiano, de registro de imagens em movimento. Poderíamos comparar, hoje, o Super-8 com as câmeras dos *smartphones* que carregamos conosco a todo tempo. Não era uma tecnologia pensada para a produção de documentários, ou qualquer outro tipo de narrativa audiovisual tradicional. Nesse sentido, Pedro Nunes (2020) observa:

⁹ Na condição de estudante, Pedro Nunes dirigiu **Gadanh** (1979), em conjunto com João de Lima Gomes; **Registro** (1979), sobre uma greve promovida por estudantes da UFPB, e o programa **Experimento** (1980), produzido para a TV Universitária do Rio Grande do Norte. Ainda nessa fase do Super-8, já na condição de jornalista, atuou como realizador de **Contrapontos** (1981) e, finalmente, **Closes** (1982a). Todos esses filmes alcançaram significativa repercussão, tanto local quanto nacional.

¹⁰ A utilização da juntabilidade segue os pressupostos dos estudos com os cotidianos, uma vez que termos antes compreendidos como dicotômicos, ao serem unidos, procuram romper com a limitação imposta pela Modernidade.

Closes subverte o uso do instrumento (audiovisual) para, digamos assim, construir narrativas questionadoras. Foi uma ferramenta muito forte de expressão. Um grupo de jovens... que protagonizam uma espécie de surto de cinema Super-8. [...] Nas décadas anteriores, um professor, Jomard Muniz de Britto, observou que não tinha o beijo no cinema paraibano. A partir dessa série de filmes vemos a explosão de afetos, a discussão da sexualidade, em um contexto de repressão política [...] Apesar das travas do Regime, da Censura, do contexto da época, o filme teve uma ampla circulação local, veiculação pelo Brasil e o acolhimento por parte da grande imprensa e iniciativas independentes.

Nunes também nos revelou que foi difícil encontrar mulheres para dar depoimentos. Por isso, segundo o diretor, foi incluído o depoimento da Eleonora Minicucci Oliveira, uma auto-proclamada feminista e que – ousamos dizer, “*beesha* arretada” – nos remete a essa problematização da sexualidade no contexto do audiovisual (NUNES, 2020). Eleonora Minicucci, a arretada, diz:

Acho que a luta pela livre sexualidade está inserida no direito ao corpo, pelo direito ao prazer, prazer este que não tem zonas geográficas [...] Nós temos que andar de mãos dadas, as feministas, os homossexuais, os negros, os índios e todos aqueles que, nesta luta, fazem de seu cotidiano uma luta pela tomada de consciência que é a partir do cotidiano, no dia a dia. (CLOSES, 1982a).



Figura 5 - Eleonora Minicucci destaca o papel das mulheres, dos homossexuais e dos grupos organizados em defesa do exercício da livre sexualidade. Fonte: *Closes*, 1982a

É curioso perceber, nos dias atuais, como a fala da Eleonora Minicucci, em 1982, ainda traz questões que são indissociáveis aos estudos de gênero e sexualidade¹¹; ou seja, a interseccionalidade, os entrelaçamentos de raça, classe social, nacionalidade, entre outras questões que são pautas que se cruzam numa encruzilhada de *saberesfazeres*.

Na perspectiva de **Closes**, diferentes discursos configuram os paradigmas (científicos e sociais) dominantes que são plenamente favoráveis à superioridade masculina; mais do que isso, a produzem, coengendrando uma sociedade patriarcal. Somando-se a isso, há, ainda, o discurso religioso, da sociedade cristã, segundo o qual a mulher deveria possuir os predicados de

¹¹ A fala de Eleonora Minicucci, então integrante do Grupo Maria Muher de João Pessoa – Paraíba, na qual se autodeclara feminista tem destaque na narrativa de **Closes**, e provocou a atenção de outros grupos organizados e de mulheres feministas que promoveram, ou debateram, o referido filme em circuitos de exibição específicos. Esse foi o caso da cineasta Maria Luisa Bemberg, que organizou a exibição do filme na Argentina.

Maria de Nazaré, sendo doce, pura e casta. O discurso produzido através de viés religioso e dogmático trouxe, de modo muito latent, o estigma de uma essência do gênero, colocando os corpos em um plano limitado na vida social. (ROSSATO, 2017)

O movimento feminista sempre colaborou de forma enfática para as discussões acerca das tensões de gênero e, nesse momento, é possível vislumbrar diversas correntes que apresentam concepções teóricas e de militância. A denominada “Terceira Onda Feminista” ganha destaque a partir da década de 1990 e corrobora com os tempos atuais. As contribuições latentes da filósofa norte-americana Judith Butler¹² e da teoria *queer*¹³ representam uma reprojecção das estratégias da fase anterior. A partir dessa visão – que busca a ruptura de padrões tradicionais, abolindo toda uma opressão sofrida ao longo da história da humanidade – o feminismo se concretizou enquanto atitude política e de modo intelectual, sendo apoiado tanto por homens como por mulheres que defendem a legitimidade do

¹² Judith Butler, uma das principais teóricas da questão contemporânea do feminismo e teoria *queer*, segue a corrente pós-estruturalista. Sua principal contribuição é problematizar a maneira pela qual o gênero produz efeitos performativos, algo que lança mão de uma série de implicações. Nessa abrangência, agimos-andamos-falamos de formas que consolidam uma impressão na ideia de ser homem ou mulher. De acordo com a autora, a *performance* tem a ver com fluidez de ações, de formas, algo que transita, que não pertence ao gênero (LOURO, 2011).

¹³ A teoria *queer* teve origem nos Estados Unidos, em meados da década de 1980, a partir das áreas de estudos *gays*, lésbicos e feministas e é intensamente influenciada pela obra de Michel Foucault. Tendo alcançado ascensão na década de 1990, o campo da teoria *queer* instiga uma ruptura nas formas convencionais do pensar e do conhecer e, por conta disso, acabou se consolidando como uma reviravolta no campo epistemológico (LOURO, 2011).

corpo, independentemente da genitália. Conforme mencionado, tal movimento é dividido em três fases, cada qual marcada por suas conquistas e interesses. (ROSSATO, 2017)

Alguns closes nas reflexões sobre Educação

Nesse contexto de reflexões sobre uma época tão difícil, nós percebemos (e ratificamos) o quanto uma produção audiovisual como **Closes** não tem a pretensão de observar comportamentos, analisar ou definir o que é ser *beesha* – sapatão, viado, ou qualquer outro modelo (pré-existente) classificatório de pessoas –, bem como restringir as definições da sexualidade alheia. A proposta de **Closes** é buscar conhecer histórias e, a partir delas, pensar, confirmar e/ou confundir, “juntos e misturados” em sua pluralidade, os múltiplos modos e concepções de viver a generificação dos corpos nos cotidianos – ou seja, nos “[...] tantos *espaçostempos* nos quais as ações humanas acontecem. Onde a vida se produz em meio aos movimentos do dia a dia [...]” (ALVES; SOARES, 2012, p. 42). Enfatizamos, assim, que **Closes** também nos traz apontamentos para pensar sobre questões da Educação e sobre os currículos. (ROSSATO, 2017)

Nas pesquisas nos/dos/com os cotidianos, pensamos currículos não apenas como políticos, documentos ou prescrições. Nessa perspectiva, os currículos são *criadostecidos* nas múltiplas redes de significações que produzem sentidos diversos, reconfigurando uma estética cristalizada de educação.

Nesse sentido, os estudos nos/dos/com os cotidianos (ALVES, 2008) nos provocam a questionar os modos tradicionais de se fazer educação. Isso acontece com a problematização da ideia do discurso científico ficar distante das práticas, na busca da ciência moderna pela neutralidade e objetividade. (ROSSATO, 2017)

Conforme os pressupostos teórico-epistemológicos, as pesquisas nos/dos/com os cotidianos não buscam descrever sobre os cotidianos, o que colocaria o pesquisador com certo distanciamento em relação ao campo. Porém, a configuração em questão busca uma tessitura, um mergulho nos/com os cotidianos. Ou seja, uma conjectura teórica que trabalha fundamentalmente com o campo das sensações, sentimentos, lembranças e dos esquecimentos, que são enaltecidos ou silenciados pelos sujeitos naqueles *espaçostempos* em meio aos quais os sujeitos ressignificam as histórias que vivenciaram, seja por meio do conhecimento que construíram, seja através da internalização das representações sociais que, ao serem instituídas como uma construção coletiva, passam a ser direcionadas à memória coletiva sob a qual atuam as variadas interpretações dos acontecimentos perpassados pelas fontes históricas (ALVES, 2008).

E **Closes** nos reafirma essa potência atemporal nas lutas e conquistas que tivemos ao longo das últimas décadas. E, num momento tão difícil e delicado como este pelo qual passamos nesta segunda década do século XXI, **Closes** reafirma e acolhe

nossos questionamentos sobre o que é viver sua sexualidade, seus desejos, numa sociedade tão normalizada, careta e preconceituosa. Trazemos, assim, um “close” de uma canção que nos arrebatava para o fortalecimento de práticas outras quando o assunto é “viver acima de tudo, dar o ‘close’ acima de todos”:

“Isso não é mimimi
Tu tem que me respeitar
Play the song aí DJ
Que hoje as *bee* vão te mostrar

Se a feminina não te agrada
I’m sorry, vou lamentar
Sai da frente gadaia
Que hoje eu quero é afrontar”

(OXA, 2020).

Durante muito tempo, convivemos com as amarras de pensar que deveríamos performar um conjunto de comportamentos acerca do que se espera de “ser uma *beesha*”. **Closes** rompe com esse paradigma, num período tão tenebroso, e pode ser visto com um pontapé de salto agulha nos desdobramentos que vamos vislumbrando ao longo das relações sociais das décadas seguintes. Ao trazer uma ficção *beesha* e documentário *beesha*, **Closes** afirma a vida com diferentes discursos produzidos pelos sujeitos da época – alguns, enaltecendo a vida *beesha*, rompendo ou problematizando; outros, tentando nos abafar, nos silenciar, nos calar.

Buscando pensar nos motivos que conduziram a uma possível luta e resistência na época, **Closes** dá o seu close neste “não saber” que fez/faz parte de uma produção de conhecimento e, também, das muitas histórias sobre práticas e percepções a respeito do que é ser *beesha*; práticas essas que trouxeram algumas invenções, rupturas e, talvez, nos constituem como *beeshas* empoderadas. E nessa perspectiva, temos uma grande contribuição com a narrativa que surge após 26 minutos de filme:

Aconteceu altos baratos. Repressão em casa, carreira de bofe em plena praia: “Ah!” Altos gritos e tudo mais. (...) “Pega a bicha!” Eu: “Não, por favor!” Fui em cana altas vezes. Assim, o máximo! Não sei nem contar, né, meu bem? Meu pai (...) disse: “Deixe, não sei o quê, você não é para ser isso.” E eu disse: “O quê? Eu sou porque eu gosto, vou assumir.” Assumi. Já rodei muita bolsinha, sabe? (...) E tudo o mais que acontece na vida de um *gay*, você sabe, né? As enrustidas, coitadas, sofrem muito mais que a gente. Levam pancada em casa, é espancada em bar, em todo canto os bofes batem, pá, pá, quebram a cara delas. [Transcrição literal]. (CLOSSES, 1982a).

Figura 06 - Depoimentos estabelecem relações de antítese e de complementaridade. Fonte: **Closes**, 1982a



"Por que ela é
Bixa bi bi bixa (deixa ela brilhar)
Bixa bi bi bixa (néctar *and glitter*)"

(OXA, 2020).

Nos dias de hoje, **Closes** nos faz pensar que, mesmo diante de algum sofrimento vivido, as práticas de algumas *beeshas* produziram possibilidades de sentir, fabular, narrar, *aprenderensinar* e *fazersaber* as experiências tecidas sobre as questões de gênero. Nessa tarefa, de mergulhar nas histórias de vida, de problematizar o conhecimento e as práticas sociais através de "[...] micro resistências que fundam micro liberdades [...]" (CERTEAU, 1994, p. 18), vislumbramos o quanto o cotidiano é composto por uma constelação de múltiplas forças e relações em composições imprevisíveis, pois, conforme nos aponta Michel de Certeau (1994, p. 38): "[o] cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada [...]". (ROSSATO, 2017)

Assim, a temática em meio a qual se engendra a problematização a ser realizada com esta produção audiovisual parte de inquietações e experiências (individuais e coletivas) sobre a sujeita *beesha* e as relações com a generificação dos corpos e, obviamente, seus desdobramentos – entre eles, a heterocisnormatividade¹⁴. Precisamos de força e da fabulação de

¹⁴ Entendemos a heterocisnormatividade como um conjunto de normas para uma produção hegemônica de sujeitos heterossexuais e cisgênero.

beeshas como essa, que nos empodera, nos desloca, nos traz a visibilidade e uma ruptura diante da norma.

No Brasil, o tema denominado por grupos conservadores como “ideologia de gênero” tornou-se uma pauta de discussão, tanto na esfera federal quanto nas estaduais e municipais. Alguns programas de governo, como o “Brasil sem Homofobia”, e materiais didáticos como o “Kit anti-homofobia”¹⁵ – ironizado por muitos como “kit-gay” – foram fortemente atacados sob a justificativa de uma possível estimulação ao “homossexualismo”.

Alguns setores conservadores da sociedade civil colaboraram para a suspensão de uma pauta governamental, assim como diversos planos estaduais e municipais de educação sofreram uma série de sanções e proibições em relação ao debate do termo “gênero” nas salas de aula. Vale ressaltar que o termo homossexualismo caiu em desuso, já que a palavra “homossexualismo” foi cunhada para se referir à “patologia”¹⁶.

¹⁵ Material educativo do programa “Escola sem homofobia” tinha como público-alvo não só alunos do Ensino Médio, como informava o Ministério da Educação. O material também foi preparado para ser apresentado a alunos a partir dos 11 anos de idade, que cursam do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental. É interessante lembrar que através desse Programa, que integrava as ações da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão (SECADI-ME), Pedro Nunes dirigiu dois vídeos didáticos, via Projeto Aprender em PAZ do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas e Ações sobre Mulheres e Relações de Sexo e Gênero (NIPAM-UFPB), adotados por diferentes escolas públicas brasileiras: **Escola sem PREconceitos** (2012) e **Escolas PLURAIS: inclusão, gênero e sexualidade** (2015).

¹⁶ De fato, na atualidade, o termo *homossexualismo* está em desuso, pois, potencialmente, implica em uma conotação pejorativa, levando-se em conta que, entre outros significados, o sufixo *ismo* seja utilizado para nomear

Percebemos, com isso, uma tentativa de produzir uma educação higienizada e não “contaminada” com o que estão chamando de “ideologia de gênero”. (ROSSATO, 2017)

No âmbito do Poder Legislativo de nosso país, a “bancada evangélica”, católicos e demais membros do Movimento Conservador conseguiram, depois de uma campanha fervorosa, vetar qualquer menção do termo “gênero” junto ao Plano Nacional de Educação (PNE). Jimena Furlani (2016) aponta que, nesse momento, ano de 2014, era possível encontrar militantes (que se julgam defensores da “família e da vida”), gritando “não ao gênero” diante de assembleias legislativas, bem como

determinada patologia/doença. Historicamente, “[desde] 1973, a homossexualidade não é classificada como perversão ou distúrbio pela Associação Americana de Psiquiatria. Em 1975, a Associação Americana de Psicologia aprovou uma resolução que dava apoio a essa decisão e retirou, do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM), a homossexualidade do rol de transtornos psicológicos.” (CFP, 2017). Conforme assinalam o organizador (Elton Pinheiro) e o supervisor (Pedro Nunes) de **Mestre da UTOPIA**, em esclarecimento elaborado para o texto **Closes: sério, poético e libertário**, “[no] Brasil, o Conselho Federal de Medicina deixou de considerar a homossexualidade enquanto desvio sexual (ou doença) desde 1985, antes mesmo da resolução da Organização Mundial de Saúde, que só iria ser aprovada em 1990 excluindo definitivamente da Classificação Internacional de Doenças (CID) o código 302, que tratava a homossexualidade como transtorno mental.” (CLOSES..., 2021, p. 155). Mais adiante, o Conselho Federal de Psicologia (CFP), a partir da formalização do entendimento de que “[...] a Psicologia pode e deve contribuir com seu conhecimento para o esclarecimento sobre as questões da sexualidade, permitindo a superação de preconceitos e discriminações [...]”, passou a reconhecer oficialmente, através da Resolução nº 001/99, que a “[...] homossexualidade não constitui doença, nem distúrbio e nem perversão [...]” (CFP, 1999). Ainda a esse respeito, cabe ressaltar que Pedro Nunes, em **Closes**, busca romper com a ideia de que a homossexualidade seja algum tipo de patologia humana.

protestando, de forma enfática, contra a “ideologia de gênero”, que traria a destruição da família e a doutrinação de crianças.

A esse respeito, Furlani (2016) esclarece que o termo “ideologia de gênero” nunca foi utilizado no âmbito das Ciências Humanas. E assim, décadas depois, quando pensamos ser *beeshas* livres e empoderadas, eis que vislumbramos um movimento histórico-social-cultural que nos faz resgatar em **Closes** o não silenciamento de provocações inúmeras sob nossas formas de vida – ou, como muitos dizem, “tomar conta do cu alheio”. Imprescindível, neste momento do texto, convidar a maior autoridade em cu do planeta para esta conversa:

A bicha, o travesti, a drag queen, a lésbica, a sapa, a caminhoneira, a *butch*, a machona, a bofinho, as transgêneras, as *F2M* e os *M2F* são “brincadeiras ontológicas”, imposturas orgânicas, mutações prostéticas, recitações subversivas de um código sexual transcendental falso. É nesse espaço de paródia e transformação plástica que aparecem as primeiras práticas contrassexuais como possibilidades de uma deriva radical com relação ao sistema sexo/gênero dominante: a utilização de dildos, a erotização do ânus e o estabelecimento de relações contratuais S&M (sodomasoquistas), para citar ao menos três momentos de mutação pós-humana do sexo. (PRECIADO, 2014, p. 30-31).

Voltando ao movimento conservador, ressaltamos que esses entraves por eles promovidos se dão, mesmo com a decisão do Supremo Tribunal Federal do nosso país, ao concluir que a visão de “ideologia de gênero” nos moldes dos conservadores é uma postura inconstitucional no âmbito das leis.

Vejamos a colocação de uma *beesha* engajada nas questões jurídicas da época de **Closes**:

Juridicamente, eu não conheço nenhuma lei que proíba o homossexualismo, entende? Agora, socialmente existem normas, né? Estas não escritas, mas costumeiras, que reprimem o homossexual, o homossexualismo. Entende? Mas na nossa Constituição, em código nenhum existe lei nenhuma que condene. (CLOSES, 1982a).



Figura 7 – Fotogramas de Closes(1982a).

Pensando nesse relato, recorreremos ao que nos propõe Certeau (1994, p. 200), ao afirmar que “[todo] relato é relato de uma viagem”. Ao pensar nessa viagem, de **Closes**, estamos fabulando nossa própria história, não tendo a pretensão de contar (nem mesmo de definir) uma história, mas, sim, de conhecer e projetar uma trajetória que corrobora com uma ideia de produção audiovisual no/com o cotidiano, negando qualquer distanciamento (ou imparcialidade) ao tecer essas relações.

(ROSSATO, 2017) “Somos, no final de tudo, pesquisadores de nós mesmos, somos nosso próprio tema de investigação.” (FERRAÇO, 2003, p. 160).

O filme se passa no início da década de 1980, ainda sob a vigência da Ditadura Militar, repressão política e a existência de lutas de resistência, principalmente no campo da política e da cultura. Nessa perspectiva, múltiplos sentidos podem ser atrelados a alguns aspectos históricos que ligam as contingências da temática ao engendramento de *saberesfazeres* cotidianos, que, por sua vez, vão instituindo significações e lógicas operatórias atravessadas na produção da sexualidade.

Para Beatriz/Paul Preciado¹⁷ (2014, p. 26), o corpo, o gênero e a sexualidade são “tecnologias sociopolíticas complexas”, ou seja, os códigos da heterossexualidade produzem um dispositivo de produção de feminilidade e masculinidade, que recorta o corpo e traz consigo operações de fragmentação de órgãos, que são reiteradas aos próprios corpos enquanto verdade biológica. Ao incorporar essa ideia, Preciado (2014, p. 26) nos afirma que a própria norma “científica” cria

[...] os papéis e as práticas sexuais que naturalmente se atribuem aos gêneros masculino

¹⁷ O/A autor/a se considera um “sujeito falante” que, visando superar os binarismos estabelecidos pela sociedade ocidental, traz em sua obra **Manifesto Contrassexual** (PRECIADO, 2014, p. 223) a seguinte problematização, no que se refere à sua biografia: “Se sou homem ou mulher? Esta pergunta reflete uma obsessão ansiosa do ocidente. Qual? A de querer reduzir a verdade do sexo a um binômio. Eu dedico minha vida a dinamitar esse binômio.” Conforme mencionado sobre Beatriz/Paul Preciado, ratificamos nossa intenção em “brincar” com os artigos definidos que marcam o gênero no âmbito da linguagem.

DANDO CLOSE EM CLOSES: a ousadia da inconveniência

Bruno ROSSATO • Vinicius Leite REIS

e feminino, são um conjunto arbitrário de regulações inscritas nos corpos que asseguram a exploração material de um sexo sobre o outro.

Em consequência, a diferença sexual é uma “heterodivisão”¹⁸ do corpo, na qual a simetria não é possível; ou seja, é produto de um processo histórico caracterizado na luta pelo poder, dizendo o que está ajustado com a ciência.

Expectativas dos pontos de vista da cultura e da prática social criam uma série de discursos que pressionam os sujeitos, a partir do seu órgão genital, a agirem em consonância ao que um princípio ou norma considera como correspondente a algumas condutas e sentimentos com relação ao gênero. (ROSSATO, 2017)

Toda sexualidade implica sempre uma territorialização precisa da boca, da vagina, do ânus. Deste modo, o pensamento heterocentrado assegura o vínculo estrutural entre a produção da identidade de gênero e a produção de certos órgãos como órgãos sexuais e reprodutores. Capitalismo sexual e sexo do capitalismo. O sexo do ser vivo se converte em um objeto central da política e da governabilidade (PRECIADO, 2014, p. 12).

Ao pensar nessa afirmação, podemos verificar que **Closes** busca despedaçar os estereótipos mulher/homem, considerando a natureza como um contrato social que pode ser substituído por um contrato contrassexual (PRECIADO, 2014). Assim, Preciado (2014) propõe um contrato consensual e temporal, a ser firmado

¹⁸ Denominação apresentada pelo(a) autor(a).

por “corpos falantes”, análogos (e não iguais) que integram uma “sociedade contrassexual”.

“Esta reapropriação dos discursos de produção de poder/saber sobre o sexo é um abalo epistemológico [...]” (PRECIADO, 2014, p. 15) e **Closes**, com toda sua configuração histórica e social, levanta essa purpurina das questões dos corpos falantes. É posta, assim, uma concepção do corpo em mutação. No mote do pensamento de Preciado (2014), **Closes** nos dá indícios de uma contrassexualidade, pois tal conceito não é a criação de uma nova natureza, mas sim o fim da natureza como controle e constrangimento dos corpos. A contrassexualidade supõe, portanto, que o sexo e a sexualidade, e não apenas o gênero, são forjados por tecnologias sociopolíticas. (ROSSATO, 2017)

A potência de Closes enquanto memória, algumas análises e apontamentos para possíveis resistências no/com o audiovisual

Na travessia do filme, as relações entre inúmeros discursos, que vão surgindo nas narrativas dos sujeitos entrevistados, nos possibilitam problematizar os variados modos de existência que corroboram a produção de práticas normalizadoras¹⁹. O primeiro depoimento, após 8’27” do filme, é bem marcante ao abordarmos essa questão.

¹⁹ No tocante a essas narrativas, cabe ressaltar que, em **Closes**, os sujeitos entrevistados não revelam seus nomes, nem denominam, ou intitulam, suas características. Sendo assim, os depoimentos presentes no filme serão identificados através do elemento da minutagem, já que não temos a intenção de classificar seus autores.

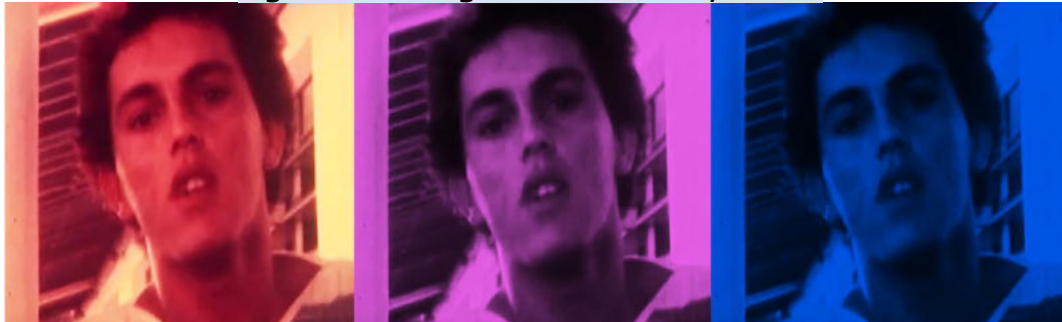
DANDO CLOSE EM CLOSES: a ousadia da inconveniência

Bruno ROSSATO • Vinicius Leite REIS

Eu gostaria de perguntar aos senhores se já viram uma lombriga macho tendo relação com outra lombriga macho? [...] Eu me posiciono terminantemente contra! Pois, nos animais não se observa um macho tendo relação com outro macho. E como o homem, um animal pensante, passa a ter uma relação dessa natureza? Qual a finalidade disso? (CLOSES, 1982a).

Nessa perspectiva, Homi Bhabha (1998) aborda a questão da sobreposição do discurso aclamado por um determinado grupo tido como hegemônico que, através da soberania social, transmite um conjunto de valores que acaba se impregnando de geração em geração. Com isso, temos a criação de práticas que colaboram para um pensamento negativo do que não está “classificado” dentro de padrões culturais estabelecidos. (ROSSATO, 2017)

Figura 8 - Fotogramas de Closes, 1982a



Pensar a questão da sujeita *beesha* é algo complexo, pois, além de apresentar vários significados, acrescenta no seu interior os sentidos mais extensos (atrelados a concepções historicamente estabelecidas), bem como uma produção das relações sociais que constrói um imaginário, uma invenção

social, que se estabelece, historicamente, a partir de diversos discursos sobre o sexo. Nesse contexto, destacamos uma narrativa que surge na altura dos 9 minutos do filme:

Minhas experiências homossexuais têm sido muito boas. Você faz amor com quem você gosta, com quem você sente atração, entendeu? Então, eu acho, também, que assumir tem sido uma questão muito cara, as pessoas assumem um lado que choca a sociedade [...] E o que acontece é que a gente tem que se impor! Assumir pra mim é trabalhar, é estudar e não sair na rua e gritar "Ah! eu sou mulher", porque isso agride a sociedade. (CLOSES, 1982a).

Conforme esse entendimento, podemos afirmar que não apenas a sexualidade, mas os próprios corpos são socialmente produzidos pelas práticas e pelos discursos que as significam e orientam. Com a ajuda de Felix Guattari (1981), buscamos problematizar essa opressão acerca dos modos de existência dos sujeitos. O referido autor nos fala que

[o] 'homossexualismo' seria assim uma dimensão não somente da vida de cada um, como também estaria em jogo em toda uma série de fenômenos sociais como os de hierarquia opressiva, do burocratismo, etc. A questão fica desse modo deslocada: os homossexuais, homens e mulheres, recusam o estatuto de minoria oprimida e pretendem levar uma ofensiva política contra a servidão de todas as formas de sexualidade aos sistemas de reprodução e aos valores das sociedades [...] Deste ponto de vista, a luta pela liberdade do homossexualismo torna-se parte integrante das lutas de libertação social. (GUATTARI, 1981, p. 40-41).

Essas verdades talvez sejam ranços da modernidade, de um pensamento que espera trazer respostas para tudo e para todos – ou seja, quase quatro décadas depois da realização do filme, ainda nos deparamos com alguns discursos “preconceituosos”. Segundo Weeks (2013, p. 74-76), “[sabemos] que um código moral essencialmente autoritário dominou a regulação da sexualidade até os anos 1960 [...]”, e que a história da sexualidade moderna permanece centrada em “[...] questões relacionadas à família, à posição relativa de homens e mulheres, à diversidade sexual, a filhos [...]”.

Closes nos provoca a pensar nas diferentes produções de sujeitos que atravessam, não somente a sexualidade, mas *espaçostempos* fugazes e repletos de *novasvelhas* concepções.

Repensar sobre **Closes** é mais um desafio para essa duas *beeshas* autoras. Desafio esse que nos move e precede outros, assim como nossas inseguranças, nas quais o óbvio já não o é mais, e o certo é *in* – incerto, inesperado, inimaginável e, talvez, inconcluso.

Conversar (ouvir, falar, perceber, silenciar-se) é uma arte que promove situações de palavra onde o entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral “[...] sem proprietários individuais, nas quais as criações de uma comunicação não pertencem a ninguém. A conversa é um efeito provisório e coletivo [...]” (CERTEAU, 1994, p. 50), mas deixa marcas, exigindo um envolvimento afetivo dos dois lados. Nessa perspectiva, a narração é um mesclado da tríade formada por

método, fonte e técnica, em que a memória se faz presente. Contudo, é importante destacar que,

[embora] recorramos à memória, ao criar e ao entrar em relação com narrativas verbais e imagéticas, não a concebemos como restituição, resgate ou reconstrução do passado, mas como fabulação de um passado nas contingências de um presente. Memória, assim compreendida, como fabulação que reconfigura passado e presente, acionada por perceptos e afectos, tomando de assalto *espaçostempos* vividos e/ou outros inexistentes para instituir outros possíveis. (SOARES, 2013, p. 742).

Percebemos, assim, que a sexualidade é também um produto social que constrói o sexo, pois se as relações de gênero não existissem, o que conhecemos como sexo seria destituído de significado e não seria percebido como importante.

Nesse aspecto, **Closes** nos convida a percorrer em torno da ideia de que o cotidiano, na experiência social contemporânea, é formado pelos " [...] tantos *espaçostempos* nos quais as ações humanas acontecem. Onde a vida se produz em meio aos movimentos do dia a dia." (ALVES; SOARES, 2012, p. 42). Ao pensarmos nesse movimento das redes de significações nos/com os cotidianos, podemos nos posicionar a partir da perspectiva de Conceição Soares (2013, p. 740): "[...] nada é, tudo se torna. Tudo é devir. Não somos, não estamos no mundo, mas nos tornamos com o mundo, completando-o." (ROSSATO, 2017)

Os gestos e relatos de **Closes**, com os quais vamos

tecendo esse texto, não nos respondem “o que é ser *beesha*?”. Conforme nos foi provocado, ao longo dessa reescrita, importuner com perguntas nem sempre nos coloca a achar respostas, e já aprendemos a lidar com as nossas frustrações, com esse sentimento de incompletude, pois aprendemos, com a relevância histórica e social de **Closes**, que respostas são sempre incontroláveis, provisórias, enredadas nas complexidades das redes de *saberesfazeres*.

Assim, esse texto, que é tecido com relatos de vida e pesquisa, se propõe a *pensarfazer*, reinventar, descolar, sentir as múltiplas maneiras de praticar gênero no/com os cotidianos. Ao buscar terminar a escritura desse trabalho, em sintonia com os questionamentos que levantamos, nós percebemos que as provocações de **Closes** não podem ser apagadas, silenciadas. Entendemos que pensar nossas práticas cotidianas é mais interessante que procurar definir o que qualquer coisa deve ser.

E **Closes** nos abarca, nos provoca e nos desestabiliza. Na época da primeira escrita de **Closes**, em 2015, essas duas *beeshas* metidas – Vinicius e Bruno – se aventuraram em fazer a produção de um documentário e, depois, uma videoarte – ambos como trabalho acadêmico para disciplinas do Mestrado no ProPEd da UERJ. Assim, inspirados nas provocações de **Closes**, surgem **(D)Escolar** (2015) e **Inconveniente** (2015), os quais gostaríamos de trazer, brevemente, para essa conversa.

Somos a ex-porrada das *beeshas* que “você” não capturou: Closes e a “socada” gostosa das inspirações em (D)Escolar e Inconveniente

Em 2015, com a participação de oito pessoas (em sua maioria, professores), estabeleceu-se a proposta central do documentário **(D)Escolar: "Afinal, para que serve a escola?"**²⁰. Neste caso, questionamos: a vivência na escola se resume a isso? Formatar os sujeitos, seus corpos, suas formas de existências para o mundo do trabalho? Assim, os depoentes levantam a poeira, trazem à tona sentimentos e experiências que *transitam* em suas memórias do período escolar. E, como eixo central para essa problematização, vislumbramos as múltiplas formas de vida que habitam o mundo.

Inspirado em **Closes**, o documentário também “brinca”, ao entrelaçar ficção e documentário, com os significados daquelas memórias que vão sendo narradas, quando se refere a pontos que gostaríamos de dar uma ênfase, ou destacar. Nesse caso, recorreremos aos recursos do cinema mudo para interceptar, um pouco, as narrativas – ao longo do processo de produção, denominamos este recurso de “memória *queer*”.

²⁰ Trabalho originalmente produzido para a disciplina **Questões de Gênero e Sexualidade nas Pesquisas em Educação**, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PJ4YQYeON7c&t=1s> . Acesso em: 31 maio 2020.

E assim, **Closes** nos inspirou a mergulhar nos diferentes pontos de vista dos personagens sociais que se misturam ao personagem ficcional. Desse modo, a *memória* queer (parte ficcional do documentário) atravessa toda a narrativa, costurando, entrelaçando, misturando, apresentando, portanto, um novo modo de existência de forma bastante simbólica.

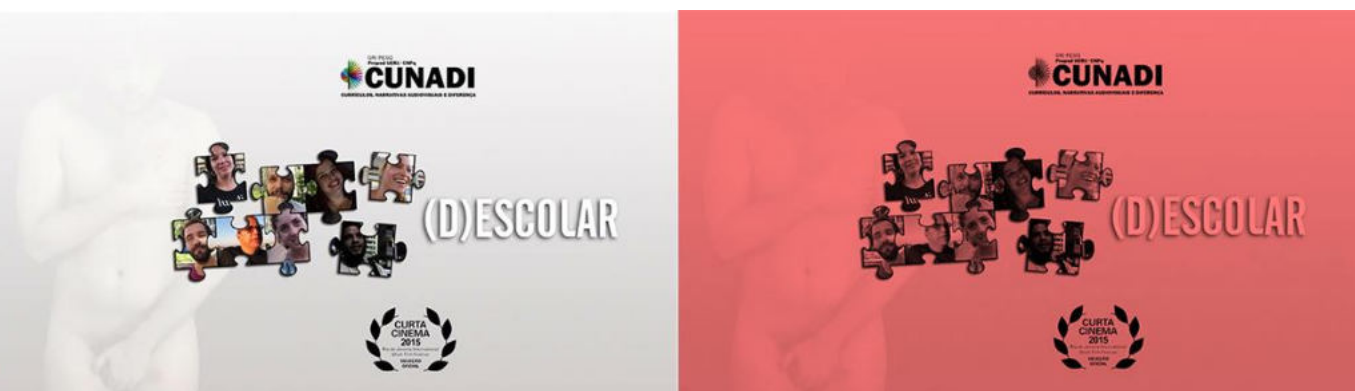


Figura 9 - Imagem sobre o documentário **(D)Escolar**.
Fonte: ROSSATO; REIS, 2015

Nessa perspectiva, **(D)Escolar** traz à tona as lembranças da escolar, tendo em um universo do corpo, do gênero e da sexualidade um conjunto de situações que transitam sobre nossas memórias. Nesse processo, cabe ressaltar, trazemos uma concepção de *memória* apoiada na perspectiva oferecida por Soares (2013, p. 742): "[...] não como reconstrução do passado, mas como fabulação de um passado nas contingências de um presente."

Já o curta **Inconveniente**²¹, nossa segunda produção em 2015, é uma videoarte²² que mistura ciência, poesia, sons, música e artes visuais. Do ponto de vista de sua produção – assim como Pedro Nunes fez uso do Super-8 para burlar a tecnologia hegemônica da produção audiovisual nos anos 80 – nos apropriamos da câmera de um celular *smartphone* para concretizarmos nosso audiovisual.

Como o próprio título sugere, o curta é uma provocação e se baseia no conceito de *conveniência* que, segundo Michel de Certeau, Luce Giard e Pierre Mayol (2003, p. 49), “[...] mantém relações muito estreitas com os processos de educação implícitos a todo grupo social [...]”. Entendendo a *conveniência* como norma, então “[...] ela reprime o que ‘não convém’, o que ‘não se faz’ [...]”. O *inconveniente*, neste caso, é quem não está dentro da norma e, portanto, sujeito a ter sua reputação pessoal destruída. Nesta perspectiva, *inconveniente*, título deste trabalho, é aquele corpo que está em “[...] dissonância no jogo de comportamentos [...]”.

E, mais uma vez, somos inspiradas por **Closes**, ao pensar **Inconveniente**. O curta nos traz algumas questões sobre o corpo *trans* no/com o cotidiano, algo que **Closes** nos

²¹ Trabalho elaborado para a disciplina **Redes Educativas e Culturais, Cotidianos e Currículos**, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kSH2JiNM-K8&t=99s> . Acesso em: 31 maio 2020.

²² Produzida por Bruno, Vinícius e Ana Letícia (que também estrela o curta).

potencializa – no âmbito das discussões sobre corpo - quando nos atravessa e nos afeta.

Figura 10 - Frames do curta **Inconveniente, 2015**



Nosso personagem, aos poucos, se revela. Este corpo *trans*, aos poucos, vai tomando forma e nos enche de inquietação, afinal, o personagem inconveniente também faz uso da conveniência para tornar-se inteligível. Segundo Butler (*apud* Vieira; Reis; Rossato; 2016, p. 6),

[o] “sexo” é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural.

Em ambas as produções, o corpo é o centro da questão, pois nele são investidas todas as formas de controle, classificação, identificação, mas nele também estão contidas as mais diferentes formas de resistência, resignação, modificação e potencialização da vida.

Se não for até o fim: algumas (des)considerações

“Se algo entre nós se insinua | E não se disfarça sequer |
Não dá pra deixar pra outro dia | De outra semana qualquer |
É que o amor não se dissolve assim | Sem dor | Se não for | Até o fim”
(MENDES; ANTUNES, 2009).

O audiovisual pode ser entendido como um *espaçotempo* de produção de saberes, normas e experiências. A cena de um filme tem potência para ensinar modos de ser e estar no mundo, ou de educar e *(re)significar* os corpos.

Vale destacar que, quase ao fim do documentário **Closes**, logo após um trecho da parte ficcional, um narrador aparece e justifica a inserção da ficção no filme: "Nessa nossa história, um dos personagens se vai, foge. Mas o mais importante é que o outro fica. E fica para lutar por outros espaços." (CLOSES, 1982a). Resistência!

O cineasta espanhol Pedro Almodóvar (*apud* STRAUSS, 2008, p. 294), que também iniciou a carreira com produções em Super-8, nos dá uma pista da visão de um realizador, ou seja, daquele que cria personagens, assinalando:

[como] narrador, não julgo minhas personagens, isso é essencial. O que me interessa é mostrar as múltiplas facetas das ações humanas, que podem ser terríveis, mas que também podem se revelar benéficas, quase milagrosas.

Nesse sentido, percebemos que, em parte, através da mescla das narrativas documental e ficcional, **Closes** cumpre o seu papel, aproximando-se da visão do cineasta espanhol. A aproximação entre cinema, educação e discussões sobre gênero

e sexualidade tem nos provocado a pensar e refletir sobre múltiplas possibilidades de trabalho a partir dessa perspectiva. **Closes** é um fragmento dessas intersecções e tem papel importante na (des)construção e (trans)formação de sujeitos que lançam mão da narrativa fílmica como linguagem de expressão social e política.

Tanto em uma produção audiovisual como no texto de um artigo como este, as ideias precisam estar previamente selecionadas e devem ser apresentadas num(a) *espaçotempo*/sequência linear de sobreposição de ideias, conceitos e relatos/conversas. Para nós, autoras *beeshas*, é importante ressaltar que, num mundo onde os processos de conhecimento e significação ocorrem em rede, esta linearidade – tanto da escrita acadêmica como da temporalidade linear de um filme – se dá por meio de movimentos artificiais, *espaçotempos* de fabulação, de ordenação daquilo que chamamos de *real*.

E, por conta disso, também percebemos a importância de relatarmos nossas experiências/vivências com o filme **Closes**. Afinal, após cinco anos, nós, as autoras/*beeshas*/realizadoras deste texto, já não somos mais as mesmas. Rever **Closes** e nos aprofundarmos na sua história – e na do autor, Pedro Nunes – nos aproximou ainda mais daquilo que nos é caro, ou seja, dos processos de educação/formação, dos processos de resistência e dos processos de subjetivação atravessados pelas questões da narrativa audiovisual e, principalmente, das questões de gênero e sexualidade.

Salientamos, ainda, que, tal qual em **Closes**, Pedro Nunes deu visibilidade em sua produção audiovisual como um todo a outras temáticas de cunho social consideradas INCONVENIENTES, em uma época na qual o Brasil era comandado pelos generais que deram um golpe de estado em 1964. Um bom exemplo disso pode ser observado já em seu filme de estreia, **Gadanh**o (1979), realizado em parceria com João de Lima Gomes.

Além de ousado, por mostrar a realidade de pessoas que disputavam a primazia do lixo juntamente com os urubus, em meio à fumaça e tratores em movimento, o filme incomodava pela brutalidade das cenas reais que trazia a público. De fato, “**Gadanh**o tem essa força de tirar o véu de uma sociedade que não quer ver a sua própria miséria.” (RABAY, 2021, p. 135).

A esse respeito, a propósito, Laércio T. da Silva (2010, p. 8-9, grifo do autor) pondera:

[...] [Ao] lançar um olhar sobre catadores de lixo nos deixa problemáticas que nos permite analisar as formas do cinema olhar o outro, ou falar do/pelo outro. Encontramos nesse primeiro filme do ciclo do cinema Super-8 paraibano indícios que nos levam [às] associações feitas ao cinema novo, principalmente aos documentários da década de 1960. **Gadanh**o, ao trazer imagens da *pobreza* e do povo [...] escarafunha um tema que não deseja ser lembrado: o lixo. Olhar o invisível é central na concepção de um cinema engajado.

Dessa maneira, seja em **Gadanh**o ou em **Closes**, vemos a prospecção de temas socialmente inconvenientes. São produtos

audiovisuais que carregam essa marca da inconveniência. Traduzem aspectos da nossa memória e retratam um contexto de época povoado por enfrentamentos, resistências e lutas contra o *status quo*. Ademais, mesmo depois de décadas, essas problemáticas, narradas em um tempo passado, ainda estão interligadas ao nosso tempo presente.

Referências

ALVES, Nilda. Tecer conhecimento em rede. In: ALVES, Nilda; GARCIA, Regina Leite (org.). **O Sentido da Escola**. 5. ed. Petrópolis: DP et Alii, 2008, p. 91-99. (Coleção Pedagogias em Ação).

ALVES, Nilda; SOARES, Conceição. Currículos, Cotidianos e Redes Educativas. In: SANTOS, Edméa (org.). **Currículos - Teorias e Práticas**. São Paulo: GEN; Rio de Janeiro: LTC, 2012, p. 39-60. (Série Educação).

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. Disponível em: http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria_-_Vers%C3%A3o-Digital.pdf . Acesso em: 17 maio 2020.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRITTO, Jomard Muniz de. Closes para todos. In: PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (org.). **Mestre da Utopia: fragmentos de uma caminhada polifônica**. *E-book*. João Pessoa (BR): Editora do CCTA; Aveiro (PT): RIA Editorial, 2021, p. 163-165. Disponível em: <https://mestredautopia.files.wordpress.com/2021/11/mestre-da-utopia-versao-completa-final.pdf> . Acesso em 20 nov. 2021.

CARLOS, Erasmo; CARLOS, Roberto. Close. Intérprete: Erasmo Carlos. In: CARLOS, Erasmo. **Buraco Negro**. Rio de Janeiro: Polydor, 1984. 1 LP. Faixa 2.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A Invenção do Cotidiano**: 2. Morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 2003.

CFP. Conselho Federal de Psicologia. Resolução 01/99 – Psicologia e práticas homossexuais. Histórico. **Conselho Federal de Psicologia**, Brasília, 2017. Disponível em: <https://site.cfp.org.br/resolucao-01-99/> . Acesso em: 17 maio 2020.

CFP. Conselho Federal de Psicologia. **Resolução CFP nº 001/99 de 22 de março de 1999**. Estabelece normas de atuação para os psicólogos em relação à questão da Orientação Sexual. Brasília: CFP, 1999. Disponível em: https://site.cfp.org.br/wp-content/uploads/1999/03/resolucao1999_1.pdf . Acesso em: 17 maio 2020.

CLOSES. [*Folder*]. João Pessoa: Oficina de Comunicação-UFPB, 1982b.

CLOSES: sério, poético e libertário. In: PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (org.). **Mestre da Utopia**: fragmentos de uma caminhada polifônica. *E-book*. João Pessoa (BR): Editora do CCTA; Aveiro (PT): RIA Editorial, 2021, p. 155-161. Disponível em: <https://mestredautopia.files.wordpress.com/2021/11/mestre-da-utopia-versao-completa-final.pdf> . Acesso em 20 nov. 2021.

CLOSES: um manifesto sobre a sexualidade. **A União**, João Pessoa, 1-2 maio 1982.

FERRAÇO, Carlos Eduardo. Eu, caçador de mim. In: GARCIA, Regina Leite (org.). **Método**: pesquisa com o cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 157-175.

FREI Marcelino protesta contra a violência da PF. **O Norte**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

FURLANI, Jimena. **"Ideologia de Gênero"?** Explicando as confusões teóricas presentes na cartilha. Florianópolis: FAED; UDESC; Laboratório de Estudos de Gênero e Família, 2016.

GUATTARI, Felix. **Revolução Molecular:** pulsações políticas do desejo. Seleção, prefácio e tradução de Suely Belinha Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HELAL, Igor; ROSSATO, Bruno; REIS, Vinicius Leite. Dando *Closes* na produção de discursos sobre gênero e sexualidade: pistas para pensar modos de existência *nos/dos/com* os cotidianos das escolas. In: SILVA, Virgínia de Oliveira; AIRES, Janaine (org.). **Cinema Paraibano e Gênero.** João Pessoa: Xeroca, 2015, p. 97-119.

LOURO, Guacira Lopes. Educação e docência: diversidade, gênero e sexualidade. **Formação Docente** - Revista Brasileira de Pesquisa sobre Formação de Professores, Belo Horizonte, v. 3, n. 4, p. 62-70, jan./jul. 2011. Disponível em: <https://revformacaodocente.com.br/index.php/rbpf/article/view/31> . Acesso em: 17 mai. 2020.

LUANA, Nawany. Frases. "O Close Errado". **Pinterest**, São Francisco (CA), 2021. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/849069336002682290/> . Acesso em: 19 ago. 2022.

MENDES, César; ANTUNES, Arnaldo. Até o fim. Intérprete: Maria Bethânia. In: BETHÂNIA, Maria. **Tua.** Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009. 1 CD. Faixa 4.

NUNES, Pedro. Entrevista concedida aos autores (Bruno Rossato e Vinicius Leite Reis) via *WhatsApp*. João Pessoa, 30 mar. 2020.

NUNES, Pedro. Jomard Muniz de Britto: um livre pensador a serviço do cinema e da cultura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando (org.). **Cinema e Memória:** o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 134-149. Disponível em: http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria_-_Vers%C3%A3o-Digital.pdf . Acesso em: 17 maio 2020.

NUNES, Pedro. **Violentação do Ritual Cinematográfico:** Aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979-1983. São

Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social).

OXA. Bixa. Intérprete: Oxa. In: OXA. **Bixa**. Berlim: [Merlin] RecordJet, 2020. EP.

POLÍCIA Federal fecha Mostra de filmes Super-8. **Correio**, João Pessoa, 18 nov. 1981.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RABAY, Gloria. Memórias, trajetos dinâmicos e ousadias de Pedro Nunes. In: PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (org.).

Mestre da Utopia: fragmentos de uma caminhada polifônica. *E-book*. João Pessoa (BR): Editora do CCTA; Aveiro (PT): RIA Editorial, 2021, p. 132-153. Disponível em: <https://mestredautopia.files.wordpress.com/2021/11/mestre-da-utopia-versao-completa-final.pdf> . Acesso em 20 nov. 2021.

ROSSATO, Bruno Costa Lima. **Aprendizagens de gênero-sexualidade na/com a Educação Infantil**: apontamentos para pensar os currículos. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. (Dissertação de Mestrado em Educação). Disponível em: https://www.btdt.uerj.br:8443/bitstream/1/10749/1/Dissert_Bruno%20Costa%20Lima%20Rossato.pdf . Acesso em: 19 ago. 2022.

ROSSATO, Bruno Costa Lima. O gênero praticado com as crianças: perspectivas para uma educação do porvir. **ReDoc** – Revista Docência e Cibercultura, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 163-179, jan. / abr. 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/58568/41967> . Acesso em: 19 ago. 2022.

ROSSATO, Bruno; REIS, Vinicius, **E vai ter (D)escolar na tela dos cinemas!** Rio de Janeiro, 26 set. 2015. Facebook: Descolar. Disponível em: <https://www.facebook.com/descolar2015/photos/a.584107915063413/609836955823842/> . Acesso em: 20 nov. 2021.

SILVA, Laércio Teodoro da. Gadanho e a sociedade no lixo e nas garras do capitalismo: imagens do Super-8 na Paraíba no ano de

1979. **Embornal**, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 106-123, jul./dez.

2010. Disponível em:

<http://www.seer.uece.br/?journal=EMBORNAL&page=article&op=view&path%5B%5D=1984&path%5B%5D=1698> . Acesso em 20 nov. 2021.

SILVA, VÍRGÍNIA DE OLIVEIRA; AIRES, JANAINÉ (org.). **Cinema Paraibano e Gênero**. João Pessoa: Xeroca, 2015.

SOARES, CONCEIÇÃO. Pesquisas com os Cotidianos: devir-filosofia e devir-arte na ciência. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 38, n. 3, p. 731-745, jul./set. 2013. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/edreal/a/sTMfkPJmY8pFJ7DxR3xBSqq/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 19 ago. 2022.

STRAUSS, Frederic. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

VIEIRA, Ana Letícia; REIS, Vinicius Leite; ROSSATO, Bruno Costa Lima. Porque eu sou o que convém, inconveniente. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO E SEXUALIDADE, 4., 2016, Vitória. **Anais** [...] Vitória: UFES, 2016.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 35-82.

Filmografia | Videografia

EXPERIMENTO. Direção: Pedro Nunes. Natal: TVU, 1980.

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982a. Super-8 (32 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=tRD65tKPWJg&t=14s> .

CONTRAPONOTOS. Direção: Pedro Nunes. Produção: Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. 1 DVD (30 min), color.

(D)ESCOLAR: “Afinal, para que serve a escola?”. Direção: Bruno Rossato e Vinicius Reis. Produção: CUNADI/UERJ-CNPq. Rio de

Janeiro: 2015. Mídias móveis (19 min), color./p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PJ4YQYeON7c&t=1s> .

ESCOLA sem PREconceitos. Direção: Pedro Nunes. Produção: Ministério da Educação/SECADI e NIPAM – UFPB. João Pessoa: UFPB, 2012. 1 DVD (73 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A7GwHAnAclU&t=42s> .

ESCOLAS Plurais: Inclusão, Gênero e Sexualidade. Direção: Pedro Nunes. Produção: Ministério da Educação/SECADI e NIPAM – UFPB. João Pessoa: UFPB, 2015. 1 DVD. (60 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bcAjSa8CP6I&t=4s> .

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ze8XeOiUr0> .

INCONVENIENTE. Direção: Ana Letícia Vieira, Bruno Rossato e Vinicius Reis. Produção: CUNADI/UERJ-CNPq. Rio de Janeiro: 2015. Mídias móveis (7 min), color./p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kSH2JiNM-K8&t=99s> .

PARAÍBA Masculina Feminina Neutra. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa: 1982. Super-8 (30 min), color.

REGISTRO. Direção: Pedro Nunes. Produção: Diretório Central dos Estudantes – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (24 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QFSTLtoK8q0> .

Sobre o Terceiro Ciclo de Cinema (Super-8) na Paraíba

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (31 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

DANDO CLOSE EM CLOSES: a ousadia da inconveniência
Bruno ROSSATO • Vinicius Leite REIS

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe
Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min), color.

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .

Closes

Ano: 1982 | **Duração:** 32 min | Cor | Super-8 | Sonoro

Gênero: Documentário/Ficção

Direção e Câmera: Pedro Nunes

Atores Convidados - Ricardo Correia, Sérgio Viana

Narração - Luiz Carlos Vasconcelos

Dublagem - Oscar

Depoimentos - Lauro Nascimento, Eleonora Minicucci, Henrique Magalhães, João Silvério Trevisan, Mário Soares e populares

Fotos de Cena - Cinara | **Letreiros** - David Campos Fernandes

Suporte de Produção - Grupo de Cinema da **Oficina de**

Comunicação -UFPB, Lu Tavares, Bertrand Lira, Torquato Joel,

Everaldo Vasconcelos | **Sugestões** - Lauro Nascimento, Jomard Muniz de Britto e Manfredo Caldas | **Locações:** *Campus* da UFPB, Teatro Lima Penante, Lagoa e região central de João Pessoa, Praia de Manaíra e Barreira do Cabo Branco

Circulação Nacional

Participações em Festivais e Mostras

Mostra Cinema e Memória: O Super-8 na Paraíba - UFPB - 2013

Mostra Especial do Jampa Vídeo Festival - SESC - João Pessoa
- PB - 15/10/2008

III Mostra de Cinema Independente - Oficina de Comunicação -
Universidade Federal da Paraíba - 1982

Exibição Itinerante pelo Brasil (Paraíba, Amazonas, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo...), Buenos Aires e Rosário (Argentina) - 1982



RetroVISOR

CLOSES: sério, poético e libertário

Publicado originalmente no jornal paraibano **Graffiti**, em maio de 1982.¹

Pedro Nunes Filho... uma figura esguia, morena, cabelos pretos, longos e sempre em desalinho. Correndo pelos corredores do Departamento de Artes e Comunicação da UFPB, atarefado com os muitos afazeres da Oficina de Comunicação, que coordena. Ou às voltas pelo “campus”, ou nas ruas da cidade, com sua câmera Super-8 a tiracolo. Um animador cultural, um aglutinador de jovens sempre dispostos à batalha pelos agitos culturais da cidade. Um descobridor de temas difíceis e tabus (a vida junto ao lixo, as contradições da província, greve², a homossexualidade³), que procura tratar com

¹ O presente texto foi republicado na coletânea **Mestre da UTOPIA: fragmentos de uma caminhada polifônica** (2021), organizada por Elton Bruno Pinheiro e supervisionada por Pedro Nunes. Mantivemos as notas explicativas produzidas para referida coletânea que auxiliam os leitores e leitoras quanto a compreensão do contexto de época e mudanças de terminologia.

² A referência aos temas difíceis enunciados no texto diz respeito aos seguintes filmes: **Gadanhó** (1979) dirigido em parceria com João de Lima Gomes; **Contrapontos** (1980), **Registro** (1979) e **Closes** (1982), ambos dirigidos por Pedro Nunes.

dignidade em seus filmes⁴, que, vale dizer, são feitos às suas expensas e contando com a colaboração de amigos que acreditam e dão força ao seu trabalho.

No dia 27 último, Pedro Nunes Filho – Pedrinho, para os amigos – todos aqueles que colaboraram com ele e, para ser mais abrangente, o novo cinema paraibano, ganhou uma batalha. Uma batalha contra o preconceito, a discriminação e a favor de uma prática cinematográfica voltada para a realidade. O motivo: “Closes”, seu mais recente filme, que estreou com sucesso no Teatro Lima Penante em João Pessoa.

Dois dias antes da estreia criou-se um clima de tensão em relação ao filme. A questão da censura pairava no ar. Um ar tenebroso, a bem da verdade, que, parece, volta a ameaçar todos nós. Foi feita uma exibição especial para alguns Pró-Reitores que gostaram do filme, acharam-no polêmico, corajoso, mas que não assumiram – enquanto Universidade – a sua

³ Retiramos do presente artigo o sufixo “ismo” de todos os termos grafados como “homossexualismo”, pois, mesmo que não tenha havido essa intenção por parte do(s) autor(es) do texto, implica em uma conotação potencialmente pejorativa, considerando que esteja normalmente associado à determinada patologia. No Brasil, o Conselho Federal de Medicina deixou de considerar a homossexualidade enquanto desvio sexual (ou doença) desde 1985, antes mesmo da resolução da Organização Mundial de Saúde, que só iria ser aprovada em 1990 excluindo definitivamente da Classificação Internacional de Doenças (CID) o código 302, que tratava a homossexualidade como transtorno mental.

⁴ **Nota do Organizador** | Até 1982, Pedro Nunes já havia dirigido os seguintes trabalhos audiovisuais: **Gadanhó** (1979), em parceria com João de Lima; **Registro** (1979), sobre greve dos estudantes na UFPB; **Experimento** (1980); **O povo de Capim de Cheiro** (1981) e **Contrapontos** (1981), sobre as contradições urbanas das grandes cidades.

projeção, sem o crivo da Censura. Poucas horas antes da estreia, um professor do DAC fez contato com o Chefe da Censura Federal local, quando foi marcada uma exibição para este último⁵ [...] O Censor-chefe, com sua equipe, liberou o filme sem cortes. O público já se aglutinava no pátio do Lima Penante e lotou o teatro para ver "**Closes**"⁶. O sucesso do filme pode-se avaliar pelas palmas, que rechearam a projeção quando alguma cena agradava em especial aos espectadores.

⁵ O professor mencionado na matéria, que entrou em contato com a Polícia Federal, foi o então Chefe do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) da UFPB, Arael Meneses. Pedro Nunes, diretor de **Closes**, então servidor da UFPB e coordenador da Oficina de Comunicação, não foi notificado acerca desse entendimento para a submissão prévia de seu filme para Censura Federal, sendo então surpreendido, na estreia, com a presença de agentes armados, evidenciando intimidação e cerceamento da liberdade de expressão. A esse respeito, inclusive, já havia um posicionamento público do próprio Pedro Nunes que considerava que esse tipo de interferência se constituía como uma afronta ao princípio de autonomia das universidades brasileiras. No ano anterior, em 1981, agentes da Polícia Federal lançaram bombas de gás lacrimogênio, atiraram com balas de borracha e invadiram a **II Mostra de Cinema Independente** coordenada por Pedro Nunes e com o apoio de uma equipe de colaboradores da UFPB. No dia seguinte ao incidente, que resultou em repercussão nacional, Pedro Nunes declarou para a imprensa: "A Mostra vai continuar". Cabe observar, ainda, que essas ações de intervenção, censura e intimidação eram frequentes no período da Ditadura Militar (1964 - 1985) no Brasil.

⁶ No dia da estreia foram realizadas quatro sessões para atender todo o público que se aglutinava na área externa do Teatro Lima Penante. A partir dessa estreia, e com a repercussão na imprensa, a exemplo do periódico local **A União**, que dedicou página inteira ao filme, foram agendadas exibições em diferentes espaços públicos e, posteriormente, exibições itinerantes por várias capitais brasileiras.

REPERCUSSÕES

O filme repercutiu favoravelmente nas pessoas e esse agrado está documentado em um levantamento de opiniões dadas por escrito pelo público. A seguir, reproduzimos algumas das opiniões coletadas na ocasião que mostram o valor de mais essa iniciativa de Pedrinho Nunes.

“Não teve nada de chocante, foi tudo muito lindo”, disse um espectador complementado por outro que afirmou: “é um filme que ultrapassa as barreiras sociais, levantando a cada momento uma bandeira de luta”. Outro espectador acha que são “profundamente humanos os depoimentos díspares que mostram o ponto em que estamos socialmente no tocante à sexualidade. Desde classificações imaturas de ordem ‘patológica’ até a moralidade ultrapassada quando os homossexuais não são vistos em sua verdadeira postura, isto é, humanos prontos para o amor, inteiros e belos”.

Houve quem fizesse imediata ligação entre o filme e a realidade atual: “gostei bastante do filme pelo fato de abordar um tema polêmico em nossa sociedade. Tema este cercado por uma discriminação revoltante e que só pode se agarrar a medidas conservadoras como o pacote feito pelo nosso presidente⁷. Felizmente acontecem filmes como esse que visam esclarecer o povo de que amar é, antes de mais nada, um ato de liberdade”.

⁷ O espectador refere-se ao general João Baptista de Figueiredo, último presidente da Ditadura Militar, que governou o Brasil entre 1979 e 1985.

Por tratar da questão da sexualidade, enfocando particularmente a homossexualidade, uma reação típica que o filme suscitou, e que mostra como “**Closes**” desmistificou uma visão prévia de “pornográfico” que alguns lhe imputaram, ou de “revanchismo” contra a heterossexualidade, foi a reação desta espectadora, que disse: “Bonito. Foi bonito. A imagem/mensagem/coragem. O amor que de fato o filme o é. Esperei um revide, a nós que somos heteros. Não veio. Foi amor. Grata, uma lição a mais de liberdade”.

Como se vê, “**Closes**” conseguiu mostrar que a homossexualidade quer ser reconhecida como uma alternativa de vida, de preferência sexual, de emotividade, e não tomar um lugar que deve ser partilhado com outras alternativas, preferências e emotividades. Assim, “**Closes**” atingiu o seu objetivo: **ser sério, poético e libertário.**

Closes

Ano: 1982

Duração: 32 min. | Cor | Super-8 | Sonoro

Direção: Pedro Nunes

Gênero: Documentário/Ficção

Produção: Pedro Nunes

Suporte de Produção: Grupo de Cinema da Oficina de Comunicação – UFPB

Depoimentos: Lauro Nascimento, João Silvério Trevisan, Eleonora Minicucci, Henrique Magalhães e outros

Locações: Campus da UFPB, Teatro Lima Penante, Lagoa e região central de João Pessoa, Praia de Manaíra e Barreira do Cabo Branco

Circulação Nacional

Referências

PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (org.). **Mestre da Utopia**: fragmentos de uma caminhada polifônica. *E-book*. João Pessoa (BR): Editora do CCTA; Aveiro (PT): Ria Editorial, 2021, p. 155-161. Disponível em: https://mestredautopia.files.wordpress.com/2021/11/af_texto_06_closes_poetico_libertario_ok-diagramado-paginado.pdf .

Filmografia | Videografia

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NVYjzCdXcHY&t=20s> .

CONTRAPONOTOS. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação. João Pessoa: 1981. Super-8 (24 min), color.

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vt6c7-M6RIg> .

REGISTRO. Direção: Pedro Nunes. Produção: Diretório Central dos Estudantes – UFPB. João Pessoa: 1979. Super-8 (24 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QFSTLtoK8q0> .

Terceiro Ciclo de Cinema (Super-8) Paraibano

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (31 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .



RetroVISOR

QUALQUER MANEIRA DE AMAR VALERÁ?

Lauro NASCIMENTO¹
Universidade Federal da Paraíba

Publicado originalmente no jornal **A União**, em 1-2 de maio de 1982, com o título **Político sem ser chato**.

Closes é muito mais que um filme sobre a sexualidade e os homossexuais. É antes de tudo um canto à liberdade, principalmente porque, para Pedrinho Nunes, a liberdade tem uma face clara e cristalina. Reconhecível. Não é uma mera palavra de efeito, como tantas outras, que andam perdidas no “pântano enganoso das bocas”.

Ser livre, em **Closes**, é a defesa cotidiana do direito de se possuir, de se ter e de se dar, num mundo ameaçador em que se nega desde o direito ao prazer, à alegria, à felicidade e bem estar, até o direito à sobrevivência física encurralada pela fome, desemprego, miséria. Político sim, mas sem ser chato, solene ou sisudo.

¹ ARTISTA PLÁSTICO e Professor Universitário. Atuou como Chefe do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Diretor dos filmes: **Acalanto Bestiale** (1981), **Miserere Nobis** (1982) e **Segunda Estação de uma Via Dolorosa** (1983).

Registrando o “sim” e “não” das pessoas, **Closes** desvenda e registra a falência da nossa singularidade no processo de descaracterização massificante em que vivemos.

Dois personagens, uma estória, vários depoimentos, opiniões e nós, espectadores do filme e de nós mesmos, nos perguntando: Importa SIM? Importa NÃO? Pode-se ou não punir alguém pelo amor que tem?

Filmografia | Videografia

ACALANTO Bestiale. Direção: Lauro Nascimento. Produção: Lauro Nascimento. João Pessoa: 1981. Super-8 (10 min), color.

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes - Oficina de Comunicação - UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tRD65tKPWJg&t=14s> .

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (31 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

MISERERE Nobis. Direção: Lauro Nascimento. Produção: Lauro Nascimento. João Pessoa: 1982. Super-8 (23 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zOY5ie6734c&t=14s> .

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .

SEGUNDA Estação de uma Via Dolorosa. Direção: Lauro Nascimento. Produção: Lauro Nascimento. João Pessoa: 1983. Super-8 (15 min), color.



RetroVISOR

CLOSES para TODOS

Jomard Muniz de BRITTO¹
Universidade Federal da Paraíba
Universidade Federal de Pernambuco

Texto originalmente publicado no jornal **A União**, em 1-2 de maio de 1982.

No começo era o sopro, luz no rosto, árvore ardente. Baforada de um personagem greco-socrático em plena contemporaneidade fim de século, recomeço inédito de tudo. Sua voz mágica fala na necessidade de um amor total, fim/comoço de (h)era. Esse mesmo ser poético, sereno e chamejante, reaparece quase no final (sem desfecho) para lembrar, platonicamente, que amar é uma forma de resistência. **Closes de sabedoria.**

No começo era o desejo: sombras, lembranças, correntezas, com-paixões. E o jovem cineasta Pedro Nunes persegue instaurando a precária e permanente síntese entre o

¹ **Professor Emérito da UFPB.** Trabalhou em projetos com Paulo Freire e movimentou a cultural da província paraibano-pernambucana, com incursões na cena brasileira. Além de cineasta, também é autor de vários livros, entre eles: **Do Modernismo à Bossa Nova** (1966), **Bordel Brasilírico Bordel** (1992) e **Atentados Poéticos** (2002).

documento e o ficcionado, o depoimento espontâneo *versus* o discurso militante, a fala repressora face ao gesto liberador². A luz da carne dançando a vida. O sol marinho incendiando o prazer. O mito da juventude, ventura e aventura. O contramito da solidão. E o renascimento dos deuses adolescentes. **Closes de contraposições.**

No começo era a procura de um outro espaço poético. Antropologia de nós mesmos, confessaria tranquilamente Jean-Claude Bernardet. Testamento de Jônatas deixado a Pedrinho Nunes (via David Campos ou Antonio Cadengue), amaria desesperadamente João Silvério Trevisan. Ainda em busca do tempo reencontrado no espaço poético da sexualidade, sempre

² Este artigo também foi no livro **Mestre da UTOPIA** (2021) organizado por Elton Bruno Pinheiro e supervisionado por Pedro Nunes. Em nota sobre Jomard Muniz de Britto observam que: "Com o processo de anistia política iniciado a partir de 1979 temos o retorno do professor Jomard Muniz de Britto à UFPB, cassado pela ditadura militar brasileira. A presença do referido docente estabelecendo a diferença acadêmica no Departamento de Artes e Comunicação, em 1980, faz com que Pedro Nunes, em seu último semestre na condição de monitor da disciplina **Fundamentos Científicos da Comunicação** do Curso de Comunicação Social da UFPB, tenha uma estreita interlocução com Jomard Muniz de Britto. Essa interação foi intensificada nos anos seguintes no âmbito da **Oficina de Comunicação**, nas discussões sobre o Cinema Indireto, realizações cinematográficas, Mostras de Cinema Independente e processo de animação cultural. Esse processo de "agitação cultural" envolvia participações em debates, entrevistas, colaborações em jornais e circuitos poéticos noturnos pela região central de João Pessoa e exibição de filmes em circuitos itinerantes. A convite de Jomard Muniz, Pedro Nunes atuou como um dos três câmeras do filme **Paraíba Masculina Feminina Neutra** (1982), complementando questões inicialmente tratadas no filme **Closes** (1982). Além desses diálogos complementares e participação técnica no referido filme, Pedro Nunes escreveu um artigo (de página inteira), publicado no Correio das Artes em 7 de novembro de 1982, intitulado **Paraíba Masculina Feminina Neutra: um desafio novo.**" (PINHEIRO, NUNES, p. 164).

bela e transgressora; no campo de batalhas entre normas e desvios, semelhanças e diferenças. Sexualidade assumidamente transgressora, desde que não se contenta em ser santamente sublimada ou estupidamente autorrepressiva. Espaço flutuante, ambíguo, esplendoroso: entre as iluminações marítimas e o claro-escuro da teatralidade. Entre o mar e o palco, entre ausência e permanência, os corpos nus transparecem, nos afogam e se afagam, em processo que é de beleza substantiva porque, antes de tudo, de desculpabilização. **Closes de poeticidade.**

Referências

BRITTO, Jomard Muniz de. **Atentados Poéticos**. Recife: Editora Bagaço, 2002.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Bordel Brasilírico Bordel**: a antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Ed. Comunicarte, 1992.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Do Modernismo à Bossa Nova**. São Paulo: Atelier Editorial, 2009.

NUNES, Pedro. Paraíba Masculina Feminina Neutra - Um Desafio Novo. **Correio das Artes**, João Pessoa, 7 nov. 1982.

PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (org.). **Mestre da Utopia**: fragmentos de uma caminhada polifônica. *E-book*. João Pessoa (BR): Editora do CCTA; Aveiro (PT): Ria Editorial, 2021, p. 155-161. Disponível em: https://mestredautopia.files.wordpress.com/2021/11/af_texto_06_closes_poetico_libertario_ok-diagramado-paginado.pdf . Acesso em: 10 nov. 2021.

Filmografia | Videografia

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes - Oficina de Comunicação - UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32 min), color.

PARAÍBA Masculina Feminina Neutra. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: NUCI - Jomard Muniz de Britto. João Pessoa: 1982. Super-8 (30 min), color.

Terceiro Ciclo de Cinema (Super-8) Paraibano

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (31 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .

* * *



JOMARD MUNIZ DE BRITTO (JMB) - Pernambucano Paraibano Transgressor

Alexandre FIGUEIRÔA¹
Universidade Católica de Pernambuco

Inicio esse texto sob o signo da melancolia. Ao revirar os armários da memória sempre corremos esse risco. Armários que nos levam rumo a pequenos carretéis recheados de películas frágeis, a imagens desbotadas pelo tempo, a sentidos outros de uma época tão longe tão perto. E é na busca desses sentidos quase esquecidos que nos debruçamos sobre pequenos filmes de uma bitola feita inicialmente para a classe média registrar suas vidinhas entre aniversários, batizados, viagens, fins de semana na praia, mas que foi apropriada, entre outros, pelos artistas plásticos, poetas, jornalistas engajados e estudantes das faculdades de artes e comunicação. Rebeldes,

¹ JORNALISTA, professor do Curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco. Pós-doutorado realizado no Departamento de Cinema, Teatro & Televisão - University of Reading (2015-2016), Inglaterra. Doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais - Université Sorbonne Nouvelle - Paris III (1999), França. Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (1990). Autor dos livros **Cinema Super-8 em Pernambuco** (1994), **O Cinema Pernambucano: uma história em ciclos** (2000), **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França** (2004). Autor do filme **Piu Piu** (2019), sobre Elpídio Lima, figurinista, ator e cenógrafo, considerado um dos primeiros transformistas da cidade do Recife (Prêmio XXI FestCine - 2019 - **Festival de Curtas de Pernambuco**).

revolucionários e utópicos, eles usaram seus filmes como poemas e libelos nas décadas de brancas nuvens da ressaca do pós-68, quando os militares, com suas botas e armas, tentavam calar as vozes e os sonhos de uma geração. Resistir era (e é) preciso.

E foi em meio a esses ventos tormentosos que, nas cidades de João Pessoa (na Paraíba) e do Recife (em Pernambuco), jovens superoitistas ocuparam as telas possíveis, e nelas questionaram o pensamento conservador de uma sociedade reacionária e lançaram suas provocações contra a cultura oficial, com cheiro de mofo, estabelecida nas duas cidades. Muitos desses filmes, infelizmente, não existem mais; outros estão guardados no fundo de alguns baús esquecidos. Contudo, alguns sobreviveram e, mesmo passados tantos anos de sua realização, ainda são capazes de nos impressionar e de nos comover. E é nesse mergulho que vamos nos deparar com **Gadanho**, de João de Lima e Pedro Nunes, realizado em 1979. O curta foi a primeira experiência de produção cinematográfica dos jovens realizadores e teve como tema central a realidade de um lixão em João Pessoa. Embora adotassem o formato clássico, eles utilizaram elementos inéditos no documentário paraibano, como a exposição da equipe de filmagem e a dialética entre a *mise-en-scène* dos realizadores e a dos personagens filmados. **Gadanho** foi um dos deflagradores do que seria reconhecido como o movimento superoitista paraibano e, hoje, é o *leitmotiv* deste livro.



Uma das concorridas sessões de lançamento do filme *Closes* (1982) tendo ao centro e ao lado do projetor Super-8, Pedro Nunes. Na plateia, Jomard Muniz de Britto autor do artigo 'Closes para Todos'.
Acervo: Pedro Nunes

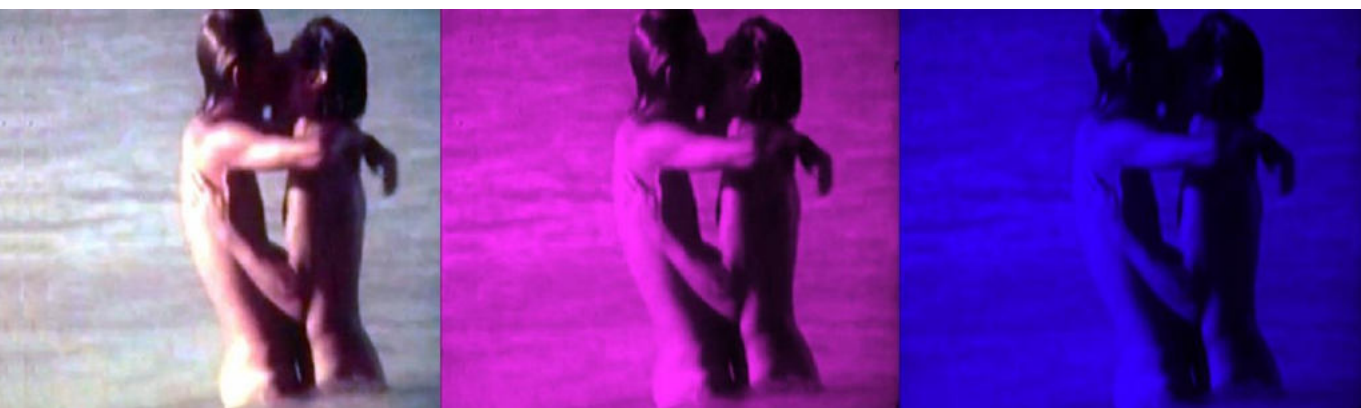
Muitos filmes em Super-8 eram assim: diversos, subversivos, transgressores, abertos aos experimentos e, ao nosso ver, foram muito mais do que uma saída para as dificuldades de se fazer cinema no Nordeste. Foram um meio de expressão para a busca de novas formas de linguagem e estéticas cinematográficas, e também instrumentos de resistência cultural, lugares de corpos e vozes marginalizadas. Esse espírito estava presente em muitos dos filmes paraibanos que surgiram naquele período. **Imagens do Declínio** (1981), de Bertrand Lira e Torquato Joel, foi, por exemplo, um dos primeiros a dar ênfase à sexualidade como elemento integrado à sua narrativa — em uma cena um jovem simula uma

masturbação com uma garrafa de Coca-Cola. O mesmo é válido para **Baltazar da Lomba** (1982), do **Grupo Nós Também**, sobre o primeiro caso documentado na Paraíba de um homem que manteve relações sexuais com outro homem, no século XVI, e foi perseguido pelo tribunal da Santa Inquisição.

Outra obra relevante desse ciclo de produção foi o curta **Closes** (1982), de Pedro Nunes, um misto de documentário e ficção, reunindo depoimentos sobre a homossexualidade e uma encenação baseada em uma notícia local sobre a repressão a um relacionamento amoroso entre dois jovens. Jomard Muniz de Britto (JMB), no artigo "Closes para Todos"², faz a seguinte observação sobre o filme:

No começo era o desejo: sombras, lembranças, correntezas, "com-paixões". E o jovem cineasta Pedro Nunes persegue instaurando a precária e permanente síntese entre o documento e o ficcionado, o depoimento espontâneo versus o discurso militante, a fala repressora face ao gesto liberador. A luz da carne dançando a vida. O sol marinho incendiando o prazer. O mito da juventude, ventura e aventura. O contramito da solidão. E o renascimento dos deuses adolescentes. **Closes de contraposições.** (BRITTO, 1982).

² **Nota dos Organizadores** | Nesse mesmo texto, Jomard Muniz de Britto (1982) desenvolve sua reflexão a partir de três enfoques (**Closes de sabedoria**, **Closes de contraposições** e **Closes de poeticidade**), enfatizando que o filme segue "[...] em busca do tempo reencontrado no espaço poético da sexualidade, sempre bela e transgressora; no campo de batalhas entre normas e desvios, semelhanças e diferenças. Sexualidade assumidamente transgressora, desde que não se contenta em ser santamente sublimada ou estupidamente autorrepressiva."



Closes **desperta a atenção do público por sua ousadia temática e cenas de afetos entre dois rapazes na parte ficcional do documentário. Já o filme Paraíba Masculina Feminina Neutra (1982) de Jomard Muniz de Britto, estabelece estreito diálogo com o filme de Pedro Nunes, tendo como protagonistas duas mulheres.** Fonte: **Closes**, 1982

O curta provocou um grande debate na imprensa da Paraíba após sua exibição, e foi apontado como uma mensagem de liberdade e a favor do direito de os indivíduos vivenciarem seus desejos. Essa obra acompanhou, segundo Bertrand Lira (2021, p. 25) e outros pesquisadores, a discussão sobre a sexualidade no cinema paraibano, inaugurada pelo curta **Esperando João** (1981), realizado em João Pessoa pelo pernambucano Jomard Muniz de Britto, personagem emblemático dessa movimentação superoitista e tema central desse artigo.

Além de **Esperando João**, JMB fez outros dois filmes na capital paraibana — **Cidade dos Homens** (1982) e **Paraíba Masculina Feminina Neutra** (1982) — os quais, juntos, formam uma trilogia incontornável na produção superoitista do período.

Em sua essência, essas obras traduzem o sentimento libertário da parcela vanguardista do cinema paraibano produzido na época e estabelecem um profícuo diálogo (e embate) com a cultura nordestina. Da mesma forma como fazia no Recife, em filmes como **O Palhaço Degolado** (1977), **Inventário de um Feudalismo Cultural** (1978), **Outras Cenas da Vida Brasileira** (1982), entre tantos outros, JMB, com esta trilogia, desenvolveu o mesmo tipo de olhar crítico sobre elementos fundadores e norteadores de um certo pensamento cultural cristalizado, vigente no estado da Paraíba, marcado, sobretudo, por personagens cujas histórias perpassam sua memória, suas instituições e sua vida política e social.

Um palhaço degolado nas terras da Parahyba

JMB, em sua trajetória intelectual, estabeleceu fortes laços com a Paraíba. Foi professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde começou a lecionar em 1964, mas acabou sendo afastado de suas funções pelo regime militar — chegou, inclusive, a ser preso e também impedido de ensinar na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) por seu trabalho junto ao educador Paulo Freire. Respondeu, ainda, a um inquérito policial por sua participação em um seminário cujo tema foi o amor. Em 1980, JMB foi reintegrado ao quadro de docentes do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) e passou a dar aulas no Curso de Comunicação Social. A partir daí

foi um ativo animador cultural, tanto no âmbito da universidade quanto na vida artística da cidade de João Pessoa.

[...] [Esse] período de vivência intensa do autor em termos da efervescência cultural forneceu suporte para a construção do terceiro ciclo de cinema na Paraíba. Jomard Muniz de Britto foi uma das figuras de destaque desse movimento por conta de sua sólida formação intelectual, produção de filmes Super-8, participações em seminários, debates e posicionamentos na imprensa. Ele integrou a segunda geração de cinema paraibano, sobretudo com sua produção literária, fazendo uma ponte entre João Pessoa e Recife e atuou de forma ativa junto aos protagonistas do surto de produção audiovisual ocorrido na Paraíba de 1979 a 1983. (NUNES, 2013, p. 137).

Em seu percurso criativo, portanto, JMB vivenciou de forma intensa os processos de concepção e realização fílmica, tendo o Super-8 como suporte. Tanto em Pernambuco quanto na Paraíba, os fatores que impulsionaram os jovens realizadores entre as décadas de 1970 e 1980 a produzirem filmes são semelhantes no que diz respeito aos recursos e condições econômicas. O Super-8 era uma bitola amadora relativamente acessível e permitia que um artista, um professor ou um grupo de estudantes rodasse um filme com recursos próprios. Aliado a isso havia o estímulo para a participação em festivais, como a **Jornada de Cinema da Bahia**, e dos críticos de cinema, que divulgavam essas oportunidades. JMB, todavia, por conta do intercâmbio que fazia entre as duas capitais (Recife e João

Pessoa), tinha também uma visão clara dos diferentes pontos de vista da produção superoitista entre elas.

O cinema paraibano era muito marcado por uma tradição documental — nascida com o filme **Aruanda** (1960), de Linduarte Noronha, com fotografia do pernambucano Rucker Vieira — e também com a experiência do Cinema Direto, implementado na UFPB com a criação do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** (NUDOC) e do **Atelier de Cinema Direto**, pelo francês Jean Rouch. Esses núcleos foram fonte de discussões acaloradas pela defesa de uma pureza para o cinema documentário. A exemplo do que fazia no Recife (onde questionava os ícones da cultura pernambucana, como Gilberto Freyre, Ariano Suassuna e o Movimento Armorial), JMB — seguindo a linha paródica sempre presente em sua atuação — sugeriu a criação do **Núcleo de Cinema Indireto**, estimulou a escritura de manifestos e a realização de filmes experimentais e ficcionais, provocando polêmicas em torno da arte cinematográfica, conforme o próprio cineasta afirmou para Pedro Nunes (2013, p. 141) no depoimento presente no artigo-entrevista **Jomard Muniz de Britto: um livre pensador a serviço do cinema e da cultura:**

Mais do que um corte, é uma ruptura mesmo, e isso para os defensores de um cinema, de uma linha da pureza documental. Essas pessoas, evidentemente, se sentiam muito incomodadas, eu diria talvez, agredidas. Havia uma tradição sólida, muito forte, uma tradição cristalizada de um cinema feito por cineasta antropólogo ou etnólogo, da linha muito mais **Aruanda**, da matriz

Aruanda do Linduarte... Pois quando surgiu essa coisa ficcional, a abertura para uma fantasia criadora, mistura de documento com ficção, gerando ficções mais audaciosas. Isso naturalmente bulia muito com as tradições do documentário, não só paraibano, mas nordestino, brasileiro.

A conexão com os jovens superoitistas paraibanos aconteceu principalmente no âmbito da universidade, no Departamento de Artes e Comunicação da UFPB, onde a relação aluno-professor incrementou o movimento de curta-metragem. O DAC já vivia um clima de animação cultural com intensa participação de JMB, que via essa iniciativa “como um projeto muito intencional e não apenas como uma missão pedagógica, mas como um trabalho maior uma dinâmica dentro da comunidade” (NUNES, 2013, p. 145).

JMB, nesse sentido, destaca a importância do curta **Closes**, filme que abordava abertamente a questão da sexualidade, um tema tabu na produção paraibana até aquele momento, e de quem o cineasta se diz devedor:

O grande rebuliço na província de João Pessoa foi realizado pelo filme **Closes**. Era a temática nova, a problemática nova, em termo de sexualidade, pela beleza formal do filme. O filme tinha um charme, um encantamento visual muito grande. Isso foi um grande motivo para acender a chama dessa sexualidade recalcada nos filmes. Coloquei isso objetivamente, foi **Closes**. Todos os meus filmes são devedores do filme **Closes**. Acho que os filmes de Henrique Magalhães, do Lauro Nascimento, estão dentro dessa linhagem, a partir do que Pedro Nunes fez. (NUNES, 2013, p. 145)

A trilogia de JMB nasceu, portanto, exprimindo de forma plena essa movimentação. São filmes que dialogam com o experimentalismo dos superoitistas vinculados ao DAC, onde encontramos enquadramentos que fogem do convencional, não obediência de uma linearidade temporal, encenações performáticas, uso da metalinguagem e cenários repletos de simbolismo (SILVA, 2012). O tema da sexualidade, com enfoque nas relações homoeróticas, é outra característica desses filmes. Eles fazem uma leitura sobre os papéis sociais de gêneros e criticam os padrões heteronormativos de controle de corpos e mentes (SILVA, 2012).

Aqui é importante ressaltar o vínculo que se configurou entre JMB e alunos do DAC, sobretudo Pedro Nunes, alinhados numa mesma posição de divergência em relação às concepções de cinema e da abordagem do tema da sexualidade entre os alunos e professores que estavam ligados ao NUDOC e ao **Atelier de Cinema Direto**. Ao propor, de forma paródica, um núcleo de cinema indireto, JMB buscava marcar uma resistência à institucionalização da produção e criticava o direcionamento e engajamento proposto. Defensor da produção independente, do direcionamento livre e liberdade temática, JMB mantinha-se fiel ao traço unificador de sua produção. Em todas as suas realizações intelectuais, incluindo os filmes em Super-8 realizados em Pernambuco, sempre demonstrou uma postura inquieta e contestadora, rompendo com as esferas tradicionais

da cultura, por um sentido do novo como produtor do novo sentido. Não era, portanto, estranho que também assumisse uma mesma posição na Paraíba.

O embate se tornou ainda mais evidente pelo fato do NUDOC defender temas que denunciavam problemas sociais e econômicos com uma abordagem documentária tradicional, lastreado por um pensamento da esquerda socialista, que ignorava temas como a sexualidade. Essa situação estimulou as vozes dissonantes a se articularem e constituírem uma identidade independente contra as diretrizes acadêmicas e favoráveis à liberdade de criação (SILVA, 2012). JMB e Pedro Nunes se tornaram os expoentes dessa movimentação, que não estava restrita apenas à realização de filmes³. Os realizadores

³ Essa parceria entre Jomard Muniz de Britto e Pedro Nunes se intensificou de forma colaborativa, notadamente por meio da produção textual de artigos elaborados para a imprensa, sobre a produção fílmica de ambos, e de participações em debates e seminários. O trabalho conjunto entre eles se fortaleceu, sobretudo, pela decisão de Pedro Nunes de não participar do **Núcleo de Documentação Cinematográfica**, por estar muito mais identificado com a visão libertária de JMB, e por atuar, na época, como coordenador de uma experiência universitária avançada, atuando à frente da **Oficina de Comunicação** da UFPB. A Oficina era um lugar para o desenvolvimento de experimentações, a partir do entrecruzamento de pesquisa, extensão comunitária, projetos de editoração, iniciativas de comunicação, cineclubismo e produção de cinema e audiovisual. Há uma espécie de “retroalimentação” recíproca entre JMB e o jovem Pedro Nunes. Em meados de 1980, Nunes acabara de concluir o curso de Jornalismo e permaneceu trabalhando como servidor na UFPB, à frente da **Oficina de Comunicação**. Essa interlocução de JMB é visível quando este escreveu o artigo **Closes para Todos** (1982), destinado à imprensa e ao *folder* do filme **Closes**. JMB apimentou também o manifesto de Pedro Nunes, **Não ou Repetições Pleonásticas Incisivas** (1981), divulgado na imprensa da Região Nordeste e através da **Mostra de Cinema Independente**. A parceria se consolidou ainda mais quando JMB convidou Pedro Nunes para ser um dos câmeras de **PARAÍBA Masculina Feminina Neutra** (1982), propondo que



Tirinha de Henrique Magalhães ilustra a dissertação *Violentação do Ritual Cinematográfico* (1988), de Pedro Nunes. Acervo: Henrique MAGALHÃES

desse grupo, incluindo as pessoas que transitavam entre o **NUDOC** e a **Oficina de Comunicação**, procuravam ampliar a circulação das obras com exposições em associações, comunidades, universidades, festivais e integração delas com outras expressões como quadrinhos, fanzines, produções mimeografadas, músicas e eventos artísticos alternativos. Na defesa do movimento, Nunes ressaltava as qualidades vanguardistas e de experimentação da linguagem dos filmes em Super-8 independentes e o seu caráter de resistência cultural.

O primeiro filme feito por JMB na Paraíba foi **Esperando João**. Em sua dissertação sobre o cinema paraibano em Super-8, Laércio Teodoro da Silva assinala que o lançamento em 27 de outubro de 1981, amplamente divulgado na imprensa de João Pessoa, levou cerca de mil pessoas ao **Teatro Lima Penante**, da UFPB, e obrigou a exibição do filme várias vezes. O protagonismo da personagem Anayde Beiriz certamente foi o elemento catalizador de tanto interesse pelo filme. Silva (2012)

seu filme pudesse estabelecer uma relação dialógica e complementar com **Closes** (1982). Pedro Nunes, por sua vez, exercitou esse diálogo de mão dupla partilhando várias ações culturais em comum com JMB, ou escrevendo sobre o seu trabalho, a exemplo do artigo **Paraíba Masculina Feminina Neutra: um desafio novo** (1982), publicado no suplemento **Correio das Artes** (n. 184), em 7 de novembro de 1982, e em outros jornais e revistas.

observa que no início da década de 1980 afloraram na Paraíba diversos debates em torno da personagem, dos episódios da década de 1930 e da condição da mulher paraibana, incluindo a questão da figura da mulher-macho eternizada pela música do rei do baião, Luiz Gonzaga.

O próprio JMB, em entrevista a Pedro Nunes, diz que **Esperando João** foi uma tentativa dele de se antecipar ao filme da Tizuka Yamasaki sobre Anayde Beiriz, uma adaptação do livro **Anayde Beiriz: Paixão e Morte na Revolução de 30**, de José Joffily. O livro foi lançado em 1980 e narra a história da professora Anayde Beiriz, relacionando o caso amoroso dela com João Dantas, inimigo político e assassino de João Pessoa, candidato à Vice-Presidência ao lado de Getúlio Vargas. A ideia lhe ocorreu ao assistir a uma palestra de José Joffily no DAC.

[...] Durante a palestra uma professora e ex-aluna nossa, Maria das Graças, fez uma pergunta ao Joffily sobre o problema das ligações daquele assassinato de João Pessoa àquela trama entre João Dantas, João Pessoa e Anayde, se havia um comprometimento ideológico, ou era mais um caso sentimental, um caso de amor, de uma paixão desvairada. Aquela pergunta, e até a própria notícia de que a Tizuka estava interessada em fazer um filme sobre a Anayde Beiriz, me levou a ler o livro de Joffily, e de fazer um desafio a mim mesmo. Vamos fazer um filme antes do filme da Tizuka. (NUNES, 2013, p. 142-3)

Nesse primeiro Super-8, rodado na Paraíba, JMB levou para João Pessoa a sua proposta de um cinema experimental e vivencial que se distancia da linhagem documental, com suas

amarras históricas muito nítidas e um forte comprometimento histórico-sociológico. Para JMB, embora a ficção reflita um momento histórico, o projeto ficcional joga com o imaginário e abre espaço para um comportamento mais audacioso e inventivo.

A concepção da obra audiovisual para JMB ia ainda mais longe. Com filmes performáticos em que a linguagem corporal ganhava destaque, e que revelavam o cinema como uma extensão da atuação vivencial do próprio autor, ele denominava suas obras de "cinema de fricção", assim como de **cinevivendo** os programas de exibição de seus filmes, onde o imaginário rompia os limites entre o cotidiano e a realização fílmica. Ele também levou para a universidade a ideia de mobilizar o exercício da crítica cultural ligada especialmente à cultura brasileira por meio do audiovisual. **Esperando João** não é, assim, apenas um relato biográfico sobre Anayde Beiriz como observa o próprio JMB.

É... essa coisa que eu diria assim: o espírito parodístico, a coisa da sátira, da paródia, que a gente gosta de usar muito como instrumental da crítica da cultura. E o que a gente pensou foi o seguinte: dar uma versão pirandelliana da Anayde. Seriam seis pessoas ou sete incluindo a narradora, seriam sete imaginários da Anayde Beiriz, como eu via, e como os autores tinham uma importância muito grande, cada um concebeu a sua Anayde, como o ator Francisco Marto, que pesquisou muito. O **Esperando João** é essa colocação. São três atores e três atrizes, cada um encarnando, corporificando a Anayde Beiriz. É muito como se fosse a ótica da cidade de João Pessoa, através da

mulher, da condição feminina. (NUNES, 2013, p. 143).

Um outro elemento fundamental nos filmes em Super-8 realizados por JMB é a relação com o espaço urbano onde suas obras se desenvolvem, algo diretamente conjugado com sua ação cultural de agente provocador e agitador das estruturas sociais. Ela, no entanto, não é um simples registro temporal e espacial, mas um registro de uma força crítica transformadora. Em Pernambuco, essa prática é facilmente verificada nos filmes que fez com o grupo de teatro Vivencial (em Olinda), ou em obras como **O Palhaço Degolado** e **Noturno em (Ré)cife Maior** (1980) — este último flagrando o passeio noturno de um vampiro pelos bares e locais da vida *gay* recifense. Em João Pessoa não foi diferente. As imagens e sonoridades incorporadas em **Esperando João**, e nos filmes seguintes, revelam não apenas uma memória saudosa de um tempo que já passou, mas a possibilidade de uma transgressão e de um diálogo com o tempo presente.

Em um trabalho sobre a poética audiovisual da transgressão da obra jomardiana, Ricardo César Campos Maia Júnior resgatou as interessantes observações feitas pelo pesquisador paraibano Wills Leal sobre a contribuição de JMB ao cinema da Paraíba. Leal ressalta a relação entre as duas capitais (Recife e João Pessoa), separadas apenas por 120 quilômetros, e a capacidade de JMB em articular o espaço urbano e o privado. Leal mapeou a linguagem audiovisual de **Esperando João**,

classificado por ele como um filme “sem começo, meio ou fim [...] fragmento(s) de um roteiro amoroso falando por imagens” (MAIA JÚNIOR, 2009, p. 104). Maia Júnior observa que a capital da Paraíba, pela riqueza simbólica de uma cidade e uma pessoa que existiu, serviu de trama para JMB contribuir criticamente com o imaginário paraibano.

Como bem disse Jomard – em citação no livro de Wills Leal sobre o filme **Esperando João** – que ele procurou dar uma outra versão – mais livre – do romance trágico entre João Pessoa e Anayde Beiriz [...]: “O filme se materializa percorrendo os espaços demarcados pelo particípio presente pessoense: esperando. Suportando e provocando esperas, expectativas, esperanças” [...]. É como disse Wills Leal, numa passagem anterior, há também nessa trilogia uma relação forte entre os homens e os espaços urbanos, onde está intrínseca a visão de JMB “sobre os modos e formas como encarou João Pessoa personagem e como cidade” [...] (MAIA JÚNIOR, 2009, p. 104-5).

O filme seguinte, **Cidade dos Homens**, retoma esse relacionamento com a cidade de João Pessoa e o mesmo espírito parodístico do filme anterior. Inspirado em **Cidade das Mulheres** (1980), de Fellini, o curta mostra a presença predominantemente masculina na vida da cidade desde o amanhecer, os pescadores indo trabalhar, os operários que estavam construindo o **Espaço Cultural**, os bares, o Ponto de Cem Réis, locais onde se veem claramente um aglomerado de pessoas do gênero masculino. A câmera percorre as ruas de João Pessoa, ouvindo homens e suas visões sobre o passado e o

presente da cidade. A ideia surgiu depois de JMB ter visto o filme **Contrapontos**⁴ (1981), de Pedro Nunes, que fala da capital paraibana a partir de seus contrastes sociais e depoimentos de personagens pitorescos de João Pessoa.



Fotogramas de Paraíba Masculina Feminina Neutra (1982)

Esse olhar metafórico sobre a história e a cidade de João Pessoa, revisitando e ressignificando os mitos históricos e políticos, as memórias, misturando pessoas comuns com os personagens que representam esses mitos, também foi o mote de **Paraíba Masculina Feminina Neutra**, o último curta-metragem da trilogia. Segundo JMB, havia nesse filme a pretensão de fazer uma síntese do primeiro com o segundo, uma síntese que avançasse um pouco mais. Ele misturou a música **Paraíba** (TEIXEIRA; GONZAGA, 1989) com uma leitura barthesiana do livro **Masculino Feminino Neutro** (BARTHES, 1976) e procurou teorizar mais a sua interpretação da cultura paraibana, dos modos vivenciais paraibanos (NUNES, 2013).

⁴ O filme foi convidado para ser exibido no **I Festival Internacional de Cinema Super-8 do Brasil**, promovido pela **Federação Internacional de Cinema** e realizado no SESC – Campinas, no estado de São Paulo, em abril de 1981.

Mais uma vez, como destacou Wills Leal, JMB buscava seu objetivo de ser

um ensaio visual de um intelectual que pretende sempre renovar os seus valores, discutir os mitos e impor-se frente aos gastos e batidos conceitos sobre o amor, a história, e a necessidade de sua contínua reformulação [...]” (MAIA JÚNIOR, 2009, p. 105).

Ao enfatizar em seus filmes a crítica à cultura oficial, JMB tornava-os palcos das manifestações que sobreviviam à margem das instituições governamentais e que, por serem livres do ranço academicista, eram mais vivas e expressivas, além de mostrarem o que uma parcela ativa dos novos artistas estava realizando. Os filmes de JMB, entretanto, não eram simples tribuna de ataques às instituições culturais (entidades e pessoas) — mais do que isso, eles contrapunham as duas faces da produção cultural (a oficial e a marginal), entrelaçando-as e estimulando o espectador a travar conhecimento de ambas. Os filmes estabeleciam um diálogo entre a modernidade e o tradicional para determinar as contradições do nosso tempo.

O filme super-8 pode servir para tudo: lazer doméstico e crítica cultural, pretexto para conquista sexual ou masturbação demagógica, realismo documental ou experimentalismo forma, ‘fricção’ histórico-existencial ou brinquedo fetichista, perfeccionismo hollywoodiano ou vanguarda pobre (mas não de ideias por favor). (BRITTO, 1978, p. 6).

Ao trazer o personagem histórico de Anayde Beiriz para o contemporâneo, os filmes da trilogia a reposicionava como representante das lutas das mulheres e feministas e, ao colocar mulheres e homens para interpretá-la em **Esperando João**, ela ganhava uma dimensão simbólica bem mais importante do que o mero resgate histórico feito, por exemplo, em **Parahyba Mulher Macho** (1983), de Tizuka Yamazaki — título, inclusive, criticado pelas mulheres paraibanas por sua carga pejorativa (SILVA, 2012). Os episódios da vida de Anayde foram, também, uma porta de entrada para os questionamentos sempre presentes na obra de JMB e sua preocupação em dar visibilidade aos discursos e comportamentos postos à margem pelo *establishment*. Essa eterna inquietação é mais um motivo da aproximação de JMB ao tema da sexualidade, em efervescência naquele momento em João Pessoa.

E os filmes em Super-8, como já acontecera no Recife, foram resultados direto dessa práxis jomardiana; ou seja, passaram a integrar um conjunto de manifestações, cujo objetivo é construir um painel multimidiático e fragmentado em torno de um tema. Trabalhando com a ideia de bricolagem, JMB, em **Cidade dos Homens** e **Paraíba Masculina Feminina Neutra**, aprofundou o olhar sobre esse universo de questionamentos sobre sexualidade, homoerotismo e feminismo. A partir da conjugação de textos, poemas, depoimentos, canções e imagens (dispostas ora em confronto, ora se completando), existe uma clara intenção de provocar no espectador indagações

sobre o mundo que o cerca e que nem sempre é percebido em sua diversidade. Esse espírito de provocação ganhou ainda mais amplificação quando JMB classificou os filmes paraibanos em Super-8 cujo tema era homossexualidade de "cineguei", uma releitura da "expressão no sentido do *Nego* da bandeira da Paraíba: 'se neguei', a negação a um cinema normatizado" (SILVA, 2012, p. 71), um importante acionador de discussões do período e rapidamente apropriado pelos superoitistas.

Essa capacidade dos filmes de JMB de interagir com o presente e envolver os protagonistas dos filmes e o público, estabelecendo um diálogo entre tela e plateia, é fruto, também, de seu processo de realização, em que o momento da filmagem se transforma em um *happening*. As múltiplas Anaydes encenadas em locais públicos de João Pessoa, o mágico interagindo com transeuntes, o artista interpretando uma canção em um bairro da periferia, as vozes aleatórias falando da cidade de João Pessoa, são captados sem haver preocupação com uma perfeição visual, ou com a intromissão de estranhos no plano filmado. O cinema em Super-8 realizado por JMB introduzia, assim, uma ideia de *performance* no momento de sua projeção; ou seja, acionava uma operação poética em que o próprio ato de ver a obra, pela sua dinâmica, ultrapassava a simples apreciação imagética passiva de uma exibição convencional. Ao ser mostrado, o filme atualizava o evento do ato de filmar por oferecer ao espectador uma possibilidade de fruição que

renovava esse ato, ao convidá-lo para compartilhar uma reflexão de crítica cultural ativa (FIGUEIRÔA, 2003).

Ao abrir o cinema para desejos imprevisíveis em João Pessoa e no Recife, JMB sugeria uma confrontação aos rituais intelectualizados. Para ele era mais importante ver e ouvir do que descrever, colocar a realidade sociocultural para ser vivenciada como problema do que racionalizada como tema. Esse chamamento a um **cinevivendo** feito há cerca de quarenta anos ainda não perdeu o valor de sua essência, e nos leva a concluir esse texto pensando na possibilidade de renovarmos a mistura afetiva entre os homens e as cidades sob o signo da esperança. Uma necessidade mais do que urgente no início da terceira década do século XXI.

Referências

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

BARTHES, Roland *et al.* **Masculino Feminino Neutro** - Ensaios de Semiótica Narrativa. Organização e Tradução de Tania Franco Carvalhal *et al.* Porto Alegre: Globo, 1976.

BRITTO, Jomard Muniz de. Closes para todos. **A União**, João Pessoa, 1-2 maio, 1982.

BRITTO, Jomard Muniz de. Do Cordel ao Super-8 é o mesmo carnaval ideológico. Caderno C. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 6, 1978.

FERREIRA, Alexandre. F. **Cinema Novo**: a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas: Papyrus, 2004.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O Cinema Pernambucano**: uma história em ciclos. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema Super-8 e performance: outras cenas da vida brasileira. In: CATANI, Afrânio Mendes *et al.* (org.). **Estudos de Cinema SOCINE**. Ano IV. São Paulo: Panorama, 2003.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O Cinema Super-8 em Pernambuco**. Recife: Fundarpe, 1994.

JOFFILY, José. **Anayde Beiriz** - Paixão e Morte na Revolução de 30. Rio de Janeiro: CEBAG, 1980.

LIRA, Bertrand. **O Super-8 na Paraíba** – Anos de produção e rebeldia. *E-book*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2021. Disponível em:
<http://marcadefantasia.com/livros/veredas/osuper-8naparaiba/osuper-8naparaiba.pdf> . Acesso em: 4 jul. 2022.

MAIA JÚNIOR, Ricardo César Campos. **Uma Poética Audiovisual da Transgressão em Jomard Muniz de Britto**. Recife: UFPE, 2009. (Dissertação de Mestrado em Comunicação).

NUNES, Pedro. Jomard Muniz de Britto: um livre pensador a serviço do cinema e da cultura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. *E-book* João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 134-149. Disponível em:
http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria_-_Vers%C3%A3o-Digital.pdf . Acesso em: 4 jul. 2022.

NUNES, Pedro. Paraíba Masculina Feminina Neutra - Um Desafio Novo. **Correio das Artes**, João Pessoa, n. 184, 7 nov. 1982.

SILVA, Laércio Teodoro da. **Parahyba Masculina Feminina Neutra**: cinema (in)direto, Super-8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986). Fortaleza: UFC, 2012. (Dissertação de Mestrado em História).

TEIXEIRA, Humberto; GONZAGA, Luiz. Paraíba. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: GONZAGA, Luiz. **O Melhor de Luiz Gonzaga**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1989. 1 CD. Faixa 5.

Filmografia | Videografia

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. João Pessoa: INCE, 1960. 35 mm (21 min), p&b.

BALTAZAR da Lomba. Direção: Grupo Nós Também. Produção: Grupo Nós Também. João Pessoa: Grupo Nós Também, 1982. Super-8 (18 min), color.

CIDADE das Mulheres. Direção: Federico Fellini. Produção: Renzo Rossellini *et al.* Roma: Gaumont *et al.*, 1980. 1 DVD, (139 min), color.

CIDADE dos Homens. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa: 1982. Super-8 (25 min), color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_qA5x3is33k&t=1197s .

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bsXFtvUn3BA&t=9s> .

CONTRAPONOTOS. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8, (30 min), color.

ESPERANDO João. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa: 1981. Super-8 (28 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Eh0pdjkXQo4> .

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vt6c7-M6RIg> .

IMAGENS do Declínio ou Beba Coca, Babe Cola. Direção: Bertrand Lira e Torquato Joel. Produção: Programa Bolsa-Arte – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (6 min), color.

INVENTÁRIO de um Feudalismo Cultural. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Cinevivendo. Recife: 1978. Super-8 (12 min), color.

NOTURNO em (Ré)cife Maior. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Cinevivendo. Recife: 1981. Super-8 (35 min), color.

OUTRAS Cenas da Vida Brasileira. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Cinevivendo. Recife: 1982. Super-8 (19 min), color.

PALHAÇO Degolado, O. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Jomard Muniz de Britto. Recife: 1977. Super-8 (13 min), color.

PARAHYBA Mulher Macho. Direção: Tizuka Yamazaki. Produção: Centro de Produção e Comunicação. Rio de Janeiro: 1983. 35 mm (87 min), color.

PARAÍBA Masculina Feminina Neutra. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa: 1982. Super-8 (30 min), color.

PIU Piu. Direção: Alexandre Figueirôa. Produção: O Grito! e O Surto & Deslumbramento. Recife: 2019. H.264 (19 min), color.

Sobre o Terceiro Ciclo de Cinema (Super-8) na Paraíba

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (31 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0rrFMADypJI&t=440s> .

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min.), color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NJWhqQVyk_w .



Cinemas Super-8 gaúcho e paraibano: aproximações e singularidades criativas

João Carlos MASSAROLO¹
Universidade Federal de São Carlos
João de Lima GOMES² | Pedro NUNES³
Universidade Federal da Paraíba

O presente artigo retoma pesquisas sobre o cinema Super-8 gaúcho – realizadas para a dissertação de mestrado **Um Lugar ao Sul**, sobre o cinema de curta-metragem gaúcho dos anos 1980, defendida por João Carlos Massarolo (1991) na USP – e sobre a produção superoitista paraibana, particularmente no que se refere às dissertações de Pedro Nunes (1988), **Violentação do Ritual Cinematográfico**:

¹ Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo. Professor-pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. Editor Responsável da **Revista GEMnIS** – UFSCar. Autor dos livros **TELEVISÃO: formas audiovisuais de ficção e de documentário** (2015), **Produção de Conteúdo: Audiovisual Multiplataforma** (2020), dentre outros. Roteirista e Cineasta.

² JORNALISTA. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba. Doutor e Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Técnico em "*Single sistem*" no Atelier Varan-Paris (1984). Diretor de **Péricles Leal: o criador esquecido** (2005), dentre outros. Autor de **Terra Distante** (2014) e **Aruanda: Jornada Brasileira** (2003), dentre outros.

³ JORNALISTA. Professor Emérito da UFPB. Doutor em Comunicação e Semiótica – PUC-SP. Pós-Doutorado em Comunicação em Sistemas Hipermídia – UAB- Espanha. Diretor de **Closes** (1982), **Cortejo de Vida** (1992), **Escola sem PREconceitos** (2012) e **Escolas Plurais: inclusão, gênero e sexualidade** (2015). Autor de **As Relações Estéticas no Cinema Eletrônico** (1996) e **Democracia Fraturada** (2019), dentre outros.

aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979 - 1983 (UMESP), e João de Lima Gomes (1991), **Cinema Paraibano: um núcleo em vias de renovação e retomada** (USP).

A meta deste trabalho acadêmico é estabelecer possíveis aproximações e singularidades criativas entre os cinemas gaúcho e paraibano, no contexto dos ciclos regionais de filmes em Super-8, nas décadas de 1970 e 1980. Busca-se assim, através dos recortes de uma pesquisa exploratória, entender esses distintos ciclos como um modelo de visão horizontal de produção e de circulação, articulados em rede e interconectados por desejos de mudanças, irreverências por parte de segmentos da juventude, movimentações políticas, laços identitários e mobilizações cineclubistas. Entende-se, também, que a diversidade cultural e geográfica desses ciclos se constituiu numa estratégia inovadora para a criação de polos regionais de produção audiovisual, direcionamentos dos protagonistas com ações voltadas para a profissionalização no campo do audiovisual ou formação de pesquisadores.

Essa busca pelo aperfeiçoamento também foi materializada no campo da dramaturgia – isso é o que se pode identificar nos três vídeos metalinguísticos, documentários com mesclas de ficção, que refletem sobre os surtos de produção gaúcha e paraibana: **Fragmentos da Narrativa**

Cinematográfica na Paraíba⁴ (1988), de Pedro Nunes; **DOC.8**⁵ (2007), de Christian Schneider; e **Renovatório**⁶ (2007), de Chico Sales. Os referidos vídeos trazem falas e análises dos principais representantes dos ciclos regionais que desabrocharam no Rio Grande do Sul e na Paraíba, e que valeram-se, inicialmente, da tecnologia do Super-8 para a materialização de suas propostas – algumas delas se destacam pela inventividade associada ao aprendizado e processo de experimentação da linguagem.

⁴ Vídeo construído a partir da ótica dos próprios protagonistas da Geração **Gadanh**, com depoimentos de Jomard Muniz de Britto, Henrique Magalhães, Lauro Nascimento, Bertrand Lira, Everaldo Vasconcelos, Marcus Vilar, Elisa Cabral, João de Lima Gomes e Alberto Júnior. Há inserções ficcionais, referências – através de cartazes dos filmes **O País de São Saruê** (1971) e **O que Eu Conto do Sertão é Isso** (1979) – e destaques de falas direcionadas para o bloco de filmes que tratam da sexualidade. Também são abordados temas como circulação, o trabalho de animação cultural, a necessidade de infraestrutura para a produção audiovisual e as Mostras de Cinema

⁵ O vídeo **DOC.8** (2007), dirigido por Christian Schneider, retrata a produção da geração pioneira do cinema Super-8 gaúcho e, também, destaca as gerações posteriores que ainda filmam com a bitola Super-8. Conta com depoimentos de Carlos Gerbasi, Cristiano Zanella, Giba Assis Brasil, Glênio Povoas, Gustavo Spolidoro e Luiz Carlos Lacerda.

⁶ Coincidentemente, o vídeo **Renovatório** foi finalizado no mesmo ano de **DOC.8**. Ambos são trabalhos de metalinguagem que refletem sobre os cinemas superoitistas gaúcho e pernambucano. **Renovatório** prioriza as ousadias, ironias e ambiguidades presentes no conjunto de filmes mais radicais (considerados transgressores), que versam sobre sexualidade e homoafetividade. Traz depoimentos de Elisa Cabral, Vania Perazzo, Alberto Júnior, Marcus Vilar, Jomard Muniz de Britto, João de Lima Gomes, Pedro Nunes, Everaldo Vasconcelos, Torquato Joel, Romero Azevedo, Henrique Magalhães, Alex Santos, Jomard Muniz de Britto e Maria Eunice (intervenção cênica).

Alguns desses distintos protagonistas da cena audiovisual de um estado nordestino e de outro da Região Sul (no caso, a Paraíba e o Rio Grande do Sul) construíram caminhos híbridos de formação audiovisual, ou operaram com a mudança de rota, traçando novos caminhos.

É interessante frisar que outros estados brasileiros, nesse mesmo período da Ditadura Civil-Militar brasileira, também tiveram esse mesmo protagonismo com a adoção da bitola Super-8, apresentando outras peculiaridades e traços em comum, sobretudo no âmbito das construções narrativas, buscas quanto a radicalização da linguagem, existência de mecanismos de colaboração, diálogos com outras modalidades de expressão (artes cênicas, artes visuais, design gráfico, música, literatura, jornalismo), produção de material mimeografado, novos modos de circulação, criação de Mostras e a participação em Festivais de Cinema, valorizando as produções e movimentos de Super-8, a exemplo dos ciclos de Pernambuco, São Paulo, Maranhão, Rio de Janeiro, Ceará, Minas Gerais, Bahia e, no caso, Paraíba e Rio Grande do Sul.⁷

⁷ A ocorrência de surtos de produção superoitista em distintos estados brasileiros também possibilitou a realização de inúmeros trabalhos de pesquisa acadêmica em forma de levantamentos exploratórios, destacando-se aqui o trabalho de Alexandre Figueirôa (1994), intitulado **O Cinema Super-8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**, os trabalhos de Pedro Nunes (1988), **Violentação do Ritual Cinematográfico: aspectos do Cinema Independente na Paraíba (1979 -1983)**, e de Rubens Machado Júnior (2001), **Marginália 70: O experimentalismo no Super-8**

No cinema Super-8 gaúcho, a experimentação de linguagens entrelaçou literatura, teatro e música, entre outras artes – destaque para a obra do escritor Luis F. Verissimo, que, ao retratar com ironia e concisão os conflitos cotidianos, familiares e as relações sociais, se tornou uma referência criativa para as novas gerações de cineastas gaúchos. Há, efetivamente, a predominância de produções audiovisuais demarcadas criativamente no campo ficcional, com adaptações livres e preocupações bem visíveis com o trabalho de dramaturgia e aposta no processo de profissionalização. Verifica-se então, diferentes processos de intersemiose no cinema gaúcho; ou seja, filmes que ressignificam obras literárias, referências ao cinema e filmes específicos, preocupações com o diagrama sonoro, detalhamentos da dramaturgia, falas e roteiros que traduzem a cultura local e o manejo da metalinguagem em diferentes níveis do conjunto de filmes.

No cinema paraibano, as “experimentações formais” de fins dos anos 1970 até meados dos anos 1980 do século XX se deram com a predominância da bitola Super-8, inicialmente contagiada pela presença de professores – como a do cineasta Linduarte Noronha (diretor do filme **Aruanda** - 1960); do educador e cineasta Jomard Muniz de Britto; do crítico Paulo Melo; de Manuel Clemente (câmera de **O País de São Saruê** –

brasileiro, ou o mapeamento (elaborado fora da academia) em forma de livro-dicionário **Super-8 no Brasil: um sonho de cinema**, de Antonio Leão da Silva Neto (2017), além de outros estudos mencionados no corpo deste artigo.

1971, dirigido por Vladimir Carvalho); de Lindinalva Rubim; de Pedro Santos e de Paulo Melo – que atuavam no espaço educacional do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), e que contribuíram, de formas diversificadas, no processo de formação e influência de uma nova geração de criadores e pesquisadores no campo do cinema e audiovisual. Essa dinâmica de produções audiovisuais em forma de um novo ciclo ocorreu, principalmente, a partir da criação de instâncias institucionais como o Departamento de Artes e Comunicação - DAC, em 1977, a Oficina de Comunicação - OC (1979) e o **Núcleo de Documentação Cinematográfica – NUDOC** (1980), vinculados à Universidade Federal da Paraíba.

Antes mesmo da criação oficial do NUDOC, e depois, de modo concomitante à existência da **Oficina de Comunicação** (com seus grupos de Cinema, Editoração e Teoria), o referido setor também teve um papel relevante nesse contexto de retomada do cinema na Paraíba, com a produção de filmes, projetos editoriais significativos em mimeógrafo eletrônico, publicações em *offset* e o trabalho de animação cultural, com a circulação de filmes e debates em associação de bairros, escolas, comunidades rurais e universidades.

Por se tratar de um espaço de efervescência, houve uma catalização natural em torno da **Oficina de Comunicação** para a produção de filmes que versavam sobre a sexualidade, visto que naquele espaço acadêmico laboratorial

institucionalizado foram gestados distintos projetos audiovisuais (que se conectavam a áreas como artes, educação, poesia) e projetos gráficos e editoriais, com publicações (em *offset* ou mimeografadas) de envergadura e ousadia, a exemplo de: **Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira**⁸ (1981 e 1982); revista **Plano Geral** (1981c); **Presente: Fazer Coletivo** (1979), com ilustrações de Inês Monguilhott⁹; **QuestionAMENTO: Cinema e Comunicação** (1983), e uma série de outras publicações em diferentes formatos, ainda nesse contexto das produções Super-8, como o trabalho autoral de

⁸ Em relação à publicação dos **Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira**, faz-se oportuno mencionar que João de Lima editou o número 0 e dividiu esse encargo com Pedro Nunes na edição do número 1. Com artigos sobre indústria cultural, comunicação alternativa, memória operária, cinema paraibano, radiojornalismo, comunicação & linguagens, entre outros temas, trata-se de uma proposta editorial que não prosseguiu além desses dois números iniciais. Editorada por dois estudantes recém-graduados, a referida iniciativa estava escudada por uma equipe de integrantes da **Oficina de Comunicação** e pelos professores da UFPB Albino Rubim e Valdir de Castro Oliveira, além de contar com a contribuição acadêmica de nomes de destaque do campo das Ciências da Comunicação como Muniz Sodré, Gabriel Cohn, Eliseu Verón, Francisco Foot Hardman, Monclar Valverde, Maria Arminda Arruda, Salomão David Amorim, Linduarte Noronha, Wills Leal e Jomard Muniz de Britto.

⁹ A artista plástica Inês Monguilhott transitou com desenvoltura entre os realizadores e realizadoras superoitistas, polemizando trabalhos ou colaborando com propostas gráficas com traços bem diferenciais, ao lado de outros protagonistas do ciclo, a exemplo de Henrique Magalhães e David Campos Fernandes, que também se destacaram no processo de produção (artesanal ou em *offset*) de livros, *folders*, revistas, *outdoors*, cartazes, convites, *flyers*. Particularmente, Inês Monguilhott, além de sua contribuição na coletânea **Presente: Fazer Coletivo** (organizado por João de Lima Gomes e Pedro Nunes, mobilizando vinte poetas locais e tendo prefácio assinado pelo cineasta Jurandy Moura, diretor de **Padre Zé Estende a Mão** - 1972), também ilustrou o livreto-envelope **Acácias** (1981a) e uma exposição com poemas de Pedro Nunes, realizada em 1983, com lançamento no Bar Doce Lar (reconhecido publicamente com Bar da Xoxota), em Tambaú, João Pessoa.

Henrique Magalhães em quadrinhos e a sua personagem Maria, que transformou-se em filme de animação, além das propostas criativas em *outdoor* e da revista mensal **Marca de Fantasia**.

Então, foi no âmbito e no entorno do Departamento de Artes e Comunicação, da **Oficina de Comunicação** e do **Programa Bolsa Arte** da UFPB que foi realizado o filme **Gadanh**o (1979), de João de Lima Gomes e Pedro Nunes, com base em uma reportagem intitulada "Catar lixo: uma profissão?", publicada no jornal laboratório **Berro**, em agosto de 1978.

Com o filme pronto e o início da circulação, cria-se toda uma movimentação quanto ao processo de desmitificação da imponência quanto ao fazer cinematográfico. O Super-8 possibilita, então, uma relação de proximidade com aspectos da realidade, localidade ou regionalidade. Nesse mesmo período, os conflitos urbanos e inquietações da juventude são tratados em obras de Pedro Nunes – a exemplo de **Registro** (1979), **Contrapontos** (1981) e do programa **Experimento** (1980), realizado na Televisão Universitária da UFRN – e, também, em outros filmes na bitola Super-8, como **Contrastes da Vida** (1980), de Alberto Júnior, e **Imagens do Declínio ou Beba Coca, Babe Cola** (1980), de autoria de Bertrand Lira e Torquato Lima.

Todas essas produções audiovisuais antecedem a criação do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** e estão no escopo do **Grupo de Cinema** da Oficina de Comunicação e do Programa Bolsa de Trabalho Arte da UFPB – Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários da UFPB. No âmbito estadual, o filme **O que eu Conto do Sertão é Isso** (1979), produzido em 16mm e com direção coletiva (realizado em Campina Grande – Paraíba, no então *Campus II* da UFPB), e os trabalhos institucionais, ficcionais e, principalmente, documentos jornalísticos, realizados por Machado Bittencourt (através da Cinética Filmes Ltda)¹⁰ completam o quadro.

Mas será exatamente nas iniciativas de formação audiovisual do **Núcleo de Documentação Cinematográfica** que o estilo do **Cinema Direto** finda por influenciar a produção local/regional, com a instalação de um **Ateliê Varan** (nos moldes de outros ateliês criados em outras



Miserere Nobis (1982)
Lauro Nascimento



¹⁰ Nesse período, destacam-se, do conjunto de filmes realizados por Machado Bittencourt, **Maria Coragem** (1977) e **Caso Carlota** (1981).

partes do mundo por iniciativa do governo francês), tendo como interlocutores o realizador francês Jean Rouch e Jacques Darthuys, diplomata e produtor cinematográfico. Essa perspectiva fez brotar um conjunto de filmes documentários e exercícios nessa perspectiva etnográfica do **Cinema Direto**.

Tal circunstância – aliada a outras iniciativas desenvolvidas pela **Cinética Filmes Ltda** em Campina Grande – PB, aos diálogos de Jomard Muniz de Britto (mobilizando integrantes da **Oficina de Comunicação** em torno do circuito Cinevivendo entre João Pessoa e Recife) e ao **Núcleo de Cinema Indireto** – propiciou o surgimento de uma intensa atividade cinematográfica com marcas ficcionais acentuadas, privilegiando a bitola Super-8, potencializada, principalmente, com: a realização e o circuito itinerante do filme **Closes** (1982) de Pedro Nunes;; a trilogia **Esperando João** (1981), **Cidade dos Homens** (1982) e **Paraíba Masculina Feminina Neutra** (1982); os polêmicos filmes de Lauro Nascimento **Acalanto Bestiale** (1981), **Miserere Nobis** (1982) e **Segunda Estação de uma Via Dolorosa** (1983); o filme **Baltazar da Lomba** (1982), bem como a materialização das **Mostras de Cinema Independente**, realizadas em João Pessoa, sob o comando de Pedro Nunes e de lideranças da **Oficina de Comunicação** da UFPB¹¹.

¹¹ No contexto paraibano, as **Mostras de Cinema Independente** tiveram um papel de extrema importância nesse processo de organização regional de

Todos esses filmes, produzidos em torno de integrantes da Oficina de Comunicação, do **Núcleo de Cinema Indireto** ou de propostas de cunho independente, giram em torno das transgressões da sexualidade e, segundo Jomard Muniz de Britto – em depoimento no vídeo **Fragmentos da Narrativa Cinematográfica na Paraíba** (1988) –, fazem uma espécie de

[...] fricção do problema da sexualidade. Não é apenas uma separação entre o documental e a ficção, é friccionar [...] a sexualidade como uma busca permanente, sem nenhuma intenção “didatizante” ou proselitista [...] mas abrir o horizonte da sexualidade. (FRAGMENTOS..., 1988).

Esses filmes, em sua maioria finalizados na bitola super-8, despertam a atração do público e são considerados transgressores por tratarem abertamente de aspectos da sexualidade, homossexualidade ou lesbianidade, e por adotarem novas formas de construção narrativa, exercitando a linguagem cinematográfica enquanto aprendizado e um caminhar para a profissionalização.

cinastas, veiculação dos filmes Super-8 e 16 mm produzidos principalmente na Região Nordeste, realização de cursos de formação audiovisual, debates e da participação do público. Recebendo o título de **Jornada Paraibana de Super-8**, a primeira Mostra, realizada na Associação Paraibana de Imprensa, foi coordenada por Pedro Nunes (no período de 25 a 29 de junho de 1980) e teve a participação de trabalhos de Geneton Moraes Neto, Amin Stepple, Jomard Muniz de Britto (que prestou colaboração e assessoria), Celso Marconi, Jurandy Moura, Flavio Rodrigues, Archidy Picado, Carlos Cordeiro e outros. As três Mostras subsequentes receberam a designação de **Mostra de Cinema Independente**, ampliaram seu público, se transferiram para espaços maiores e aglutinaram realizadores de todo o Nordeste. A respeito, particularmente, da **II Mostra de Cinema Independente** (1981), cabe mencionar que sofreu ataques da Polícia Federal.

Vale assinalar que esse processo de ebulição da produção audiovisual (seja na Paraíba, em Pernambuco, no Rio Grande do Sul ou em outros estados brasileiros) teve traços bem peculiares quanto aos mecanismos colaborativos no processo de realização, abordagem temática, bem como marcas criativas distintas em narrativas de cada região e o barateamento do processo de produção.

Então, a popularização do formato Super-8 deve-se a essa facilidade de produção (filmagem, montagem e circulação do filme), associada ao desejo de segmentos da juventude dos centros urbanos, ávidos em ingressar nas escolas de realização cinematográfica, abordar temas cotidianos de sua própria realidade que lhes afetavam e, ainda, se manifestar de modo mais livre contra os moralismos e mecanismos de repressão da Ditadura-Civil-Militar.

Ressalte-se que o material sensível era adquirido em casas de material fotográfico e, depois da filmagem, era revelado e voltava às mãos do usuário. Para a realização de uma produção no formato Super-8, bastava adquirir um conjunto de equipamentos relativamente de baixo custo: câmera, coladeira e editor. A projeção também era realizada em equipamentos domésticos, alguns com boa qualidade de projeção e de som.

Nesse mesmo contexto, o formato Super-8 também ajudou a democratizar o fazer cinema na cidade de Porto Alegre – a maior parte das produções gaúchas era realizada em 16mm,

pois as produções em 35mm eram praticamente inexistentes. Deste modo, as produções neste formato criaram uma espécie de movimento cinematográfico alternativo, derivado dessas características relacionadas com o desejo de produção de cinema, rebeldia, necessidade de expressão, baixos custos de produção e facilidade no manuseio de equipamentos (que normalmente eram utilizados para produções de cunho doméstico). No entanto, a geração superoitista gaúcha não se detém na produção de registros domésticos e procura desenvolver projetos de filmes experimentais, documentários e ficcionais, alinhados às formas de produção cultural da época. Em João Pessoa e Campina Grande, embora com espaços cronológicos mais acentuados, a realidade apresenta várias semelhanças com o caso gaúcho.

Esse processo tem suas origens em meados dos anos 1960, quando o descampado dos pampas se torna objeto de enquadramento por parte de realizadores interessados em explorar a tradição narrativa que cerca este cenário natural. A discordância, no que se refere ao tratamento que estes realizadores dispensam ao campo, faz com que uma parcela de críticos e realizadores se volte para outros espaços de referências *filmicas*, em contraposição ao esquema narrativo tradicional do cinema "bombacha e chimarrão". No centro desse impasse paira uma questão que, com efeito, está fora de quadro, mas que se enreda profundamente nos planos dos realizadores gaúchos.

Trata-se da questão da definição de um projeto estético-ideológico para essa cinematografia, subentendida num projeto mais amplo para uma indústria cinematográfica no estado. Uma expectativa passível de se tornar realidade, haja vista a efervescência produtiva no setor a partir de 1966, quando Teixerinha estreia em longa-metragem com **Coração de Luto**, início de uma série de filmes que irá fazer florescer o melodrama gaúcho.¹²

Neste contexto, em 1961, o cineasta Sérgio Silva tornou-se sócio do **Clube de Cinema de Porto Alegre** e passou a escrever crítica de cinema em jornais da capital antes de realizar, em 1968, **Sem Tradição, Sem Família, Sem Propriedade**, um dos primeiros filmes em Super-8 produzidos em Porto Alegre com uma marca cultural e artística. Muitos dos cineastas atuantes na época eram egressos do teatro, da literatura ou, então, dos grupos que se reuniam no Foto Cine Clube Gaúcho, no Centro de Estudos e Divulgação Cinematográfica (Cedic-UFRGS), ou no Centro de Estudo Cinematográfico (Cecin-PUC/RS). Nesse período, cineastas com passagem pelos grupos de estudos cinematográficos de tendências sociológicas dedicaram-se a fazer registros históricos, a exemplo do trabalho

¹² O cinema das lágrimas predomina no cenário gaúcho dos anos 1970. Nesse período são produzidos 12 longas-metragens em três anos, enquanto no Brasil produz-se uma média anual de 65 a 85 filmes – fato que faz do Rio Grande do Sul o terceiro polo cinematográfico do País.

de pesquisa desenvolvido por Antonio Carlos Textor em **Um Maravilhoso Espanto de Viver** (1978).

Mas é no ano de 1977 que é criada a primeira edição do **Festival do Filme Super-8**, no **Festival de Cinema de Gramado/RS**, o que permitiu aos realizadores superoitistas terem um espaço para a exibição, discussão e, também, de fomento da produção brasileira de filmes em Super-8. Essas iniciativas e transformações no campo audiovisual (e em outras áreas) acabaram por criar um movimento cultural com traços próprios, que se transforma em encontros festivos, nos quais os realizadores se reúnem para expressar os anseios e inquietudes de toda uma geração. Na literatura, por exemplo, os escritores gaúchos também produzem livros alternativos (mimeografados), que são vendidos em bares, enquanto a poesia é divulgada nas rádios ditas alternativas, que também divulgam a música alternativa que fala da realidade cotidiana da cidade. O músico Nei Lisboa, por exemplo, compôs a trilha do longa-metragem em Super-8 **Deu Pra Ti, Anos 70**¹³ (1981), dirigido por Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, e, posteriormente, do filme **Verdes Anos**¹⁴ (1984), de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, com a presença do músico Néilson Coelho de Castro.

¹³ O longa **Deu Pra Ti, Anos 70**, além de ser um filme Super-8 aclamado pela crítica, conquistou vários prêmios, destacando-se: Melhor Filme no **V Festival Nacional de Cinema de Gramado** (1981); Prêmio João de Barro da Secretaria Municipal de Turismo de Porto Alegre (1982); e **VII Super Festival Nacional de Cinema Super 8** | Grife-São Paulo (1981).

¹⁴ A adaptação cinematográfica **Verdes Anos**, filmada em 35mm, evidencia o estágio de amadurecimento e profissionalização dos jovens diretores Giba



Pedro Santos (Marcelo) e Ceres Victora (Ceres), no longa filmado em Super-8 Deu Pra Ti, Anos 70, encenam os conflitos de jovens que vivenciam e confrontam a ditadura militar, em defesa das diferentes formas de liberdade. Foto: Nelson NADOTTI

No teatro surgem novos grupos, como o **Vende-se Sonhos** e **Faltou o João**, enquanto a TVE (Televisão Educativa), emissora vinculada ao Governo do Rio Grande do Sul, criou programas voltados para o público jovem discutir suas temáticas.

Tal como ocorre no espaço gaúcho, na Paraíba, desde a simples documentação de peças teatrais – como a realizada para a adaptação teatral de **Coiteiros** (1977), de José Américo de

Assis Brasil e Carlos Gerbasi. A obra obteve várias honrarias, evidenciando-se: o Prêmio Revelação do **XII Festival do Cinema Brasileiro de Gramado** (1984); o Troféu São Saruê Especial da **Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro** (1985); e os Prêmios de Melhor Roteiro e Melhor Elenco Coletivo no **II Festival do Cinema Brasileiro**, Caxambu (1985).

Almeida e dirigida por Fernando Peixoto –, não seria surpresa localizar o músico Zé Ramalho praticando ficção fílmica na bitola Super-8 (não finalizado), ou mesmo o músico Chico César criando trilha sonora para filmes, como foi o caso do documentário **Mestre de Obras**, (1981), de Newton Araújo Júnior, ou **Música sem Preconceitos** (1983), em que Alberto Júnior aponta as referências do *rock* na juventude da época.

Interagindo nesse circuito, constata-se a presença de profissionais com experiência em 35mm e 16mm produzindo em Super-8, a exemplo do fotógrafo Manoel Clemente; dos cineastas Jurandy Moura¹⁵, Pedro Santos e Machado Bittencourt com um núcleo de produção em Campina Grande; e do montador Manfredo Caldas, direcionando os jovens realizadores para a montagem criativa. Também podem ser mencionados os educadores-artistas, como, por exemplo, Elisa Cabral, Lauro Nascimento, Elpídio Navarro e Jomard Muniz de Britto, que desenvolveram experiências exclusivamente com a minibitola e incorporaram a referida ferramenta em suas respectivas práticas de sala de aula e como expressão artística-audiovisual.

Segundo a pesquisadora e realizadora gaúcha Flávia Seligman (2002), no ano de “[...] 1978 ocorreu um fato pioneiro e desencadeador: o documentário **História - A Música de Nelson Coelho de Castro**, dirigido por Nelson Nadotti e Sérgio Lerner.” A estreia do filme foi na Sala do Museu de Comunicação

¹⁵ Realizador que fez estágio em Super-8 na **Associação Varan** em Paris.

Hipólito José da Costa, com a presença de um público formado por artistas, produtores culturais e universitários, que passam a se interessar pelas produções no formato Super-8, evidenciando os novos rumos da produção cultural na cidade de Porto Alegre e no País.

No caso paraibano, a eleição de **Gadanh**o como marco delimitador deve-se ao fato de, além de criar uma ambiência de efervescente debate pela denúncia social que a obra apresentava, ter disparado um processo que aglutinou dezenas de outras obras num circuito possível de difusão e debate no seio da realidade fílmica paraibana, até então praticamente estagnada. Assim, são criados os circuitos alternativos de exibição nos espaços onde as pessoas costumam se encontrar para discutir os assuntos do momento, quer seja na universidade, nos bares ou nas manifestações políticas.

Nesses lugares surge uma ligação muito forte, uma identificação de programas e propostas entre as manifestações artísticas e um novo público, interessado nas histórias dos que viveram e aprenderam a sentir o mundo na presença da televisão como um denominador comum e o desejo (de muitos) de viver nas cidades grandes. Deste modo, os ventos que varrem o mundo nas décadas de 1960 e 1970 passam, também, pelas lentes dos adeptos do Super-8, que registram o fim das utopias sociais e o surgimento da sociedade informacional, que torna o futuro uma incógnita.

Mas a popularização do Super-8 não é um fenômeno exclusivo de Porto Alegre, pois seus adeptos vieram a instaurar diversos ciclos regionais de produção pelo País – chegando em João Pessoa, vai fomentar o **Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba**. Nessa fase cinematográfica, ocorrida entre 1979 e 1985, o formato Super-8 se tornou popular entre os jovens cineastas paraibanos pelos mesmos motivos descritos anteriormente em relação ao cinema gaúcho.

A câmera Super-8 no estado da Paraíba chega com marcas de renovação, uma alternativa às bitolas profissionais de cinema, que usavam filmes de 35mm e 16mm. Esse equipamento se tornou popular por causa da sua mobilidade e possibilidade de gravar o som diretamente na câmera, inovação que dispensava a mobilização de uma grande equipe de produção, simplificando e barateando a realização de filmes. (NUNES; MORAIS, 2016).

Do mesmo modo que ocorreu no movimento superoitista gaúcho, o novo grupo de realizadores paraibanos era, em sua maioria, formado por estudantes universitários, que passaram a utilizar o formato Super-8 como uma forma de expressão pessoal e de questionamento dos valores dominantes na sociedade, através da realização de ensaios audiovisuais. No entanto, se os superoitistas gaúchos fazem uso da marca “alternativo” em oposição ao cinema profissional, que era praticamente inexistente na cidade,

[para] alguns cineastas, até mesmo do próprio ciclo superoitista, essa produção é vista como um retrocesso para o cinema paraibano, haja vista que a Paraíba tinha uma tradição com produções em 35 e 16 mm. (SILVA, 2010, p. 6).

Segundo Flávia Seligman, a

[...] falta de recursos sempre deu às manifestações culturais de Porto Alegre o rótulo de alternativas. Os grupos que realizavam estes eventos, porém, faziam questão de se autodenominar alternativos. (SELIGMAN, 2002).

Por esse mesmo motivo, a autora comenta que

[...] o trabalho em Super-8 só passou a ser conhecido pelo público como um tipo de cinema alternativo a partir dos grupos "**Câmera-8**" e "**Humberto Mauro**". Este último era formado por jovens universitários que iniciaram suas atividades com reuniões para discutir cinema. (SELIGMAN, 2002).

Os encontros realizados por estes grupos auxiliaram os superoitistas gaúchos a se organizarem e a promoverem eventos regulares para exibições da produção local, além de debates. Na Paraíba, de acordo com Pedro Nunes e Arthur Moraes, esse processo de formação cinematográfica dos jovens cineastas locais ocorreu através de cursos de Extensão oferecidos pela UFPB (Universidade Federal da Paraíba).

Parte significativa da produção superoitista é composta de exercícios cinematográficos

produzidos dentro do NUDOC¹⁶, por meio dos cursos e estágios em **Cinema Direto**, ocorridos na Paraíba e na França. O **Cinema Direto** é uma técnica cinematográfica que trabalha a imagem e o som de maneira primária, visando mostrar o ambiente em questão sem a interferência do idealizador do filme ou de ferramentas técnicas, deixando a filmagem livre. (MORAIS; NUNES, 2016, p. 6)

Deste modo, o formato Super-8 promove uma aproximação da academia e do cinema paraibano de uma forma muito próxima daquela realizada no cinema gaúcho, se posicionando nos diferentes contextos como um espaço para que cineastas, estudantes e professores pudessem “[...] expressar suas visões sobre a sociedade, muitas dessas narrativas vinham marcadas por um forte teor crítico.” (SILVA, 2010, p. 8).

Essa troca de experiências foi facilitada pelo uso de uma bitola que permitia expressar o universo cotidiano dos cineastas, através do manuseio de uma linguagem cinematográfica despida de convencionalismos. Deste modo, o formato Super-8 permitiu o surgimento de singularidades criativas no cinema gaúcho e paraibano. A experimentação só se tornou possível na medida em que os realizadores assumiram o controle da produção e criaram canais para a distribuição e

¹⁶ A criação do **Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC)**, em 1980, permitiu a parceria com a **Associação Varan** para implementação dos cursos e estágios e formação em **Cinema Direto**. Neste contexto, vale destacar que a **Associação Varan** foi um importante núcleo francês do cinema documentário.

exibição dos filmes, se inserindo no ambiente da cultura participativa através da interação com o público.

De um certo modo, essas produções voltam-se para si mesmas, a fim de dar expressão às inquietações existenciais que os oprimem, alinhados com os produtores culturais da cidade (Porto Alegre e João Pessoa), na busca de políticas culturais alternativas àquelas oferecidas pelos meios massivos de comunicação. A repercussão das propostas temáticas possibilita uma identificação dos filmes junto ao público e a continuidade dos trabalhos. Essas produções surgem como uma esperança de renovação do ciclo eclipsado pelo regime civil-militar da cinematografia brasileira, e a trajetória desse ciclo advirá do modo como os realizadores se posicionam diante da história, e dos meios de que dispõem para fazer o registro das atividades cotidianas.

Fase experimental do cinema documental

Na dissertação **Cinema Paraibano: um núcleo em vias de renovação e retomada**, João de Lima Gomes (1991, p. 48) destaca que, de acordo com a publicação **Paraíba Cultural**, de 1973, da Secretaria de Cultura da Paraíba, os filmes **A Última Chance**, de Paulo Mello, e **O Estranho Caso de Leila**, de Antônio Barreto Neto, figuram entre as primeiras experiências em Super-8 realizadas na Paraíba – inclusive, os filmes representaram a Paraíba na **I Jornada Nacional de Curta Metragem**, em Salvador.

No entanto, o movimento superoitista na Paraíba ganhou força e se expandiu em 1979, com a realização do documentário **Gadanh**, de João de Lima Gomes e Pedro Nunes.

O Super-8 **Gadanh** é uma espécie de catalisador que, paulatinamente, atrai um grande público e aglutina novos realizadores em torno da feitura e circulação de filmes. Inaugura o movimento superoitista paraibano, ao retratar os efeitos do regime de desigualdade social que se perpetua em diversas regiões do País, agora na forma de trabalho precarizado. O documentário faz um retrato das condições de trabalho dos catadores de lixo, utilizando uma linguagem direta, para mostrar “em tempo real” a luta pelo sustento dos trabalhadores do “Lixão do Roger”, um antigo depósito de detritos de João Pessoa, que foi desativado em 2003.

O ano de 1979 foi significativo para o cinema paraibano, momento em que ocorreu em João Pessoa a **VIII Jornada Brasileira de Curta-Metragem**, a fundação do **Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB**, a realização do curso de cinema-direto com o renomado diretor francês Jean Rouch e firmado um convênio entre a UFPB e o ateliê Varan que permitiu a realização de outros filmes. (SILVA, 2010, p. 1, grifo nosso).

De modo bastante contraditório, na **VIII Jornada** a bitola Super-8 não teve vez. Um artigo de Jean-Claude Bernardet, intitulado “A Jornada Degolou o Palhaço”, fez o devido registro do fato, e provocou na organização do evento um incômodo enorme, já que a questão técnica de espaço de

exibição não convenceu os jovens realizadores do Nordeste ávidos por exibirem seus trabalhos. Aliás, o título do artigo de Jean-Claude Bernardet alude ao filme considerado como um dos mais irreverentes do cineasta Jomard Muniz de Britto, **O Palhaço Degolado (1977)**, e que integra o acervo da Cinemateca Pernambucana, em Recife.

Em 1979, dentro da tradição documental do cinema gaúcho, surgem também várias produções em Super-8 no estilo do **Cinema Direto. Inverno no Trópico** (1980), de João Guilherme Reis, por exemplo, trata da repressão política no Cone Sul, enquanto **Encruzilhada Natalino** (1981), de Ayrton Centeno e Guaracy Cunha, registra as consequências práticas de problemas denunciados em **Ave Soja, Santa Soja**¹⁷ (1980 – 35mm), de Rubens Bender, e **Movimento de Conscientização da Mulher** (1984), de Antonio Sacomori, aborda questões das mulheres trabalhadoras no campo.

Neste contexto, ao se debruçarem sobre os problemas da realidade cotidiana da parcela da população que vive em condições precárias, a tendência da linguagem documentária de natureza sociológica é falar da miséria na perspectiva de um “outro”, que não se reconhece na condição de “povo”, a partir de uma perspectiva que ignora a realidade na qual os sujeitos vivenciam suas experiências cotidianas. As formas do cinema olhar para esse “outro”, que não é o “povo”, é um tema que

¹⁷ Como a passagem de colonos para a condição de “sem-terra”.

perpassa, de formas distintas, tanto **Gadanh**o quanto **Ilha das Flores** (1989 – 35mm), de Jorge Furtado.

Gadanho foi produzido dez anos antes de **Ilha das Flores**, mas em ambos os filmes permanece o retrato de uma parcela da sociedade marginalizada, que tira o seu sustento diário do lixo, quer seja o Lixão do Roger ou de Porto Alegre. **Ilha das Flores** utiliza procedimentos discursivos do hipertexto e esse recurso produz um distanciamento do narrador dos fatos narrados, o que não impede a identificação do público.

Fotograma do filme Gadanho (1979) tendo como cenário real o lixão do Baixo Roger, João Pessoa – PB. Fonte: Gadanh



O hipertexto é uma linguagem computacional ¹⁸, utilizada pelo narrador para acessar pastas com arquivos históricos sobre o tema, criando *links* entre páginas dos assuntos relacionados, fazendo com que o universo da história seja ampliado, fornecendo um retrato da miséria na qual vive parte da população de **Ilha das Flores**.

A estrutura de um hipertexto fílmico retoma a exposição de material didático do documentário televisivo, baseado na repetição como forma de memorização dos conteúdos. A estrutura de repetição se assemelha a uma árvore que se ramifica em diferentes galhos, conhecida também pelos *game designers* como “árvore de diálogos”. Neste processo, texto e imagem avançam juntos numa determinada direção e as noções conceituais apresentadas são explicitadas pelo narrador. A partir de um certo ponto, os caminhos se bifurcam, e uma nova janela é aberta, mas essa nova conexão não é mais entre a mesma imagem e texto. Assim, a cada bifurcação, as relações entre imagem e texto se mostram conflituosas, tornando ambígua a fala do narrador, ao contrário de como se apresenta nos documentários científicos clássicos.

Ilha das Flores inova ao forçar a repetição didática do documentário educativo clássico, evitando mostrar o real como

¹⁸O termo hipertexto foi criado por Theodore Nelson, nos anos 1960, para explicar a forma de escrita/leitura não linear na informática, pelo sistema “Xanadu”.

um efeito da transparência do filme. Assim, o olhar engajado de **Ilha das Flores** tira da invisibilidade uma temática relevante. Por outro lado, **Gadanh** não fornece ao espectador as coordenadas espaço/temporais do depósito de lixo, mas torna a existência deste “outro” mundo um dado concreto da nossa realidade, ao permitir que as narrativas dos catadores de lixo se façam ouvir. No diagrama sonoro, no entanto, há um depoimento retirado de trecho do Jornal Nacional, da Rede Globo, onde (nitidamente) a voz de Cid Moreira introduz o discurso bem à moda da época do presidente João Baptista de Figueiredo, comentando a questão da importação de petróleo no Brasil e a praga da inflação econômica – que era, à época, o principal problema do País, na visão dos militares.

Ainda em **Gadanh**, os movimentos de câmera lançam um olhar ao redor de si, numa atitude de espreita da realidade observada, como nas “[...] cenas de adultos e crianças brigando com os urubus pelas sobras de alimentos e outros produtos com o gadanh, instrumento usado pelos catadores.” (FALCONE, 2013, p. 122). Esse olhar etnográfico imersivo cria as condições para a escuta de um espaço estruturante, abarcando através de planos abertos aspectos geográficos do “Lixão do Roger”, ou para mostrar, através de planos fechados e movimentos de câmera lenta, a labuta diária dos catadores de lixo. Assim, o filme dialoga com os trabalhadores-protagonistas do Lixão, evidenciando o mergulho dos realizadores e demonstrando uma

empatia rara e respeito para com os entrevistados, em contraposição ao tom irônico observado em **Ilha das Flores**.

Os movimentos de câmera englobantes e os depoimentos de especialistas no assunto não configuram **Gadanh** como um "documentário sociológico", nos termos definidos pelo crítico Jean-Claude Bernardet (2003), pois a imersão do documentarista "[...] vai ser observada no momento em que se projetar o filme para os que foram filmados. Eles vão dizer se sua realidade foi ou não captada." (GOMES, 1991, p. 40), para retomar uma ideia roucheana.

O documentário **Renovatório** (2007), de Chico Sales, também mostra uma nova exibição de **Gadanh** no Parque do Roger, em dezembro de 2006, na localidade do antigo Lixão.

Na exibição estavam presentes, inclusive, antigos catadores e um deles se reconhece nas cenas e a amigos. Seu discurso difere do discurso do filme, podemos entender a partir de questões econômicas, mas não se limitar a isso. Ao ver as imagens ele fala da falta que o lixo faz. O lixo não era tudo, mas era muito. (SILVA, 2010, p. 15).

De forma mais artesanal quanto às suas condições de produção, diferenças espaço-temporais e à natureza da bitola, o filme **Gadanh** retoma a tradição documentária inaugurada com **Aruanda** (1960) – documentário paraibano, dirigido por Linduarte Noronha, considerado precursor do **Cinema Novo**. Essa linha paradoxal de continuidade e descontinuidade não opera somente pela questão temática, mas também pelas

escolhas estéticas e retomada da produção audiovisual em forma de movimento. A visão de um povo sofrido e oprimido mostrado em **Aruanda** é retomada quase 20 anos depois em **Gadanh**, em uma perspectiva mais desamarrada em relação aos procedimentos do **Cinema Direto**. Neste sentido, pode-se dizer que “[...] na escrita da história do cinema paraibano o lugar ‘dado’ ao super 8 é sempre nessa longa duração e num diálogo intenso com a ‘**geração Aruanda**’.” (SILVA, 2010, p. 4, grifo nosso).

Conflitos e diferentes tensões

É importante salientar – nessa fase inicial de produção de cinema com a predominância, mas não a exclusividade da bitola Super-8 – o papel da imprensa local e as articulações em torno dessa safra de filmes. No princípio, essa relação (necessária por parte da imprensa, com os realizadores e o entorno cultural efervescente com o protagonismo de uma geração que sucede o brilhantismo e a força criativa da **Geração Aruanda**) foi extremamente tensa.

Essas tensões, ou conflitos sutis, denotavam distintas visões de mundo, diferenças políticas, diferenças geracionais, reservas quanto à adoção de uma outra bitola não profissional, confrontos em relação à posição de alguns jornalistas que combatiam a militância política presente em vários documentários com temática social e que, comodamente, defendiam as ações da Censura Federal e do Regime Militar com

artigos moralistas e posições xenofóbicas contra professores universitários estrangeiros (e de outros estados brasileiros) que arejavam projeto de expansão da Universidade Federal da Paraíba. Ou seja, as tensões não se restringiam unicamente a essa relação com a imprensa conservadora local que, necessariamente, foi se transformando por força dos acontecimentos que pipocavam no seio da **Geração Gadanho** e que implicavam em cobertura jornalística.

Por vezes dicotômicas, essas tensões também perpassavam (ou envolviam) as distintas gerações de cineastas; os profissionais e os amadores; os diferentes tipos de bitola; os modos de produção; o **Cinema Direto** e **Indireto**; o documentário e a ficção.

De certo modo, essas tensões e conflitos, de diferentes ordens, traduziam uma certa miopia, imaturidade, resistência por parte dos grupos minoritários envolvidos. Também, essas dissidências e conflitos, mesmo entre os integrantes de uma mesma geração, implicavam na necessidade e capacidade de reação crítica, poder de escuta, aprendizados mais acelerados, posicionamentos com argumentação, redirecionamentos associados à capacidade de organização no campo audiovisual, produção de dois manifestos (Everaldo Vasconcelos e Pedro Nunes) e outras iniciativas mobilizadoras. Essas tensões e conflitos também representaram a força aglutinadora do ciclo Super-8, seja na Paraíba ou no Rio Grande do Sul.

Everaldo Vasconcelos, diretor de **Sagrada Família** (1981), em manifesto publicado em 26 de outubro de 1982, destaca as insatisfações sobre os rumos do cinema paraibano, as pressões, a liberdade de expressão, liberdade para experimentar livremente.¹⁹

A nossa proposta é a nossa geração com todos os problemas e contradições. [...] Estamos descontentes. Há um certo mal-estar em nosso dia a dia de aprendizagem da realização cinematográfica. Queremos fazer filmes e não só filmes de determinado tipo. Estamos órfãos. Estamos debaixo do tropicalismo, do *udigrudi*, do manifesto pornô, do carnaval, canabis e tudo bem! Queremos ter a liberdade de falar à nossa maneira de nosso povo e país. Queremos colocar nos nossos filmes as nossas angústias. "Lá vem a barca pegando fogo da liberdade que se anuncia." Jaguaribe Carne Não é preciso salvar nada, nem mesmo a alegria. Jomard Muniz de Britto Minha cabeça dói. (VASCONCELOS, 1982).

¹⁹ Seguido ao manifesto de Everaldo Vasconcelos, Pedro Nunes publicou (na revista **Marca de Fantasia** e no jornal **A União**, em 6 de novembro de 1982) o manifesto "Não... ou repetições pleonásticas incisivas", em que pontuava conflitos existentes entre distintas gerações e conclamava para o debate aberto: "Vimos... registrar a nossa presença. Não pedimos deferimento. Não formalizaremos processo. A tramitação é livre. [...] Estamos mais uma vez na praça, com argumentos textuais para expressar o nosso descontentamento na província Filipéia. Frise-se, descontentamento. Muita coisa ficou por ser dita. É como se uma fita tivesse sendo engolida por um projetor. [...] Rejeitamos trabalhar tempo integral para Xerox do Brasil. [...] Não pretendemos negar a importância e o valor histórico de uma série de trabalhos do cinema paraibano. Precisamos sim, pensar o passado e avançar no presente. Iremos refletir as nossas experimentações com uma cadência própria, desamarrada e, sobretudo, sem manuais. Temos sido tolhidos pelos monstros do discurso. Querem nos adotar como menores abandonados ou garotos da FEBEMAA. [...] Estamos questionando tudo, principalmente as nossas propostas. [Queremos] um cinema enquanto repulsa que transpire a nossa concepção de mundo, que seja crítico/criativo sem a palavra final da pseudointelectualidade em crise." (NUNES, 1983).

Ainda no caso da Paraíba, pode-se dizer que essas tensões foram amenizadas com a força e a capacidade organizativa dos protagonistas de um movimento de cinema que se impôs por suas ações colaborativas nas equipes de produção, qualidade de certas obras e pela contribuição de gerações anteriores (que também participaram desse processo de retomada). Os jornais locais, antes resistentes, amenizaram o tom jocoso presente em determinadas matérias de cunho opinativo. As redações, paulatinamente, incorporaram (em seus quadros) profissionais com formação universitária... e a visão da imprensa mudou por vários fatores – dentre eles, a força mobilizadora dessa espécie de movimento que transcendeu o estado da Paraíba; que se articulou com outros estados brasileiros.

Nessa nova fase de relacionamento com integrantes da Geração Aruanda, a própria imprensa tradicional passou a imprimir destaque às produções superoitistas, dedicando páginas inteiras ao lançamento de filmes. E, quando a Polícia Federal, em 1981, invadiu a **II Mostra de Cinema Independente**, jogando bombas de gás lacrimogêneo e dando tiros de escopeta, essa relação já estava mais amadurecida.²⁰ A imprensa da Paraíba noticiou amplamente o episódio de violência do órgão da

²⁰ Diante da gravidade da ação da Polícia Federal, os veículos de imprensa **A União, Correio, O Norte** e o jornal laboratório da UFPB **Questão de Ordem** (que dedicou uma edição especial relacionada às repercussões do episódio) deram uma ampla cobertura do episódio, pautando a imprensa nacional.

Ditadura Militar contra a Mostra de filmes e seus participantes, gerando, inclusive, repercussão nacional e posicionamentos de entidades da categoria, como Associação Brasileira de Documentaristas, Associação Nacional de Cineclubes, Sindicato dos Jornalistas Profissionais da Paraíba, DINAFILMES, Associações dos Docentes Federais, Associação Brasileira de Ensino e Pesquisa em Comunicação, entre outras.

Alguns embates e perseguições também eram frequentes em exibições de determinados filmes, quando os mesmos não haviam sido submetidos à Censura, por decisão dos realizadores ou por parte dos promotores de determinado evento. O contexto de produção dos filmes e as exibições eram configurados enquanto atos de resistência cultural, em relação ao Governo e à própria Censura, enquanto parte integrante dos órgãos de repressão.

O fato é que, mesmo nesse contexto de transformações e ações de complementaridade do cinema na Paraíba, os realizadores construíram suas próprias estratégias de autonomia e mobilização, adotando ações de comunicação alternativa associadas às publicações mimeografadas, revistas artesanais, *flyers*, *outdoors* artesanais, contatos interpessoais, *happenings*, intervenções em espaços acadêmicos, produção de matérias para os jornais convencionais, materialização de quatro edições da **Mostra de Cinema Independente** e a existência de todo um trabalho de animação cultural relacionado com a criação de cineclubes, cinema ambulante com projeções em periferias,

escolas, associação de bairro, na zona rural, articulados com outros campos do conhecimento e o envolvimento dos movimentos sociais. Uma atividade cultural puxava várias outras.

Algumas outras iniciativas implicavam em driblar os órgãos de repressão e exigiam sigilo por parte dos organizadores. Pode-se afirmar que esses ciclos regionais e, em particular, o ciclo paraibano, todos implicaram em resistência cultural por parte dos envolvidos e a construção de alternativas criativas (NUNES, 1988).

A fase da sexualidade: anos 1980

Após os superoitistas consolidarem a produção no estilo documental, na segunda fase do movimento o foco dos realizadores paraibanos se desloca para a ficção ou entremesclas da ficção com o documentário, buscando explorar novas formas de linguagem e de estéticas cinematográficas. Neste sentido, a diversidade e multiplicidade de propostas se tornam uma marca distintiva da produção em Super-8 na Paraíba.

Um dos fatores que influenciam e potencializam esse processo é o surgimento, no início dos anos 1980, dos grupos **Maria Mulher**, com o objetivo de discutir e refletir sobre a opressão da mulher, e o **Grupo Nós Também** (integrado por militantes homossexuais), que “[...] atuou por quase três anos, publicando boletins, envelopes de arte (envelopes que continham fotos, poesias, arte-xerox etc.), pichando muros, fixando

outdoors e com a produção e realização de um filme: **Baltazar da Lomba.**” (LIRA, 1986, p. 6).

Essa discussão começa com **Esperando João** (1981), **Cidade dos Homens** (1982) e **Paraíba Masculina Feminina Neutra** (1982), de Jomard Muniz de Britto, entre outros projetos experimentais, mas o debate sobre o tema vai ser potencializado com o lançamento de **Closes** (1982), de Pedro Nunes. Segundo Nunes (2013, p. 81), “a mobilização em torno desses filmes extrapola o estado da Paraíba a exemplo de **Closes**, que percorreu vários estados brasileiros e circulou pela América Latina.²¹”.

Closes foi produzido com recursos do próprio autor e o apoio da **Oficina de Comunicação** da UFPB, com a estruturação de um roteiro aberto que se concentra em complexas questões relacionadas à homoafetividade.

A estrutura narrativa do filme mescla o documentário e a ficção para mostrar, através de relatos expressivos, que, por força da opressão, os homossexuais são renegados à marginalidade, quando não, excluídos da própria família. O filme trata da liberdade, do preconceito, do transitar livremente, do direito de ir e vir e do respeito pelas diferenças. Lauro

²¹ Em um projeto de circulação itinerante, em 1982, o filme **Closes** foi apresentado em diversas regiões brasileiras. No circuito Sudeste-Sul (Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires e Rosário - Argentina) foi agendado um encontro, em Porto Alegre, para que Pedro Nunes, Giba Assis Brasil, Ricardo Correa e outros jovens do cinema gaúcho pudessem assistir **Closes** e **Deu Pra ti Anos 70**, além de livremente discutirem os caminhos dos cinemas regionais na Paraíba e no Rio Grande do Sul.

Nascimento, em artigo no jornal **A União** intitulado – “Político sem ser Chato”, assinala:

Ser livre, em **Closes**, é a defesa cotidiana do direito de se possuir, de se ter e de se dar, num mundo ameaçador em que se nega desde o direito ao prazer, à alegria, à felicidade e bem-estar, até o direito à sobrevivência física encurralada pela fome, desemprego e miséria. Político sim, mas sem ser chato, solene ou sisudo. (NASCIMENTO, 1981 p. 1).

No filme, os depoimentos são, na maioria das vezes, chocantes, díspares ²², engajados, complementares ou contraditórios, interligados por sequências ficcionais de dois rapazes – Ricardo Correa (de Porto Alegre) e Sergio Vianna (de João Pessoa) – com os corpos desnudados, trocando carícias em locais públicos, a exemplo do Centro de João Pessoa, ou em locais afastados, como a Barreira do Cabo Branco e a Praia de Manaíra.

²² Antes da montagem propriamente dita, Pedro Nunes exibiu trechos de **Closes** para o cineasta e montador Manfredo Caldas. Em face da contundência dos depoimentos brutos (díspares), o montador sugeriu que se trabalhasse com a ideia de colisão; ou seja, entrechoques dos diferentes recortes de falas, acompanhados de sequências de cenas ficcionais, que quebravam com o impacto dos depoimentos moralistas. Há, por exemplo, depoimento de um policial em que o rosto propositalmente está escuro, e um trecho da fala de um taxista que defende claramente que os homossexuais “deveriam ser fuzilados”. Destaca-se, ainda, um outro depoimento, de um senhor idoso que diz: “O homem só com a mulher. O homem com outro homem, não dá. Eu considero uma safadeza. A mulher que faz sabão com outra, não vale coisíssima nenhuma.” (NUNES, 1988).



Marcas da TRANSGRESSÃO: o afeto entre dois homens em Closes e duas mulheres em Paraíba Masculina Feminina Neutra na mira dos censores federais e órgãos de repressão. Acervo dos autores

Segundo Arthur Morais e Pedro Nunes (2016), a Polícia Federal atuou para intimidar, “[...] principalmente por ocasião do lançamento de **Closes** (1982) em que o filme foi obrigado a ser exibido para agentes federais munidos com metralhadoras.” Em 1980, esse procedimento também foi adotado pela Polícia Federal para boicotar o lançamento, no **Festival de Cinema de Gramado**, do média-metragem (no formato Super-8) **Sexo & Beethoven**, realizado por Carlos Gerbase e Nelson Nadotti.

Sexo & Beethoven²³ é uma adaptação do conto **O Encontro e o Confronto**, de Rubem Fonseca, mas

[...] por causa de uma cena de sexo, o filme sofreu cortes da censura de mais ou menos um minuto e meio. A polêmica criada em torno dos cortes de certa forma auxiliou na divulgação, pois

²³ Gerbase filmou a "continuação" de **Sexo & Beethoven** na bitola 35mm, em 1997, com o título de **Sexo & Beethoven – O Reencontro**, mantendo os dois personagens principais.

a época era propícia para quem desejasse brigar contra a censura. (SELIGMAN, 2002).

Em contrapartida, **Sexo & Beethoven** foi premiado como melhor filme gaúcho pela Kodak no Festival de Gramado. Segundo Flávia Seligman (2002), **Sexo & Beethoven** estreou junto com o “[...] filme de Tuio Becker, **Contos Neuróticos**, no Studio Flávio Del Mese, conseguindo um considerável sucesso de público, em um programa que tinha o nome de ‘Cinema Liberado’.”. **Contos Neuróticos** atraiu um público considerável para a sala de exibição, haja visto que temas relacionados à sexualidade geravam debates e despertavam a curiosidade do público.

Antes, em 1979, Nelson Nadotti, Carlos Gerbase e Hélio Alvarez, pertencentes ao **Cineclube Humberto Mauro**, haviam feito a estreia do Super-8 **Meu Primo**, junto com **Bicho Homem**, de Tuio Becker e Cláudio Casaccia, que faziam parte do **Cineclube Câmera-8**, na Sala Qorpo Santo do Teatro de Arena. Neste mesmo ano, **Meu Primo** e **Os Familiares** (de Sérgio Silva) venceram o **I Festival de Osório de Cinema Amador**, no Balneário de Atlântida, pertencente ao município de Osório - RS.

No entanto, o movimento superoitista gaúcho obtém reconhecimento nacional com as crônicas do cotidiano narradas no longa-metragem **Deu Pra Ti, Anos 70** (1981), de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti. O filme faz uma reconstrução histórica detalhada dos costumes dos jovens nos anos 1970, na

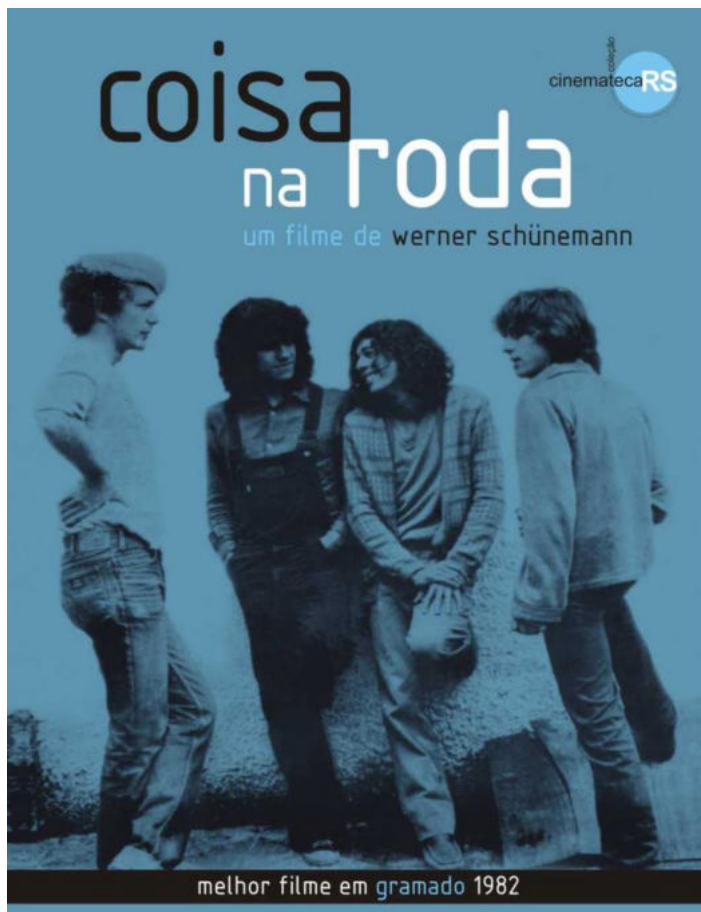
perspectiva de quem cresceu e viveu estes anos em Porto Alegre. O enredo do filme se desenvolve entre os espaços de convivência dos jovens, mostrando, do ponto de vista dos realizadores, as experiências vividas por sua própria geração.

No período de produção do longa-metragem **Deu Pra Ti, Anos 70**, a proposta de cinema de autor ia ao encontro dos interesses dos realizadores de filmes em Super-8, haja visto que preconiza um amplo domínio do processo de feitura do filme por parte do realizador. Deste modo, sugestões dos membros da equipe são aceitas, mas cabe ao realizador selecionar o que julga apropriado. A outra prática de produção, bastante comum entre os realizadores, consistia em investir na cultura participativa, através do revezamento de funções, discussões grupais de roteiro, das filmagens e interpretações. Este modelo implica uma personalidade autoral coletiva/colaborativa, presente em diversos filmes da época, em especial no longa **Deu Pra Ti, Anos 70**.

Nelson Nadotti e Sérgio Lerner (também oriundo do “Humberto Mauro”) começaram a filmagem de **Deu Pra Ti, Anos 70** registrando o show homônimo do músico Nei Lisboa, em dezembro de 1979, sem saber (realmente) para que utilizariam estas imagens. De janeiro a março de 1980 Giba e Nadotti foram desenvolvendo o roteiro, baseado nas pequenas histórias que escreveram. A versão final ainda contou com a colaboração de Álvaro Teixeira – que, anos mais tarde, iria

roteirizar o filme **Verdes Anos**, de Giba e Carlos Gerbase. (SELIGMAN, 2002).

A ampla receptividade do longa-metragem **Deu Pra Ti, Anos 70** abre caminhos para uma série de produções realizadas por cineastas estreados, com leituras singulares da realidade gaúcha. Em 1982 estreiam os longas-metragens **A Palavra Cão Não Morde**, de Sérgio Amon e Roberto



Henkin, e **Coisa na Roda** (1982), de Werner Schünemann. Por outro lado, o curta ficcional **No Amor**²⁴ (1982), de Nelson Nadotti, oferece um interessante desfecho metalinguístico, trazendo à tona a crise do sistema alternativo de produção cultural dos anos 1980.

²⁴ Uma adaptação do conto **O Mistério dos Hippies Desaparecidos** de Moacyr Scliar.

No entanto, uma evolução temática se apresenta em **Inverno** (1983), de Carlos Gerbase, com a história de um jornalista que passa, praticamente, 12 dias de frio e solidão pelas ruas de Porto Alegre, à procura de solução para sua crise existencial. O filme foi planejado e executado por uma equipe experiente, e sua estrutura narrativa obedece ao ponto de vista da personagem central – o que não deixa de refletir a visão de mundo da geração a qual pertence o diretor. Em termos de feitura e acabamento, o longa **Inverno** supera o que se fazia dentro das temáticas abordadas no formato Super-8, com personagens bem estruturadas, além dos diálogos e situações serem apresentados com desenvoltura.

Praticamente no refluxo das produções em Super-8, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase filmam (em P&B) **Interlúdio** (1983), a história de uma atendente de supermercado que se envolve num caso amoroso passageiro que vai custar o fim de algumas esperanças, enquanto Henrique de Freitas Lima filma o longa **Tempo Sem Glória** (1984), no descampado dos pampas, e Jorge Furtado e José Pedro Goulart estreiam o curta **Temporal** (1984), adaptado do conto “Temporal na Duque”, de Luis F. Verissimo.

Por outro lado, constatamos a retração da temática sexual no formato Super-8 após o surto de produções na Paraíba impulsionado por **Closes**, com a temática retomada pelo cinema gaúcho a partir da estreia do longa-metragem (na bitola de 35mm) **Aqueles Dois** (1985), de Sérgio Amon, roteirizado a

partir do conto homônimo de Caio Fernando Abreu, publicado em **Morangos Mofados** (1982).²⁵

Aqueles Dois focaliza o drama que se torna a vida de dois rapazes que trabalham numa repartição pública, quando as questões relacionadas à homoafetividade afloram – os rapazes abandonam o trabalho e partem em busca de novos destinos.

Neste contexto, **Verdes Anos** não se situa nem no campo (terreno do melodrama) nem na cidade grande (lugar marcado por **Deu Pra Ti, Anos 70**), mas numa cidade do interior. O pampa, espaço de horizontes ilimitados, é substituído pelas pequenas fronteiras da escola, da praça e do clube. O mar é uma outra referência importante para a geração da qual fazem parte os diretores. Em **Deu Pra Ti, Anos 70**, o protagonista da história e seus amigos acampam na praia. Deste modo, o lugar ocupado pelo herói romântico (o gaúcho) é tomado pelo jovem comum. As origens não são mais míticas, e sim, extraídas da realidade concreta. Passa-se do homem idealizado do melodrama para o homem comum do drama. Pode-se dizer, então, que **Verdes Anos** atualiza a temática tratada pelos superoitoistas quando se isola no interior e apresenta, através da estética naturalista, uma trama extraída da realidade cotidiana.

²⁵ **Me Beija** (1984), de Werner Schünemann, e **Verdes Anos** (1984), de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil (com roteiro produzido a partir do conto homônimo de Luiz Fernando Emediato), inauguram uma nova fase, depois do efêmero, porém não de todo descartável, surto do melodrama gaúcho dos anos 1970.

Em **Closes**, as partes da estrutura ficcional mostram o relacionamento e as afetuosidades de dois rapazes (Paulo e Marcos), num contexto em que um deles teve que abandonar a cidade em face do preconceito vivenciado por ambos. As cenas de nudez poética e os beijos presentes no filme, confrontados com depoimentos moralistas, chamaram a atenção do público. Jomard Muniz de Britto levantou a discussão de que a sexualidade do cinema paraibano até então era sublimada, enfatizando a ausência de beijos no cinema paraibano dos anos 1960. A esse respeito, o depoimento de Jomard Muniz de Britto no vídeo **Fragmentos da Narrativa Cinematográfica na Paraíba** detalha:

[...] [Essa] libido começa a ser provocada e ser irradiada de uma maneira que ela não tem limites. Isso me parece uma contribuição muito positiva dos filmes que fazem a “fricção” do problema da sexualidade [...] como uma busca permanente. (FRAGMENTOS..., 1988).

Particularmente sobre a repercussão do filme **Closes**, Jomard Muniz de Britto assinala:

O grande rebuliço na província de João Pessoa foi realizado pelo filme **Closes**. Era a temática nova, a problemática nova em termos de sexualidade, pela beleza formal do filme [...] tinha um encantamento visual muito grande. Isso foi um grande motivo para acender a chama dessa sexualidade recalcada noutros filmes. (BRITTO, 1985).

Ainda em 1982, Jomard Muniz de Britto mobilizou uma grande equipe de colaboradores para produzir **Paraíba**

Masculina Feminina Neutra, cuja estrutura ficcional procurou dialogar com **Closes**, sendo Pedro Nunes um dos câmeras do filme, e tendo como protagonistas duas mulheres.

O protagonismo das mulheres na Paraíba

O ciclo de Super-8 na Paraíba também gestou um protagonismo feminino, com mulheres que se envolveram no processo de direção, montagem e fotografia de filmes graças aos cursos de formação cinematográfica em **Cinema Direto** ministrado pelo **Núcleo de Documentação Cinematográfica** da UFPB, com a presença de professores franceses da **Associação Varan** no Brasil e a presença de realizadores-estagiários na França.

Desse elenco de mulheres realizadoras citamos Vania Perazzo, diretora de **Celso após Milagre** (1982), que fez o curso de formação de cinema no Brasil e na França; Elisa Cabral, que dirigiu **Visões do Manguê** (1982) e se destacou com a produção de vários filmes em uma linhagem mais experimental; Maria Antonia Ágape, que dirigiu **Às Cegas** (1982) e, ainda, Maria das Graças Lira, Maria Aparecida e Luzinalda Tavares. Vania Perazzo e Elisa Cabral, ambas professoras da UFPB, prosseguiram no campo da produção fílmica e videográfica, além de construírem um perfil acadêmico com pesquisas na área.

Nessa questão do experimentalismo no cinema paraibano destaca-se a obra desenvolvida pela cineasta Elisa Cabral, que, quantitativamente, a posiciona como a autora do

maior número de filmes (a partir de então) no intervalo 1981-86 – retomando, inclusive, uma exploração temática calcada em estudos sobre a poética de Gaston Bachelard²⁶. Por outro lado, **Verdes Anos** é um filme emblemático das possibilidades de renovação temática experimental, e representa o fim de um fenômeno iniciado com a produção de longas em Super-8: a invenção, no Brasil, de uma carreira comercial para este formato. Mas a produção não tem fôlego para se sustentar na bitola Super-8 e, assim, o cinema gaúcho encerra mais um ciclo de produção.

Considerações finais

O caráter artesanal das produções na bitola Super-8 facilitou a expressão do universo cotidiano dos jovens que buscavam aprender a fazer cinema nos anos 1980, promovendo uma aproximação em termos temáticos, mas também estéticos e linguísticos, entre os realizadores gaúchos, paraibanos e de outras regiões do País. Essas cinematografias se despiram do convencionalismo e passaram a experimentar a linguagem cinematográfica, a partir de suas próprias experiências de vida e da denúncia social. Esses exercícios cinematográficos (alguns com determinado rebuscamento na narrativa) resultam num tratamento temático, formal e alguns traços de irreverências estilísticas, compartilhadas por gerações do nordeste e do sul do

²⁶ Autor de **Psicanálise do Fogo** (1938) e **Poética do Espaço** (1957), entre outras obras filosóficas.

País, traçando fragmentados retratos culturais-urbanos de juventudes ávidas, que estão em pleno processo de descobertas e de construção de estradas bifurcadas que desaguam em outros caminhos.

Os filmes **Gadanh**o (1979), **Closes** (1982), **Aqueles Dois** (1985), **Coisa na Roda** (1982), **Deu para Ti, Anos 70** (1981), **Perequeté** (1981), **Paraíba Masculina Feminina Neutra** (1982) e **Miserere Nobis** (1982) são obras distintas, mas que, de um certo modo, se complementam – tanto no plano de novas abordagens temáticas, como por encenarem e registrarem os cotidianos urbanos periféricos – justamente por se encontrarem interligadas por uma diversidade de questões conflitivas que giram em torno do desvelamento da exclusão social; contradições urbanas; conflitos existenciais; liberdade sexual; ousadias da juventude; drogas; confrontos com a Ditadura Militar; lutas por mudanças políticas, liberdade de expressão; posicionamentos contra o moralismo com intuito de ressignificar, dia a dia, a reapropriação das memórias; dinâmicas do movimento estudantil, entre outras.

Essas temáticas libertárias e ousadas presentes nesses e em outros filmes do acervo das produções em Super-8 desse período do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, tanto na Paraíba como no Rio Grande do Sul, se materializam enquanto retratos polifônicos e inteligentes de época. Estão atravessadas

por poesia, pela crueza do cotidiano, por sensibilidades, pela explosão dos desejos e pela livre sexualidade.

Esses filmes expressam, ainda, as identidades e indignações de jovens irreverentes que abraçam produções colaborativas, que mobilizam diferentes plateias e, ainda, findam por violentar o ritual de um cinema grandiloquente (NUNES, 1988). Essas produções traduzem aprendizados de jovens com a produção de estruturas narrativas que questionam o *status quo*, a repressão política e revelam, além de outras abordagens inerentes aos contextos e singularidades regionais,

[...] as inquietações de uma geração também preocupada com os conflitos existenciais como o amor e a solidão e com os grupos ligados a movimentos de libertação de minorias, no caso, homossexual. (MAGALHÃES, 1983).

Outro traço comum que se destaca (tanto no Rio Grande do Sul como na Paraíba) é a existência de filmes de animação em Super-8, a exemplo de **Caem os Preços** (1981) de Rudy Félix Brock, **Revolução dos Bichos** (1981) – ambos premiados no Rio Grande do Sul – e, na Paraíba, **Maria** (1981), de autoria de Henrique Magalhães, além das experiências finalizadas por Alberto Júnior e Robério Soares.

Assim, o ciclo de filmes superoitista cumpriu seu papel de formar um público de cinema, a partir de suas diversificadas bases de produção e da construção de mecanismos alternativos de circulação. Contudo, para Giba Assis Brasil (1993) – considerando os enunciados do crítico Jean-Claude Bernardet por

ele citados no texto “Espaços do Cinema Gaúcho”, publicado no Portal da **Casa de Cinema**²⁷ – não se pode falar numa “estética do cinema gaúcho” a partir da experiência tardia do sonho *hippie* porto-alegrense.

As qualidades que podiam ser encontradas em filmes como **Deu Pra Ti, Anos 70** e **Ilha Das Flores** eram qualidades de filmes brasileiros e de filmes contemporâneos à procura de um espaço, e o fato de terem sido realizados no Rio Grande do Sul era de natureza geográfica ou político-cinematográfica, jamais estética. (ASSIS BRASIL, 1993).

O fato importante e singular, no caso paraibano, é a herança do filme **Aruanda** para uma nova geração de cineastas e para o próprio **Cinema Novo**, conforme destaca Jean-Claude Bernardet:

Vindo das lonjuras da Paraíba, Linduarte Noronha dava uma das respostas mais violentas às perguntas: que deve dizer o cinema brasileiro? Como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição? (BERNARDET, 2007, p. 36).

Ou mesmo a observação de que

²⁷ A **Casa de Cinema de Porto Alegre** é uma iniciativa cooperativada de produção audiovisual independente, decorrente do processo de aglutinação de realizadores e realizadoras que integraram o ciclo gaúcho na bitola Super-8. Fundada em 1987, foi criada com a finalidade de atuar no espectro profissional do cinema e do audiovisual, envolvendo a produção e coprodução de longas-metragens, médias, curtas, programas e séries televisuais, além de cursos de formação especializados. Em 2007, a **Casa de Cinema de Porto Alegre** recebeu o troféu Eduardo Abelin do **Festival de Cinema de Gramado**. A seu respeito, recomenda-se o acesso ao seguinte endereço eletrônico: <http://www.casacinepoa.com.br/> .

Aruanda é a melhor prova da validade, para o Brasil, das ideias que prega Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios (que resultam num cinema industrial e falso), nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo-a-corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, apenas. O que fazer? **Aruanda** o dizia. Como fazer? Também o dizia. (BERNARDET, 2007, p. 38).

Essa perspectiva de um cinema documental livre, desamarrado, com montagem descontínua, também já tinha sido observada por Glauber Rocha em artigos escritos para o **Jornal do Brasil**, em 1960, ao referir-se a Linduarte Noronha e Rucker Vieira:

Aruanda, [...] inaugura também o documentário brasileiro nesta fase do renascimento que atravessamos apesar de todas as lutas, de todas as politicagens de produção. Pela primeira vez, sentimos valor intelectual nos cineastas que são homens vindos da cultura cinematográfica para o cinema, e não do rádio, teatro ou literatura. Ou senão vindos do povo mesmo, com a visão dos artistas primitivos, criadores anônimos longe da civilização metropolitana, como no caso dos dois paraibanos. (ROCHA, 1960, 4).

No espaço acadêmico universitário e discussões sobre cinema, a geração do Super-8 da Paraíba aprendeu a valorizar e dimensionar a importância do documentário **Aruanda** (e do seu diretor), principalmente no contexto do cinema brasileiro, ainda que o cineasta Linduarte Noronha tenha reiterado, por diversas

vezes, que a feitura de Super-8 representava um retrocesso para a tradição fílmica que havia instalada na Paraíba, e que seria necessário ampliar o foco da discussão para algo além da tecnologia.

Em entrevista sobre o **Cinema Paraibano** e a **Geração Super-8**, concedida em 1982 para a revista **Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira**, Linduarte Noronha fez observação em um tom que afirmou não ser de ironia:

Não conheço os filmes que vocês chamam de “novos valores paraibanos”. Há notícias nos jornais, mas eu não vejo filmes. Onde estão eles? Será que estamos atravessando uma nova fase “espiritual do cinema paraibano”? Não há ironia aqui. Apenas verdade. [...] Realmente só vi a experiência interessante de Pedro Nunes e João de Lima, da universidade, sobre a população que vive das sobras de lixo em determinada área periférica da cidade. (BRITTO; NORONHA; LEAL, 1982, p. 45).

Duas décadas depois do impacto internacional causado pelo curta **Aruanda**, que brotou enquanto parte do **Cinema Novo**, a fala de Linduarte Noronha colocava em xeque (não somente) as diferenças geracionais espaço-temporais de um agrupamento de realizadores e de outro, mas também ressaltava (de modo inconsciente) as reconfigurações quanto aos modos de se fazer cinema, a ocupação de espaços diferenciados de exibição e novas itinerâncias de uma bitola diante da qual apresentava resistência pela falta de “senso de profissionalismo”.

Ou seja, através de sua fala, concretamente verificava-se, por desconhecimento, mudanças quanto a topografia do cinema e a ocorrência gradativa de transformações tecnológicas endógenas (deslocamentos no seio do próprio cinema), com miniaturizações graduais (principalmente com fins econômicos) das distintas bitolas profissionais (70mm, 35mm e iMAX) para semiprofissional (16mm) e amadoras (8mm e Super-8).

Linduarte Noronha, naturalmente, evidenciava indignação quanto ao retrocesso de produção no campo audiovisual, tendo em vista a adoção do Super-8 e a inexistência de uma infraestrutura profissional de produção cinematográfica em 16mm e 35mm. Essa discordância também era comungada, de uma outra forma, por Manfredo Caldas, que manteve um diálogo mais profícuo com a geração de superoitistas paraibanos, ao enfatizar aspectos de discordância quanto a implementação do **Atelier de Cinema Direto** na Paraíba:

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 pra ele voltar sem ter feito um convênio com qualquer Universidade brasileira. Então a que estava pintando ser mais fácil era a daqui. [...] Teria que vir um equipamento em 16 mm, não seria só Super-8, pra somar com o que a gente tinha conseguido, e isso ele concordou e não cumpriu. (CALDAS, 1987).

Esse confronto entre uma geração e outra também colocou em evidência a relação quanto a natureza da bitola em

formato Super-8. A esse respeito, Jomard Muniz de Britto (cassado pela Ditadura Militar e que transitou em uma geração e outra) enfatizou:

É ridículo essa coisa que tem na Paraíba de muita gente não considerar o Super-8 como cinema, isso é um preconceito absurdo. Os grandes cineastas do mundo usam Super-8, é a possibilidade de se fazer cinema experimental, tanto curta-metragem, como a bitola Super-8 ou vídeo, você tem um campo mais livre para experimentação. (BRITTO, 1985).

Em síntese, essa fratura geracional se acentuou por algum tempo entre as duas gerações, a imprensa tradicional e outras áreas, mas também se dissolveu em face da existência de um público específico crescente, decorrente da força mobilizadora das iniciativas de formação, debates dos filmes, realização de cursos de formação, ações cineclubistas, produção textual, articulações regionais, entre outras. Com uma bitola de custo mais acessível foi possível realizar exercitações carregadas de rebeldia e traçar diálogos intensos com os movimentos sociais, grupos organizados, associações comunitárias, escolas, movimentos de bairro.

Naturalmente, esses jovens realizadores da **Geração Super-8** na Paraíba dialogaram com a tradição dessa linhagem fílmica do entorno de **Aruanda**, que deu origem ao ciclo dos anos 1960, mas, também, quebraram com a tradição documental (mesclando gêneros ou produzindo no formato

ficcional) e, ainda, lançaram novas perspectivas de profissionalização, a exemplo da construção do Polo Multimídia da UFPB (tendo à frente David Campos Fernandes) e a criação do Curso de Cinema e Audiovisual (também na UFPB, direcionado por integrantes da **Geração Gadanho** com a perspectiva de formação profissional, e de pesquisa) e a consolidação do **Núcleo de Documentação Cinematográfica**, que depende de esforços e investimentos institucionais para a execução do seu trabalho de memória, formação e documentação audiovisual.

De igual modo, a **Geração Gaúcha** de Super-8 imprimiu uma dinâmica de produção audiovisual diferenciada no Rio Grande do Sul, com a adoção da bitola caseira, principalmente com a singular produção de longas-metragens. Pode-se afirmar que essas criativas obras, em sua diversidade de construções narrativas, revelam identidades associadas ao sotaque da cultura gaúcha, mas, ao mesmo tempo, são obras universais, bem lapidadas, que mostram os encantos, sonhos, desencantos e conflitos de uma juventude sufocada pela Ditadura Militar. Essas obras paraibanas e gaúchas, transcenderam a conjuntura em que foram gestadas.

A exemplo da Paraíba, algumas obras do cinema gaúcho arrebataram a crítica, conquistaram espaços em segmentos da grande imprensa, mobilizaram grandes plateias, reinventaram os circuitos de exibição, cavaram trincheiras em espaços *underground* e, também, enfrentaram a Censura

Federal. Tanto os gaúchos como os paraibanos souberam integrar diferentes linguagens artísticas, conjugaram suas produções a propostas mimeografadas, poesia marginal, e trabalharam de forma cooperativada (e na organização de entidades) para realizar sua produção audiovisual. Há *performances* de irreverências que entrelaçam os referidos ciclos de cinema Super-8.

Com esse esteio cultural, os realizadores gaúchos construíram mecanismos de profissionalização no campo do audiovisual de modo muito mais rápido. Nesse sentido, pode-se dizer que se encorajaram para uma mobilização em torno de produtoras; não tiveram medo de apostar em novos filmes e vídeos, de exercitar a autorreflexão, de lidar com a própria memória, de dialogar com outras memórias; e atentaram para a necessidade de conservar (por meio de digitalização e remasterização) obras em Super-8 consideradas importantes, além de construir mecanismos de coletivização e disseminação do audiovisual.

Ricardo Lorenzo, em **O Campo Cinematográfico no Rio Grande do Sul**, observa:

[...] o grupo de cineastas rio-grandenses surgido em meados da década de 1970 [se caracteriza] como uma geração pautada pela mudança de inflexão, por uma relação muito específica com as artes, e por uma série de tomadas de posição em relação ao modo de se produzir cinema. Algo que, se não permite entender um projeto explícito num primeiro momento, a posteriori nos permite analisar

uma experiência em comum ao grupo em questão e que pode ser entendida como uma “fratura geracional” que comporta uma nova expectativa frente ao futuro. (LORENZO, 2013, 146).

Além dessa preocupação com o modo de produção audiovisual, profissionalização, produção de longa-metragem, articulações colaborativas, nota-se, também, por parte de alguns protagonistas da **Geração Gaúcha** de Super-8, uma preocupação inata quanto a reflexão acadêmica em forma de teses, dissertações, trabalhos finais de graduação, entrevistas, produção de artigos jornalísticos, artigos científicos, ensaios, articulações em rede, presença em ambientes digitais, produção de obras metalinguísticas em diferentes formatos que priorizam o ciclo superoitista gaúcho, até o salto que resultou na criação da **Casa de Cinema de Porto Alegre**, em 1987.

Longas Bitola Super-8 Cinema Gaúcho
<p>Deu pra ti Anos 70 (1981) Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti Melhor Filme - Festival de Cinema Super-8 de Gramado, 1981</p>
<p>Coisa na Roda (1982) Werner Shünemann Melhor Filme - Festival de Cinema Super-8 de Gramado, 1982</p>
<p>Inverno (1983) Carlos Gerbase Melhor Filme - Festival de Cinema Super-8 de Gramado, 1983</p>
<p>Tempo Sem Glória (1984) Henrique de Freitas Lima Melhor Filme de Ficção - Festival de Cinema Super-8 de Gramado, 1984</p>
<p>Longa-metragem 35mm Me Beija (1984) Werner Shünemann Melhor Direção e Melhor Ator Festival de Brasília, 1984</p>

Fonte: GOMES; MASSAROLO; NUNES, 2022.

De certa forma, todas essas ações, independentes ou interconectadas, conferem uma certa capilaridade e corpo ao cinema gaúcho em Super-8 e às ações audiovisuais subsequentes.

As marcas de uma possível estética cinematográfica gaúcha estão presentes nas produções de curtas-metragens em 35mm, em especial os curtas dos anos 1980. Ou seja, essa linha de continuidade reverbera em curtas produzidos em outra bitola que fazem uma análise crítica das corporações midiáticas – como em **A Hora da Verdade** (1988), de Henrique de Freitas Lima – e o desvendamento da sociedade do conhecimento, a exemplo de **Ilha das Flores** (1989). Nesse processo, a temática das origens cede espaço para as crônicas urbanas.

Uma das conclusões que emergem deste trabalho, entre outras, é que os “surtos regionais” de produção, distribuição e exibições em festivais e mostras de filmes (que dão lugar de circulação aos filmes) se inserem num processo significativo de ocupação de espaços escavados pelas cinematografias localizadas em lugares distantes dos grandes centros, em especial o eixo Rio/São Paulo. Nesse sentido, Giba Assis Brasil faz a seguinte análise:

Nos anos 80, fizemos muitos filmes, ganhamos alguns prêmios, testamos várias propostas de produção, formamos profissionais em algumas áreas. Mostramos a viabilidade do cinema gaúcho. Primeiro, inventamos um mercado em super-8. Quando a bitola se tornou insuficiente, provamos que podíamos fazer longas em 35mm. Quando o

mercado de longas se mostrou hostil, ajudamos a renovar a dramaturgia do curta-metragem brasileiro. Nunca neste país uma geração de cineastas insistiu durante tanto tempo na criação de uma cinematografia regional. (ASSIS BRASIL, 1990).

Essas cinematografias regionais, associadas aos aprendizados relacionados à formação profissional e aos processos de democratização da produção audiovisual brasileira, são os principais legados de gerações de cineastas que souberam traduzir a contundência temática de suas origens, os confrontos políticos, os conflitos existenciais da juventude e as tensões e contradições urbanas.

Gadanho (1979), de João de Lima e Pedro Nunes; **Registro** (1979), de Pedro Nunes; **Doloroso Amor** (1979), de Nelson Nadotti; **Meu Primo** (1979), de Nelson Nadotti, Carlos Gerbasi e Hélio Alvarez; **Deu Para Ti, Anos 70** (1981), de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti; **Perequeté** (1981), de Bertrand Lira; **Coisa na Roda** (1982), de Werner Shuünemann; **ADIÓS, América do Sul** (1982), de Sérgio Silva; **Closes** (1982), de Pedro Nunes; **Miserere Nobis** (1982), de Lauro Nascimento; **Paraíba Masculina Feminina Neutra** (1982), de Jomard Muniz de Britto; **Inverno** (1983), de Carlos Gerbase; **Tempo Sem Glória** (1984), de Henrique de Freitas Lima, entre outras realizações, expressam as pulsões, diversidades temáticas e tensões políticas vivenciadas por diferentes gerações que se apropriaram e subverteram o uso da ferramenta Super-8,

adotando a referida tecnologia enquanto instrumento para a produção de criativas narrativas audiovisuais.

No cinema gaúcho, desde a protoanálise realizada em **Deu Pra Ti, Anos 70**, sobre a comunicação midiática contemporânea, a estética realista do cinema feito no sul do País não mede esforços para desenvolver e aprofundar a linha temática da produção em Super-8 (que contêm elementos que passam pela dialética encarceramento/libertação), de modo que a própria cinematografia gaúcha é obrigada constantemente a repensar sua inserção na história. Nesse processo, o formato Super-8 materializou os anseios de uma parcela significativa de jovens por novas formas de vida. Na literatura gaúcha, a dialética encarceramento/libertação encontra-se presente na obra de Dyonélio Machado, em especial na “Trilogia da Libertação”, constituída por **Deuses Econômicos** (1966), **Sol Subterrâneo** (1981) e **Prodígios** (1980, dentro de um percurso iniciado com a publicação de **Os Ratos** (1935).

A partir das matrizes literárias que retratam aspectos históricos da realidade brasileira, os experimentos dos jovens realizadores no formato Super-8 inauguram o percurso de uma nova geração de cineastas, que reinventam criativamente o espaço cinematográfico ocupado anteriormente pelo melodrama. As experiências vivenciadas por essa geração recaem, principalmente, sobre a vida cotidiana dos realizadores. Neste sentido, o formato Super-8, enquanto ferramenta de produção

de “filmes domésticos”, oferece as condições necessárias para que os jovens realizadores possam, assim, “[...] trabalhar conteúdos que expressem o seu universo cotidiano como espaço para o experimento da criatividade, desprezo do ritual acadêmico e dos padrões de qualidade.” (NUNES, 1988, p. 51).

Com as respectivas especificidades, singularidades e marcas criativas, tanto os cinemas gaúcho como o paraibano nos revelam expressões irreverentes de uma juventude irrequieta que resistiu e lutou, de diferentes formas, contra a ditadura-civil-militar, e que também desnudou os seus próprios conflitos, desencontros e desejos que privilegiaram, sem excludências, as dinâmicas e paradoxos relacionadas principalmente com o espaço urbano.

Há, nessas iniciativas de cinema da Paraíba e do Rio Grande do Sul, quebras quanto ao processo de construção narrativa, violentações do ritual cinematográfico referentes às escolhas temáticas, modos de filmar, maneira peculiar de socializar o acesso aos filmes, inconformidades múltiplas, diálogos entre modalidades artísticas (música, literatura, as artes plásticas e o teatro), articulações inter-regionais, resquícios da contracultura, estreitamentos com os movimentos de resistência e o protagonismo de jovens rebeldes descontentes que a exemplo dos manifestos da época e da voz de Everaldo Vasconcelos, em um lugar e outro, pareciam reiterar um refrão identitário: “Nossa proposta é a nossa geração com todos os problemas e contradições”(VASCONCELOS, 1981).

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

AMORIM, Lara; FALCONE, Francisco Trevas. **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

ASSIS BRASIL, Giba. Cenas do Cinema Gaúcho. **Casa de Cinema de Porto Alegre**. Porto Alegre: 1990. Disponível em: <https://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/cenas-do-cinema-ga%C3%A7o.html>. Acesso em: 15 jul. 2021.

ASSIS BRASIL, Giba. Espaços do Cinema Gaúcho. **Casa de Cinema de Porto Alegre**. Porto Alegre: 1993. Disponível em: <https://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/espacos-do-cinema-ga%C3%A7o.html>. Acesso em: 5 jan. 2021.

BACHELARD, Gaston. [1957]. **Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. [1938]. **A Psicanálise do Fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRITTO, Jomard Muniz de. Entrevista concedida a Pedro Nunes. Recife: 06 out. 1985.

BRITTO, Jomard Muniz de; NORONHA, Linduarte; LEAL, Wills. Cinema Paraibano. [Entrevista]. **Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira**, João Pessoa, n. 1, p. 44 -50, 1982.

CADERNOS de Comunicação e Realidade Brasileira. (n. 0). João Pessoa: Oficina de Comunicação - UFPB, 1981.

CADERNOS de Comunicação e Realidade Brasileira. (n. 1). João Pessoa: Oficina de Comunicação - UFPB, 1982.

CALDAS, Manfredo. Entrevista concedida a Pedro Nunes. João Pessoa: NUDOC, 1987.

CATEGORIA repudia ação repressiva à II Mostra. **A União**, João Pessoa, 22 nov. 1981.

CENSURA veta a exibição de seis filmes. **A União**, João Pessoa, 18 nov. 1981.

COITEIROS. Direção: Fernando Peixoto. Texto: José Américo de Almeida. Adaptação: Altimar Pimentel, Pedro Santos e Elpídio Navarro. Elenco: Afrânio Ramalho (Narrador), Ednaldo do Egypto (Vilarim), Eleonora Montenegro (Dorita), Fernando Teixeira (Setecouros), Lucy Camelo (Zigue), Mirócene Amorim (Sextafeira), Osvaldo Travassos (Roberto), Zezita Matos (Mãe). João Pessoa: Grupo Oficial do Teatro Santa Roza, 1977.

COMANDO nacional informado da proibição da II Mostra. **A União**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

DEBS, Vânia. **Curta-Metragem**: a trajetória dos anos 80. São Paulo: USP, 1989 (Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação).

EISENSTEIN, Serguei. **Reflexões de um Cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

FALCONE, Fernando Trevas. Cinema engajado: a temática social como marco da produção paraibana dos anos 1960, 70 e 80. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 116-132.

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

FREI condena ação policial na universidade. **Correio**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

FREI Marcelino protesta contra a violência da PF. **O Norte**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

GOMES, João de Lima. **Cinema Paraibano:** um núcleo em vias de renovação e retomada. São Paulo: USP, 1991. (Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação).

GOMES, João de Lima. Considerações sobre a Imprensa mimeografada. **Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira**, João Pessoa, n. 1, p. 63 -70, 1982.

GOMES, João de Lima; NUNES, Pedro (org.). **Presente:** Fazer Coletivo. João Pessoa: Programa Bolsa Arte/Oficina de Comunicação- UFPB/Centro Acadêmico Vladimir Herzog, 1979.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. São Paulo: Ática, 1987.

LIRA, Bertrand. A produção cinematográfica superoitista em João Pessoa de 1979 a 1984 e a influência do contexto social/econômico/político e cultural em sua temática. **Caderno de Textos** (CCHLA | UFPB), João Pessoa, n. 8, p. 5-12, set. 1986.

LORENZO, Ricardo de. **O Campo Cinematográfico no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: PUC-RS, 2013. (Tese de Doutorado em História).

MACHADO, Dyonélio. [1966]. **Deuses Econômicos**. Porto Alegre: Garatuja, 1976.

MACHADO, Dyonélio. **Prodígios**. São Paulo: Moderna, 1980.

MACHADO, Dyonélio. [1935]. **Os Ratos**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

MACHADO, Dyonélio. **Sol Subterrâneo**. São Paulo, Moderna, 1981.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. **Marginália 70:** o experimentalismo no Super-8 brasileiro. (Catálogo). São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MAGALHÃES, Henrique. Cinema e Província. **A União**, João Pessoa, 25 maio 1983.

MASSAROLO, João Carlos. **Um Lugar ao Sul**. São Paulo: USP, 1991. (Dissertação de Mestrado em Artes).

MESMO proibida Mostra de Cinema vai continuar. **O Norte**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

NASCIMENTO, Lauro. Político sem ser Chato. **A União**, João Pessoa, 1-2 maio 1982.

NUNES, Pedro. **Acácias** - Reticências. João Pessoa: Oficina de Comunicação- UFPB, 1981a.

NUNES, Pedro (org.). **Imprensa e Ideologia**. João Pessoa: Oficina de Comunicação - UFPB, 1981b.

NUNES, Pedro. Não... ou Repetições Pleonásticas Incisivas. **A União**, João Pessoa, 6 nov. 1982.

NUNES, Pedro (org.). **Plano Geral**. João Pessoa: Curso de Comunicação Social/Crítica Cinematográfica/Oficina de Comunicação- UFPB, 1981c.

NUNES, Pedro. **QuestionAMento**: Cinema e Comunicação. (Prefácio de David Campos). João Pessoa: Oficina de Comunicação- UFPB, 1983.

NUNES, Pedro. Terceiro Ciclo de Cinema na Paraíba: tradição e rupturas. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 56-84.

NUNES, Pedro. **Violentação do Ritual Cinematográfico**: aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979 -1983.. São Bernardo do Campo: UESP, 1988. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social)

NUNES, Pedro; MORAIS, Arthur. Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba: da polêmica com o Super-8 às rupturas cinematográficas através da sexualidade. In: **4º Encontro Nordeste de História da Mídia**, 2016, Maceió. Anais [...] São

Paulo: Alcar, 2016, p. 1-15. Disponível em:
<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/nordeste/4o-encontro-2016/gt-6-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/terceiro-ciclo-de-cinema-da-paraiba-da-polemica-com-o-super-8-as-rupturas-cinematograficas-atraves-da-sexualidade/view>. Acesso em: 10 mar. 2022.

POLÍCIA Federal fecha Mostra de filmes Super-8. **Correio**, João Pessoa, 18 nov. 1981.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais:** Anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. "Documentários: 'Arraial do Cabo' e 'Aruanda'". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, (Suplemento Dominical), ed. 184, p. 4, 6 ago. 1960.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Buriti, 1965.

SANTOS, Alex. **Imprensa & Revisionismo**. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura, 1982.

SELIGMAN, Flávia. Construindo os Trilhos da Estrada. O início da produção em Super-8 em Porto Alegre. **Contracampo**: revista de cinema, Porto Alegre, n. 47, 2002. Disponível em:
<http://www.contracampo.com.br/47/construindo.htm> . Acesso em: 20 mar. 2022.

SILVA, Laércio Teodoro da. Gadanho e a sociedade no lixo e nas garras do capitalismo: imagens do super 8 na Paraíba no ano de 1979. **Embornal**, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 106-123, jul./dez. 2010. Disponível em:
<http://www.seer.uece.br/?journal=EMBORNAL&page=article&op=view&path%5B%5D=1984&path%5B%5D=1698> . Acesso em: 10 mar. 2022.

SILVA, Laércio Teodoro da. Super-8 e *imagens do povo*: novas experiências no cinema paraibano? In: **26º Simpósio Nacional de História**. Anais [...] São Paulo: ANPUH, 2011, p. 1-17. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019->

01/1548856589_ea1c92eb09614babc9ea4eac56671c61.pdf .
Acesso em: 10 mar. 2022.

SILVA NETO, Antonio Leão da. **Super-8 no Brasil:** um sonho de cinema. São Paulo: Ed. do Autor, 2017.

VASCONCELOS, Everaldo. **Manifesto...** Nossa proposta é nossa geração com todos problemas e contradições. João Pessoa: UFPB, 1982. [Mimeografado].

Filmografia | Videografia

ACALANTO Bestiale. Direção: Lauro Nascimento. Produção: Lauro Nascimento. João Pessoa: 1981. Super-8 (10 min), color.
ADIÓS, América do Sul. Direção: Sérgio Silva. Produção: Sérgio Silva. Porto Alegre: 1982. Super-8 (15 min), color.

AQUELES Dois. Direção: Sérgio Amon. Produção: Rudi Lagemann e Marlise Storch. Porto Alegre: 1985. 35mm (75 min), color.

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. João Pessoa: INCE, 1960. 35mm (21 min), p&b.

AVE Soja, Santa Soja. Direção: Rubens Bender. Porto Alegre: 1980. 35mm (10 min), color.

BALTAZAR da Lomba. Direção: Grupo Nós Também. Produção: Grupo Nós Também. João Pessoa: 1982. Super-8 (18 min), color.

BICHO Homem. Direção: Tuio Becker e Cláudio Casaccia. Porto Alegre: 1979. Super-8, p&b.

CAEM os Preços. Direção: Rudy Félix Brock. Produção: Rudy Félix Brock. Porto Alegre: 1981. Animação em Super-8 (7 min) color.

CASO Carlota, O. Direção: Machado Bittencourt. Produção: Cinética Filmes LTDA. Campina Grande: 1981. 16mm (85 min), color.

CEGAS, As. Direção: Maria Antonia Ágape. Produção: NUDOC-UFPB. João Pessoa: 1982. Super-8 (10 min), color.

CELSO após Milagre. Direção: Vania Perazzo. Produção: NUDOC. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (18 min), color.

CIDADE dos Homens. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa, 1982. Super-8 (25 min), color. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=_qA5x3is33k&t=1197s .

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32 min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=tRD65tKPWJg&t=14s> .

COISA na Roda. Direção: Werner Shünemann. Porto Alegre: 1982. Super-8 (108 min), color.

CONTOS Neuróticos. Direção: Tuio Becker. Produção: Filmes do Guaíba. Porto Alegre: 1980. Super-8 (8 min), color.

CONTRAPONOTOS. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação. João Pessoa: 1981. Super-8 (24 min), color.

CONTRASTES da Vida. Direção: Alberto Júnior. Produção: Alberto Júnior e Bolsa-Arte – UFPB. João Pessoa: 1980. Super-8 (5 min), color.

CORAÇÃO de Luto. Direção: Eduardo Llorente. Produção: Derly J. Martinez. Porto Alegre: 1967. 35mm (105 min), color.

DEU Pra Ti, Anos 70. Direção: Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti. Produção: Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti. Porto Alegre: 1981. Super-8 (108 min), color.

DOC.8. Direção: Christian Schneider. Produção: Claquette – Cinema e Propaganda. Porto Alegre: 2007. Digital (20 min), color. Disponível em: <https://vimeo.com/23448242> .

DOLOROSO Amor. Direção: Nelson Nadotti. Produção: Nelson Nadotti. Porto Alegre: 1979. Super-8 (12 min), color.

ENCRUZILHADA Natalino. Direção: Ayrton Centeno e Guaracy Cunha. Porto Alegre: 1981. Super-8 (22 min), p&b.

ESPERANDO João. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Jomard Muniz de Britto. João Pessoa: 1981. Super-8 (28 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ovCJIxTShWY&t=48s> .

ESTRANHO Caso de Leila, O. Direção: Antônio Barreto Neto. João Pessoa: 1973. Super-8.

EXPERIMENTO. Direção: Pedro Nunes. Produção: TVU-UFRN. João Pessoa; Natal: 1980. (Programa de TV), (20 min), color.

FAMILIARES, Os. Direção: Sérgio Silva e Tuio Becker. Produção: Sérgio Silva e Tuio Becker. Porto Alegre: Filmes do Guaíba, 1979. Super-8 (19 min), color.

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. 1 DVD. (31 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa-Arte / Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ze8XeOiUr0> .

IMAGENS do Declínio ou Beba Coca, Babe Cola. Direção: Bertrand Lira e Torquato Joel. Produção: Programa Bolsa-Arte – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (6 min), color.

HISTÓRIA - A Música de Néelson Coelho de Castro. Direção: Nelson Nadotti e Sérgio Lerner. Produção: Nelson Nadotti e Sérgio Lerner. Porto Alegre: 1978. Super-8, color.

HORA da verdade, A. Direção: Henrique de Freitas Lima. Argumento e Roteiro: Mauro Dorfmann e Alexandre Correa. Porto Alegre: 1988. 35mm (14 min), color.

ILHA das Flores. Direção: Jorge Furtado. Produção: Monica Schmiedt *et al.* Porto Alegre: Casa de Cinema, 1989. 35mm (12 min), color.

INTERLÚDIO. Direção: Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil.
Produção: Sérgio Lerrer. Porto Alegre: 1983. 35mm (8 min),
p&b.

INVERNO. Direção: Carlos Gerbase. Produção: Luciana Tomasi e
Marta Biavaschi. Porto Alegre: 1983. Super-8 (83 min), color.

INVERNO no Trópico. Direção: João Guilherme Reis. Porto
Alegre: 1980. Super-8 (8 min), color.

MARAVILHOSO Espanto de Viver, Um. Direção: Antônio Carlos
Textor. Produção: Textor Produções. Porto Alegre: 1978. 35mm
(15 min) color.

MARIA. Direção: Henrique Magalhães. João Pessoa: 1981.
Animação em Super-8 (1 min), color.

MARIA CORAGEM. Direção: Machado Bittencourt. Produção:
Cinética Filmes LTDA e URNE. Campina Grande: 1977. 16mm
(110 min), p&b.

ME Beija. Direção: Werner Schünemann. Produção: Rudi
Lageman. Porto Alegre: 1984. 35mm (83 min), color.

MESTRE de Obras. Direção: Newton Araújo Júnior. Produção:
NUDOC-UFPA. João Pessoa: 1981. Super-8 (16 min), color.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AdrOx0tyui4> .

MEU Primo. Direção: Nelson Nadotti, Carlos Gerbase e Hélio
Alvarez. Produção: Nelson Nadotti, Carlos Gerbase e Hélio
Alvarez. Porto Alegre: 1979. Super-8 (45 min), color.

MISERERE Nobis. Direção: Lauro Nascimento. Produção: Lauro
Nascimento. João Pessoa: 1982. Super-8 (23 min), color.
Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=zOY5ie6734c&t=14s> .

MOVIMENTO de Conscientização da Mulher. Direção: Antonio
Sacomori. Porto Alegre: 1984. Super-8moviment (120 min),
color.

MÚSICA sem Preconceitos. Direção: Alberto Júnior. Produção:
NUDOC. João Pessoa: UFPA, 1983. Super-8 (26 min), color.

NO Amor. Direção: Nelson Nadotti. Produção: Prana Filmes. Porto Alegre: 1982. 35 mm (11 min), p&b.

PADRE Zé Estende a Mão. Direção: Jurandy Moura. Produção: Cinemateca do Museu de Arte Moderna. João Pessoa: 1972. 16mm (28 min), p&b.

PAÍS de São Saruê, O. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello. Sousa: VideoFilmes, 1971. 35mm (80 min), p&b.

PALAVRA Cão não Morde, A. Direção: Sergio Amon e Roberto Henkin. Produção: Gilberto Baum, Sergio Amon e Roberto Henkin. Porto Alegre: 1982. Super-8 (50 min), color.

PALHAÇO Degolado, O. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Jomard Muniz de Britto. Recife: 1977. Super-8 (13 min), color.

PARAÍBA Masculina Feminina Neutra. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa, 1982. Super-8 (30 min), color.

PEREQUETÉ. Direção: Bertrand Lira. Produção: NUDOC-UFPB. Joao Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (21min), color.

QUE Eu Conto do Sertão é Isso, O. Direção: Francisco Alves, João Otávio Paes de Barros, José Roberto Novaes, José Umbelino, Maria Rita Assumpção e Romero Azevedo. Produção: UFPB (*Campus II*). Campina Grande: UFPB, 1979. 16mm e 35mm (35 min), p&b.

QUERO Ser Feliz. Direção: Sérgio Daniel Lerrer. Produção: Z Produtora Cinematográfica. Porto Alegre: 1986. 35mm (75 min) color.

REGISTRO. Direção: Pedro Nunes. Produção: Diretório Central dos Estudantes – UFPB. João Pessoa: 1979. Super-8 (24 min), color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=QFSTLtoK8q0> .

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min.), color.

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .

REVOLUÇÃO dos Bichos, A. Direção: Sérgio Amon e Roberto Henkin. Produção: Sérgio Amon e Roberto Henkin. Porto Alegre: 1981. Animação em Super-8 (5 min) color.

SAGRADA Família. Direção: Everaldo Vasconcelos. Produção: NUDOC - UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (14 min), color.

SEM Tradição, Sem Família, Sem Propriedade. Direção: Sérgio Silva. Produção: Sérgio Silva. Porto Alegre: 1968. Super-8, color.

SEXO & Beethoven. Direção: Carlos Gerbase e Nelson Nadotti. Produção: Carlos Gerbase e Nelson Nadotti. Porto Alegre: 1980. Super-8 (22min), color.

TEMPO sem Glória. Direção: Henrique de Freitas Lima. Porto Alegre: 1984. Super-8 (135 min), color.

TEMPORAL. Direção: José Pedro Goulart e Jorge Furtado. Porto Alegre: 1984. 35mm (11 min), color.

SEGUNDA estação de uma via dolorosa. Direção: Lauro Nascimento. Produção: Lauro Nascimento. João Pessoa: 1983. Super-8 (15 min), color.

ÚLTIMA Chance, A. Direção: Paulo Mello. João Pessoa: 1973. Super-8.

VERDES Anos. Direção: Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase. Produção: Sergio Lerer. Porto Alegre: 1984. 35mm (91 min), color.

VISÕES do Manguê. Direção: Elisa Cabral. Produção: NUDOC-UFPB. João Pessoa: 1982. Super-8 (14 min), color.



Frases e repercussões sobre os filmes **GADANHO, CLOSES** e o cinema **Super-8** produzido na **Paraíba**

Citações, frases e repercussões dos filmes **Gadanh**o, **Closes** e do Cinema Super-8 na Paraíba presentes em livros, periódicos científicos, jornais, revistas, Anais de Congressos Científicos e outros dos seguintes autores: **Arthur MORAIS, Bertrand LIRA, Bruno ROSSATO, Emerson da Cunha de SOUSA, Everaldo VASCONCELOS, Fernando Trevas FALCONE, Fernando OLIVEIRA, Henrique MAGALHÃES, Igor HELAL, João de Lima GOMES, Joana BELARMINO, Jomard Muniz de BRITTO, Leandro Cunha de SOUZA, Laércio Teodoro da SILVA, Pedro NUNES e Vinicius Leite REIS.**

Sobre o filme **GADANHO**

#01

“Na Paraíba, dois estudantes universitários, com poucos recursos nos bolsos e uma câmera Super-8 nas mãos, filmam o cotidiano dos catadores de lixo do bairro do Roger, próximo ao centro de João Pessoa. **Gadanh**o (João de Lima e Pedro Nunes, 1979) inaugura uma nova fase do cinema paraibano. No momento em que o regime autoritário em crise inicia a sua ‘abertura’, a dupla de realizadores volta-se para a face mais cruel do modelo concentrador de renda, que tornou ainda mais dura a vida dos mais pobres no Brasil, sobretudo os do Nordeste.”

Fernando Trevas FALCONE

Cinema engajado: a temática social como marco da produção paraibana dos anos 1960, 70 e 80.

Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980 (AMORIM; FALCONE, 2013, p. 121-122).

#02

“A partir de **Gadanh**, o cinema paraibano em Super-8 ressurgiu em forma de movimento. Esta constatação foi feita a partir dos próprios superoitistas, como Henrique Magalhães, autor de cinco filmes, incluindo um na linha documental do cinema direto; Torquato Joel, coautor de **Imagens do Declínio ou Beba Coca, Babe Cola** com Bertrand Lira, que 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; e Lauro Nascimento – autor de três filmes que contrapõem o profano e o sagrado – que também ingressou na realização cinematográfica quando assistiu **Gadanh**.”

Bertrand LIRA

O Super-8 na Paraíba – Anos de produção e rebeldia (2021, p. 22-23).

#03

“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.”

Depoimento de **Henrique MAGALHÃES**
para o livro **O Super-8 na Paraíba** – Anos de produção e rebeldia (LIRA, 2021, p. 22)

#04

“Em 1979 se reconfigurava o quadro político do Brasil, antes marcado pela forte censura e repressão, e muitos artistas se agitaram em torno de suas produções artísticas. Cineastas, estudantes e professores, munidos do Super-8, passaram a expressar suas visões sobre a sociedade, muitas dessas narrativas vinham marcadas por um forte teor crítico. É o caso de **Gadanh**, que iniciou e impulsionou o novo ciclo cinematográfico em João Pessoa. Após **Gadanh** mais de 50 filmes em Super-8 foram produzidos na Paraíba, tendo como centro de

produção a Universidade Federal da Paraíba, principalmente via NUDOC.”

Laércio Teodoro da SILVA

Imagens do Super-8 na Paraíba: câmera, cinema (in)direto e cultura histórica. **Anais do XIV Encontro Estadual – ANPUH PB** (2010, p. 6).

Homens, mulheres e crianças buscam o sustento diário no lixão do Roger, em João Pessoa – Paraíba. O filme *Gadanho*, dirigido por João de Lima Gomes e Pedro Nunes, conseguiu retratar as condições de miséria de um contingente populacional desprezado pelo Estado e causou impacto onde foi exibido. Fonte: *Gadanho* (1979)



#05

“**Gadanho** mantém a contundência temática do cinema paraibano, mas agora o cenário é urbano e os realizadores, sem se fixar em um personagem, esboçam o quadro geral de uma situação social catastrófica. Em lugar do preto e branco dos anos 1960 e 1970, que parecia suavizar a miséria, o colorido de **Gadanho** grita na tela, a partir das imagens menos definidas, porém mais enfáticas do Super-8.”

Fernando Trevas FALCONE

Cinema engajado: a temática social como marco da produção paraibana dos anos 1960, 70 e 80. **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980 (AMORIM; FALCONE, 2013, p. 122).

#06

“**Gadanho** 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.”

Bertrand LIRA

O Super-8 na Paraíba – Anos de produção e rebeldia (2021, p. 22).

#07

“Diferentemente do engajamento social encontrado nas produções paraibanas dos anos da década de 1960, no ciclo superoitista o cenário desses filmes muda, sai a problemática da seca, do campo e o cenário urbano ocupa as telas das exibições que ocorriam nas escolas, nos bairros, nos festivais e nos cineclubes locais. A temática dos filmes está bem mais próxima do realizador, na mesma conjuntura. Consequentemente, alguns dos personagens retratados pelas lentes dos então jovens cineastas paraibanos podiam se ver nas projeções, tinham acesso ao produto final. O processo se iniciou com o filme **Gadanh**o – antes do convênio com a **Associação Varan** –, e ao filmar os catadores do Lixão do Roger, em João Pessoa, os autores realizaram uma exibição do filme para as pessoas que foram personagens na obra. Outros exemplos semelhantes a **Gadanh**o são **Registro** (1979) e **Contrapontos** (1980), ambos de Pedro Nunes.”

Arthur MORAIS | Pedro NUNES

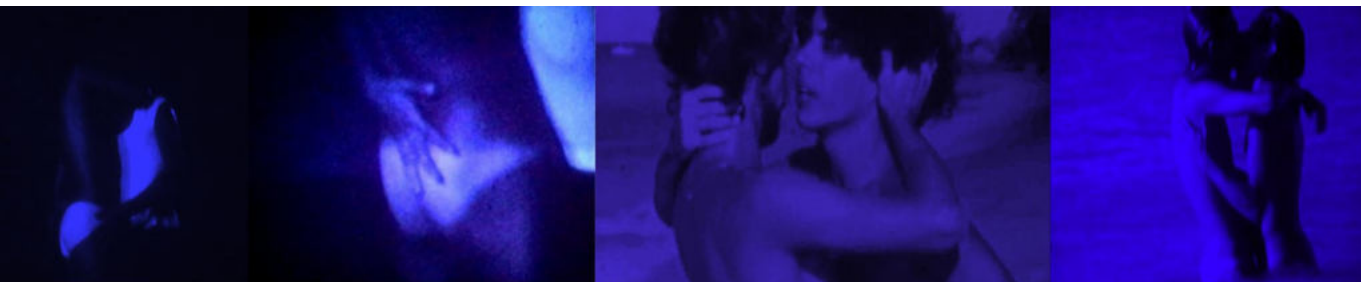
Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba: da polêmica com o Super-8 às rupturas cinematográficas através da sexualidade. **Anais do IV Encontro Nordeste de História da Mídia** (2016, p. 7)

#08

“Uma ficção sobre pessoas que comem do lixo, pode ser também uma denúncia. Porém, com o documentário, você trata com pessoas reais que estão comendo comida do lixo, não são atores, são realmente pessoas que vivenciam aquela situação.”

João de Lima GOMES | **Bitola 8** (2016)

Sobre o filme CLOSES



Fotogramas do filme Closes (1982) de Pedro Nunes

#09

“Impulsionado também pela fundação do curso de Comunicação Social da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em 1977, pela parceria entre o antropólogo e cineasta francês Jean Rouch com a UFPB e pela criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC), em 1980, o terceiro ciclo de cinema pode ser considerado como um movimento que trouxe o fôlego de volta à produção cinematográfica paraibana. Todavia, **Closes** se encaixa num segundo momento de produção no qual há uma mudança de orientação temática. Na verdade, é a partir desse momento que são produzidos os filmes que marcam a transgressão do terceiro ciclo de cinema.”

Arthur MORAIS | Joana BELARMINO

Paradigmas Cinematográficos e Sexuais em **Closes**: Apresentação, Análises e Rupturas. **Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste** (2015, p. 4-5)

#10

“A ideia do desejo, o sentir o desejo... a experiência do desejo é muito limitada, é muito nômade; por natureza, é muito transgressora. Então, eu elejo **Closes** como ícone da transgressão, porque, justamente, ele não fez nada ligado a essa estética do **Cinema Direto** — já era uma coisa mais ficcional.”

Depoimento de **Jomard Muniz de BRITTO**

no vídeo **Renovatório** (2007) | Direção: Chico SALES

#11

“Observando o significante e o significado do trabalho de Pedro Nunes em **Closes**, obtemos uma imagem daquilo que podemos cognominar

sem nenhum medo de 'textura enrustida do homem provinciano'. Agora, novamente abalando as estruturas de uma gente totalmente enclausurada através de definições (nunca conceitos), ele apresenta seu ideal, onde a liberdade deixa de ser uma estátua e passa a ter vida muito mais que o próprio homem."

Fernando OLIVEIRA

A hipnose das sombras. **A União** (1-2 de maio de 1982)

#12

"Partindo do título metalinguístico, percebemos que **Closes** é um curta-metragem grandioso. Abordando questões sexuais e quebrando noções pré-construídas, o filme se propõe a registrar como esse tema era tratado na sociedade mais conservadora de algumas décadas atrás. Reunindo depoimentos de populares e pessoas mais esclarecidas, o curta é um registro histórico que resgata e inova o cinema paraibano, sobretudo com a utilização do som sincrônico, novidade na época."

Arthur MORAIS | Joana BELARMINO

Paradigmas Cinematográficos e Sexuais em **Closes**: Apresentação, Análises e Rupturas. **Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste** (2015, p. 1 e 5)

#13

"O grande rebuliço na província de João Pessoa foi realizado pelo filme **Closes**. Era a temática nova, a problemática nova, em termos de sexualidade, pela beleza formal do filme. O filme tinha um charme, um encantamento visual muito grande. Isso foi um grande motivo para acender a chama dessa sexualidade recalcada nos filmes. Coloco isso objetivamente, foi **Closes**. Todos os meus filmes são devedores do filme **Closes**. Acho que os filmes de Henrique Magalhães, do Lauro Nascimento, estão dentro dessa linhagem, a partir do que Pedro Nunes fez."

Jomard Muniz de BRITTO

Jomard Muniz de Britto um livre pensador a serviço do cinema e da cultura. **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980 (AMORIM; FALCONE, 2013, p. 145)

#14

“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** (Bertrand 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.”

Bertrand LIRA

O Super-8 na Paraíba: anos de produção e rebeldia (LIRA, 2021, p. 25)

#15

“A sexualidade foi a tônica constante das produções audiovisuais na década de 1980 aqui na Paraíba. Em particular, o filme **Closes** foi exibido em vários estados brasileiros, e em plena ditadura argentina – no período da Guerra das Malvinas –, a cineasta Maria Luisa Bemberg e um grupo feminista organizaram uma concorrida sessão fechada com a minha presença em Buenos Aires e o cineasta Mario Piazza, na cidade de Rosario, organizou exibições abertas com tradução simultânea. O debate da sexualidade através do suporte em Super-8 transcendia as fronteiras da Paraíba e resistia às diferentes formas de censura reinantes em vários países da América Latina.”

Pedro NUNES

As complexidades da sexualidade em diferentes contextos das mídias audiovisuais.

Audiovisualidades, Desejo e Sexualidades (NUNES, 2012, p. 22).

#16

“Não era somente o filme exibido, era todo um movimento antes de divulgação, de mobilização da comunidade, o interesse, os debates em rádio, na universidade, no DAC, esse circuito de divulgação, essa animação cultural, que o filme **Closes** promoveu, propiciou, e que nós

pegamos, somos os afluentes dentro desse movimento da animação cultural closística.” **Cinema e Memória** [2013]

Jomard Muniz de BRITTO

Jomard Muniz de Britto um livre pensador a serviço do cinema e da cultura. **Cinema e Memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980 (AMORIM; FALCONE 2013, p. 145).

#17

“**Closes** conquistou o público de modo surpreendente por tratar de temas considerados tabus (sexualidade e homossexualidade), permeados por poesia, sensibilidade e agudez crítica – isso em plena vigência da Ditadura Militar no Brasil. Para a construção dessa narrativa polifônica, operei com a colaboração de várias pessoas que me iluminaram no decorrer do processo de produção. Depois do impacto local e de diferentes reverberações, segui com o filme debaixo do braço em um circuito itinerante nacional, desde o Amazonas até o Rio Grande do Sul. Em cada uma dessas exposições nos vários estados havia uma riqueza nos debates que, por vezes, culminavam em polêmicas acirradas envolvendo militância política. Essas sessões, com ‘olheiros’ ou, por vezes, com agentes infiltrados, sempre ocorriam com a presença de muita gente de todas as faixas etárias. Eram mobilizações de resistência cultural. A imprensa sempre dava um destaque, mas o boca-a-boca e a divulgação por formas de comunicação alternativa asseguravam a participação curiosa do público. As pessoas eram, então, contagiadas pela ousadia temática do filme; pelos ‘amassos’ e beijos de dois jovens; pelo nu frontal de um dos protagonistas, ou, como exemplo, pelo depoimento de um taxista que, logo após uma cena poética, defendia a pena de morte para os homossexuais. Vez por outra, ocorria um rebuliço durante a projeção, visto que a montagem foi pensada a partir de colisões e entrechoques verbais e visuais. Em alguns debates, por vezes, eu ficava emudecido diante de observações críticas tão interessantes provenientes de pessoas desconhecidas, ou personalidades como Jean-Claude Bernardet, Jomard Muniz de Britto, Nestor Perlonguer, Edward MacRae, Djalma Limongi Batista, Celso Favaretto, Silvio Tendler, entre outros. Essas discussões pós-exibição do filme também pautavam a imprensa e chamavam a atenção de lideranças estudantis, cineastas, cineclubistas, grupos organizados e integrantes de movimentos libertários. A partir de **Closes** foi possível projetar novos voos na minha vida profissional.”

Pedro NUNES

Mestre da Utopia: fragmentos de uma caminhada polifônica (PINHEIRO; NUNES, 2021, p. 1015).

#18

“Isso é Pedro Nunes e seu trabalho: um homem interessado em captar, através de *closes*, a realidade que fazemos questão de negar. Uma realidade onde todos nós nos encontramos. O que se vê é o que se é. Infelizmente, nem todos têm a coragem de mostrar-se diante do espelho. De seu ângulo visual, espelha-se a identidade de um coletivo (humanidade) onde tudo está envolto em frases enigmáticas, vozes que se contrapõem ou se complementam no decorrer da narrativa.”

Fernando OLIVEIRA

A hipnose das sombras. **A União** (1-2 de maio de 1982).

#19

“Fruto de uma época que sucedeu um grande jejum na produção de filmes paraibanos, tanto pelos empecilhos da ditadura, quanto pelos gastos dispendiosos para se produzir cinema profissionalmente, **Closes** responde à crítica local que desaprovava o cinema produzido em câmeras com minibitolas de 8mm, a Super-8, equipamento mais acessível da época. Rompendo os padrões e inovando do ponto de vista cinematográfico, o documentário torna a discussão da homossexualidade ainda mais ampla, ao utilizar-se também da ficção.”

Arthur MORAIS | Joana BELARMINO

Paradigmas Cinematográficos e Sexuais em **Closes**: Apresentação, Análises e Rupturas. **Anais do XVII**

Congresso de Ciências da Comunicação

na Região Nordeste (MORAIS; BELARMINO, 2015, p. 1-2).

#20

“A decisão de se trilhar pela hibridação dos gêneros cinematográficos ficção e documentário no formato de **Closes** pode ser percebida como possível metáfora da própria discussão da questão de gênero que se coloca em seu conteúdo.”

Emerson da Cunha de SOUSA

Era uma vez uma praia In: **Cinema Paraibano e Gênero** (SILVA; AIRES, 2015, p. 134).

#21

“Ao aproveitar a matéria-prima da província, justapondo os contrapontos do cotidiano, Pedro Nunes, em **Closes**, consegue dar uma imagem daquilo que somos, através de uma meticulosa linguagem cinematográfica. Objetivo, cru, individual, sem seguir escolas (e, muito menos, absorver a textura do cinema cosmopolita), ele ergue edifícios fílmicos, sem sair do alicerce pertinaz que é a província-em-si. E, por assim fazer, é que se torna a figura importante do novo cinema paraibano.”

Fernando OLIVEIRA

A hipnose das sombras. **A União** (1-2 de maio de 1982).

#22

“A aproximação entre cinema, educação e discussões sobre gênero e sexualidade têm nos provocado a pensar e refletir sobre múltiplas possibilidades de trabalho nesse sentido. **Closes** é um fragmento dessas intersecções e nos provoca a pensar nas diferentes produções de sujeitos que atravessam não somente a sexualidade, mas *espaçotempos* fugazes e repletos de *novasvelhas* concepções sobre o que é (im)possível de se trabalhar em ambientes pedagógicos – sobretudo no/com cotidiano da escola.”

Igor HELAL | Bruno ROSSATO | Vinicius Leite REIS

Dando **Closes** na produção de discursos sobre gênero e sexualidade: pistas para pensar modos de existência nos/dos/com os cotidianos das escolas. **Cinema paraibano e gênero** (SILVA; AIRES, 2015, p. 108-115).

#23

“**Closes** (1982) é um filme que coloca a questão da sexualidade em um momento em que essa discussão era difícil e impossível, mas quando exibimos **Closes** hoje algumas falas das pessoas do passado vão sendo colocadas na boca das pessoas agora. É interessante essa perspectiva. É um dos filmes mais importantes nessa discussão da sexualidade e que ainda vai ser muito estudado na academia, não só pelos alunos de Cinema e Audiovisual, mas principalmente pelas pessoas ligadas às Ciências Sociais, Ciências Humanas como um todo, porque é um documento de um tempo que não passa.”

Everaldo VASCONCELOS

Reexaminando o passado: memórias do futuro.
Mestre da Utopia: fragmentos de uma caminhada polifônica
(PINHEIRO; NUNES, 2021, p. 195).

#24

“**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. [...] É um filme que, em termos de roteiro, direção e montagem, segue a voz dos entrevistados, a narrativa do outro, do sujeito enunciador. 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 ...”.

Leandro Cunha de SOUZA

Cinema Direto na Paraíba: a consolidação de um estilo na representação do real. (SOUZA, 2016. p.105 e 106)

#25

“**Closes**, de Pedro Nunes, que vem com o subtítulo ‘Um Manifesto Sobre a Sexualidade’, deveria ser programado por todos os cineclubes do País, ou mesmo em cinemas abertamente comerciais, quer por decisão espontânea destes ou através da ação dos grupos de ativismo homossexual no País. Todos os que já viram a obra, que mistura propositalmente verdade e ficção, colocam-na como imperdível, e alguns arriscam chamá-la de ‘uma verdadeira obra-prima’. Em que pese os diversos juízos, o mais importante é que em todos, sem exceção, o que provoca é, no mínimo, entusiasmo apaixonado.”

Revista **ROSE**

Closes: a maioria de um filme sobre sexo.
Revista **Rose** (1982).

Sobre a movimentação superoitista na Paraíba

#26

“Por meio da identificação de características periódicas comuns em diferentes espaços de tempo, dividimos, até 1985, o cinema paraibano em três ciclos: as primeiras realizações fílmicas paraibanas (analisadas como Primeiro Ciclo de produções), o Ciclo de Documentário da Paraíba (que consideramos como o Segundo Ciclo) e o Ciclo Superoitista (Terceiro Ciclo). O Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba foi iniciado a partir do ano de 1979 (se estendendo até meados dos anos de 1985), e traz consigo algumas características dos ciclos anteriores: o formato documental, a precariedade de infraestrutura, a ausência de uma política cinematográfica no Estado, dentre outras. O referido ciclo também apresenta marcas distintivas em relação aos ciclos predecessores, a exemplo de incursões do gênero ficcional, entre mesclas do ficcional com o documental, abordagem temática da sexualidade e de natureza existencial, modos de circulação dos filmes e preocupação com a formação de cinema na esfera universitária.”

Arthur MORAIS | Pedro NUNES

Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba: da polêmica com o Super-8 às rupturas cinematográficas através da sexualidade. **Anais do IV Encontro Nordeste de História da Mídia** (2016, p. 3-5).



Maria, Zezinha e Pombinha, personagens irreverentes criadas pelo quadrinista Henrique MAGALHÃES, também tratam da força política do cinema Super-8 produzido na Paraíba no contexto final da Ditadura Militar no Brasil. Acervo: Henrique MAGALHÃES

#27

“As primeiras produções em Super-8 na Paraíba datam de 1973, porém só a partir de 1979 é que haverá uma produção consistente e que entrava em circuito e dialogava entre si. Correntemente, o ciclo do Super-8 é apontado como o terceiro surto cinematográfico da Paraíba. O primeiro é associado ao pioneirismo de Walfredo Rodriguez, que produziu de cine jornais a longas-metragens na década de 1920. O segundo, e talvez mais conhecido e trabalhado, foi o ciclo do cinema documentário, que teve expressiva produção na década de 1960 e os dois primeiros anos da década de 1971. Tendo como marco inicial **Aruanda** (1960), de Linduarte Noronha, esse ciclo teve outros nomes importantes, como Vladimir Carvalho, Rucker Oliveira, Ipojuca Pontes e João Ramiro Mello. Após esse ciclo a Paraíba enfrentou uma quase estagnação de sua produção cinematográfica, em parte, principalmente devido ao regime civil militar, como também se acentuou a falta de incentivos financeiros para a produção cinematográfica. A partir de 1973 a Paraíba assistiu algumas produções esparsas em Super-8, porém essa produção não entrou em circuito e a geração posterior praticamente não teve contato com essa produção. Em 1979, com o filme **Gadanh**o, de João de Lima e Pedro Nunes, é que muitos cineastas passaram a se interessar pelo suporte em Super-8. A produção que se inicia a partir desse ano traz marcas singulares, tais como o número significativo de filmes; o caráter de ‘movimento’ – entendido em sua heterogeneidade –; a agitação e animação cultural em torno de parte dessa produção; as propostas temáticas, entre outras características.”

Laércio Teodoro da SILVA

Imagens do Super-8 na Paraíba: câmera, cinema (in)direto e cultura histórica. **Anais do XIV Encontro Estadual – ANPUH PB** (2010, p. 4-6).

#28

“Após uma crise de produções cinematográficas que se intensificou com o golpe militar de 1964, a produção de filmes na Paraíba minguou. Filmar em 35mm ou 16mm era caro, demandava a aquisição de equipamentos, de filmes virgens, de profissionais para trabalhar na produção e de dinheiro. O Super-8 surge nesse cenário, como uma solução para quebrar o jejum na produção local. Ao mesmo tempo em que preenche um vácuo, o Super-8 modifica o fazer cinematográfico, porque a partir daquele momento o realizador filmava, montava e exibia... mantendo uma relação muito próxima, totalmente autoral,

com o filme. Isso também gerou os processos de agitação cultural, visto que os filmes superoitista não eram exibidos nos circuitos tradicionais de cinema, deixando-os restritos às mostras cinematográficas alternativas, circuitos nas escolas, bairros, associações comunitárias, sindicatos e apropriação desses filmes por lideranças dos movimentos sociais.”

Arthur MORAIS | Pedro NUNES

Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba: da polêmica com o Super-8 às rupturas cinematográficas através da sexualidade. **Anais do IV Encontro Nordeste de História da Mídia** (2016, p. 1-2).

#30

“As principais características do **Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba** são pequenas equipes de trabalho, filmes com orçamentos ínfimos e o uso da câmera Super-8. A principal condição para o aparecimento desse novo surto de criação de filmes que aconteceu no final da década de 1970 foi o jejum na produção cinematográfica da Paraíba. Um dos fatores que mais estimularam a abstinência cinematográfica foi a repressão política e cultural no Brasil, em decorrência da Ditadura Militar. Entretanto, o custo de realização dos filmes também influenciou a baixa produção. Tudo muda com o surgimento da Super-8 e já em 1973 surgiram as primeiras produções, porém o pico de criação de filmes com a mini-bitola só ocorre em 1979, com o princípio da abertura política.”

Arthur MORAIS | Joana BELARMINO

Paradigmas Cinematográficos e Sexuais em **Closes**: Apresentação, Análises e Rupturas. **Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste** (2015, p. 4).

#31

“Parte significativa da produção oitentista é composta de exercícios cinematográficos produzidos dentro do NUDOC. Antes da criação do NUDOC, em 1980, não se dispunha de material necessário para realizar as produções com o mínimo de qualidade técnica. Os anos de 1981, 1982 e 1983 formam o período de maior produção do período superoitista no Estado e Pedro Nunes, em **Violentação do Ritual Cinematográfico: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979-1983**, divide sistematicamente as realizações do período em duas fases. A primeira reúne filmes com caráter mais documental, um cinema engajado, que é importante sobretudo para o registro de acontecimentos locais, tendo em vista que não existia nenhuma

emissora de televisão na Paraíba que documentasse greves, protestos ou simplesmente registrasse as belezas naturais e culturais do Estado. A segunda fase é caracterizada pelo rompimento de padrões, tanto os estéticos do cinema, quanto aqueles que estavam inerentes na sociedade da época e oprimiam, junto com a ditadura militar, o que o governo considerasse obsceno e imoral, como o debate acerca da sexualidade.”

Arthur MORAIS | Pedro NUNES

Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba: da polêmica com o Super-8 às rupturas cinematográficas através da sexualidade. **Anais do IV Encontro Nordeste de História da Mídia** (2016, p. 6-7).

#32

“As universidades são os nossos templos sagrados do conhecimento, ensino, pesquisa e extensão. Ninguém, absolutamente ninguém, possui o direito de interferir neste solo livre de formação acadêmica a não ser o seu corpo de professores, alunos e servidores. Nós é que somos a UFPB. Temos obrigação de dialogar com segmentos da sociedade. Repito que somente essa primeira pessoa do plural, no coletivo, é quem faz mudanças. Nós é que podemos dessacralizar e reinventar os nossos caminhos na universidade. Nenhuma força externa pode nos amedrontar com metralhadoras e bombas de gás lacrimogênio. A atitude da Polícia Federal é arbitrária, de total afronta e desrespeito quanto a nossa liberdade de expressão. Se querem saber, não há nenhum filme aqui elogiando a ditadura militar. Não esperem, por nossa parte, qualquer atitude de subserviência. Somos contra todas as formas de opressão e repressão. Essa truculência armada não nos amedronta. É uma publicidade gratuita nacional. A **II Mostra de Cinema Independente** vai continuar. Nós vamos medir forças só com filmes, ideias e a nossa capacidade de aglutinamento.”

Pedro NUNES

II Mostra de Cinema Independente

Nota distribuída durante ENTREVISTA COLETIVA (1981).

Mestre da UTOPIA: fragmentos de uma caminhada polifônica (PINHEIRO; NUNES, 2021, p. 1010-1011).

#33

“Os filmes em Super-8 são indícios históricos importantes para a elaboração de uma história cultural da sociedade que considere a trajetória desses cineastas e realizadores como instituintes de uma

memória social e de subsídios culturais da cidade de João Pessoa e do estado da Paraíba nas décadas de 1970 e 1980, com traços influentes nas produções posteriores. Concebemos essa produção superoitista como fruto da experiência histórica de sujeitos num dado contexto que redimensiona o espaço artístico num momento singular de reconfiguração social e política, possibilitando trazer para o centro das preocupações a ideia dessa produção como expressão de uma sensibilidade. Os comportamentos expressos a partir dos filmes iam de encontro aos padrões e estruturas de poder que perpassavam o político e se expressavam também nas relações diárias nos diversos espaços de convívio dos cineastas no seio da sociedade, do espaço familiar a universidade. Configurando, assim, formas de sociabilidades marcadas pelos desvios das condutas que eram estabelecidas como bons costumes e em alguns casos pela subversão da linguagem como forma de resistência cultural ou apenas como expressão existencial do indivíduo.”

Laércio Teodoro da SILVA

Imagens do Super-8 na Paraíba: câmera, cinema (in)direto e cultura histórica. **Anais do XIV Encontro Estadual – ANPUH PB** (SILVA, 2010, p. 5 e 7).

#34

“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”.

Depoimento de **Everaldo VASCONCELOS**

para o vídeo **Fragmentos da Narrativa Cinematográfica na Paraíba** (1988).

Direção: Pedro NUNES

#35

“Nós queremos fazer filmes que têm 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.”

Everaldo VASCONCELOS

Depoimento concedido para o vídeo **Fragmentos da Narrativa Cinematográfica na Paraíba** (1988).

Direção: Pedro NUNES

REFERÊNCIAS

CLOSES: a maioria de um filme sobre sexo. Revista **Rose**, Curitiba, 1982.

FALCONE, Fernando Trevas. Cinema engajado: a temática social como marco da produção paraibana dos anos 1960, 70 e 80. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 116-132.

HELAL, Igor; ROSSATO, Bruno; REIS, Vinicius Leite. Dando *Closes* na produção de discursos sobre gênero e sexualidade: pistas para pensar modos de existência *nos/dos/com* os cotidianos das escolas. In: SILVA, VÍRGÍNIA DE OLIVEIRA; AIRES, Janaine (org.). **Cinema Paraibano e Gênero**. João Pessoa: Xeroca, 2015, p. 97-119.

LIRA, Bertrand. **O Super-8 na Paraíba** – Anos de produção e rebeldia. (*E-book*). João Pessoa: Marca de Fantasia, 2021.

MORAIS, Arthur; BELARMINO, Joana. Paradigmas Cinematográficos e Sexuais em *Closes: Apresentação, Análises e Rupturas*. In: **CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE**, 17., 2015, Natal. Anais [...] São Paulo: Intercom, 2015, p. 1-9. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1812-1.pdf> .

MORAIS, Arthur; NUNES, Pedro. Terceiro Ciclo de Cinema da Paraíba: Da Polêmica com o Super-8 às Rupturas Cinematográficas Através da Sexualidade. In: **ENCONTRO NORDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA**, 4., 2016, Maceió. Anais [...] São Paulo: Alcar, 2016, p. 1-15. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/nordeste/4o-encontro-2016/gt-6-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/terceiro-ciclo-de-cinema-da-paraiba-da-polemica-com-o-super-8-as-rupturas-cinematograficas-atraves-da-sexualidade/view> .

NUNES, Pedro. As complexidades da sexualidade em diferentes contextos das mídias audiovisuais. In: NUNES, Pedro (org.). **Audiovisualidades, Desejo e Sexualidades**. João Pessoa: EDUFB, 2012, p. 13-26.

NUNES, Pedro. **Violentação do Ritual Cinematográfico: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979-1983**. São Bernardo do Campo: UESP, 1988. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social).

NUNES, Pedro. Jomard Muniz de Britto: um livre pensador a serviço do cinema e da cultura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e Memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p. 134-149. Disponível em: <http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria--Vers%C3%A3o-Digital.pdf> .

OLIVEIRA, Fernando. A hipnose das sombras. **A União**, João Pessoa, 1-2 maio 1982.

PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (org.). **Mestre da Utopia: fragmentos de uma caminhada polifônica. (E-book)**. João Pessoa (BR): Editora do CCTA; Aveiro (PT): Ria Editorial, 2021.

SILVA, Laércio Teodoro da. Imagens do Super-8 na Paraíba: câmera, cinema (in)direto e cultura histórica. In: **ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA – ANPUH/PB**, 14., 2010, João

Pessoa. Anais [...] João Pessoa: ANPUH/PB, 2010, p. 1-12.

Disponível em:

http://anpuhpb.org/anais_14eeh_anpuhpb/artigos_dos_simposios_tematicos/ST_09_Cultura_historica_e_linguagens_historiograficas_no_seculo_20/La%C3%A9rcio%20Teodoro%20da%20Silva.pdf.

SOUSA, Emerson da Cunha de. Era uma vez uma praia In: SILVA, Virgínia de Oliveira; AIRES, Janaine (org.). **Cinema Paraibano e Gênero**. João Pessoa: Xeroxa, 2015, p. 121-150.

SOUZA, Leandro Cunha de. **Cinema Direto na Paraíba**: a consolidação de um estilo na representação do real. João Pessoa: UFPB, 2016. (Dissertação de Mestrado em Comunicação e Culturas Midiáticas Audiovisuais).

VASCONCELOS, Everaldo. Reexaminando o passado: memórias do futuro. In: PINHEIRO, Elton Bruno; NUNES, Pedro (org.). **Mestre da Utopia**: fragmentos de uma caminhada polifônica. (*E-book*). João Pessoa (BR): Editora do CCTA; Aveiro (PT): Ria Editorial, 2021, p. 182-201.

II MOSTRA DE CINEMA INDEPENDENTE | 1981

Levantamento de Matérias Jornalísticas

CATEGORIA repudia ação repressiva à II Mostra. **A União**, João Pessoa, 22 nov. 1981.

CENSURA veta a exibição de seis filmes. **A União**, João Pessoa, 18 nov. 1981.

CINEASTAS da ABD repudiam ato da Censura. **A União**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

COMANDO nacional informado da proibição da II Mostra. **A União**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

FREI condena ação policial na universidade. **Correio**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

FREI Marcelino protesta contra a violência da PF. **O Norte**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

II Mostra de Cinema prossegue hoje com exibição de 7 filmes. **A União**, João Pessoa, 20 nov. 1981.

MALENTENDIDO. Alex Santos. **O Norte**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

MESMO proibida Mostra de Cinema vai continuar. **O Norte**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

NUNES, Pedro. Coordenador faz balanço. Entrevista concedida ao Jornal Laboratório do Curso de Comunicação Social da UFPB. **Questão de Ordem**, João Pessoa, n. 6, dez. 1981.

POLÍCIA Federal fecha mostra de filmes Super 8. **Correio**, João Pessoa, 18 nov. 1981.

QUESTÃO DE ORDEM. [Edição Especial | II Mostra de Cinema Independente]. Jornal Laboratório do Curso de Comunicação Social da UFPB. João Pessoa, n. 6, dez. 1981.

SANTOS, Alex. Muito concorrida, termina II Mostra de Cinema em J.P. **O Norte**, João Pessoa, 21 nov. 1981.

SUPERINTENDENTE da Polícia se explica. **O Norte**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

UFPB recebe relatório sobre a atitude da Polícia Federal. **Correio**, João Pessoa, 19 nov. 1981.

VIOLÊNCIA da Polícia Federal tem protesto de entidades de classe. **O Norte**, João Pessoa, 21 nov. 1981.

SOBRE O FILME CLOSES

Levantamento de Matérias Jornalísticas

CINEASTA vai lançar o seu novo filme. **A União**, João Pessoa, 14 mar. 1982.

CLOSE. (No Cinema). **A União**, João Pessoa, 16 jul. 1982.

CLOSES: sério, poético e libertário. **Grafitti**, João Pessoa, maio 1982.

CLOSES – O cinema paraibano discute o homossexualismo. **Correio**, João Pessoa, 18 mar. 1982.

CLOSES: um manifesto sobre a sexualidade. **A União**, João Pessoa, 1-2 maio 1982.

COM entrada franqueada, Nuppo exhibe hoje filme sobre o homossexualismo. **O Norte**, João Pessoa, 16 jul. 1982.

FILME de origen brasileiro en el ciclo de "Cine paralelo". **La Tribuna**, Rosario (ARG), 25 jun. 1982.

FILME de Pedro Nunes aborda a questão do sexo. **Correio**, João Pessoa, 9 mar. 1982.

FILME sobre o 'homossexualismo' no Lima Penante. **O Norte**, João Pessoa, 14 abr. 1982.

NASCIMENTO, Lauro. Político sem ser chato. **A União**, João Pessoa, 1-2 maio 1982.

OFICINA apresenta Closes. **Correio**, 22 jul. 1982.

PIAZZA, Mario. Se va a acabar, se va a acabar... (Revista) **Risario**, Rosario (ARG), n. 7, jul. 1982.

Filmografia | Videografia

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Linduarte Noronha e Rucker Vieira. João Pessoa: INCE, 1960. 35 mm (21 min), p&b.

CLOSES. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1982. Super-8 (32 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=tRD65tKPWJg&t=14s> .

CONTRAPONOTOS. Direção: Pedro Nunes. Produção: Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. 1 DVD (30 min), color.

ESPERANDO João. Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: Núcleo de Cinema Indireto. João Pessoa: 1981. Super-8 (28 min), color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ovCJlxTShWY&t=48s> .

GADANHO. Direção: Pedro Nunes e João de Lima. Produção: Programa Bolsa Arte e Oficina de Comunicação – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (20 min), color. Disponível em: <https://vimeo.com/93172315> .

IMAGENS do declínio ou Beba Coca, Babe Cola. Direção: Bertrand Lira e Torquato Joel. Produção: Programa Bolsa-Arte – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (6 min), color.

PEREQUETÉ. Direção: Bertrand Lira. Produção: NUDOC - UFPB. João Pessoa: UFPB, 1981. Super-8 (21 min), color.

REGISTRO. Direção: Pedro Nunes. Produção: Diretório Central dos Estudantes – UFPB. João Pessoa: UFPB, 1979. Super-8 (24 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QFSTLtoK8q0> .

Sobre o Terceiro Ciclo de Cinema (Super-8) na Paraíba

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. 1 DVD. (31 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .

FILMES produzidos e veiculados na PARAÍBA | 1979-1985

Fonte: NUNES, 1988

Ano Bitola		Título Direção	Produção	Gênero Tempo
1979	8 mm	Gadanho João de Lima Gomes Pedro Nunes	Bolsa-Arte / Oficina de Comunicação - UFPB	Doc. 20'
		Registro Pedro Nunes	DCE-UFPB	Doc. 24'
	16 mm	O que eu Conto do Sertão é Isso José Umbelino Romero Azevedo e outros	UFPB Campina Grande	Doc. 32'
		Um Dia na Vida do Cantador Machado Bittencourt	Funarte	Doc. 12'
		Teares de São Bento Machado Bittencourt	Cinética Filmes LTDA/Embrapa	Doc. 12'
		Memórias do Velho Sóter Machado Bittencourt	Cinética Filmes LTDA	Doc. 30'
1980				
Ano Bitola		Título Direção	Produção	Gênero Tempo
1980	8 mm	Imagens do Declínio ou Beba Coca, Babe Cola Bertrand Lira Torquato Lima	Bolsa-Arte UFPB	Doc. Ficção 6'
		Contrastes da Vida Alberto Júnior	Alberto Júnior Bolsa-Arte UFPB	Experimental 5'
19	16 mm	Com a Palavra, a Mulher Coletiva	Cinética Filmes LTDA	Doc. 9'

FILMES produzidos e veiculados na PARAÍBA | 1979-1985

80		Festas Juninas Machado Bittencourt	Cinética Filmes LTDA	Doc. 9'
1981				
Ano	Bitola	Título Direção	Produção	Gênero Tempo
1981	8 mm	Contrapontos Pedro Nunes	Pedro Nunes OC - UFPB	Doc/Ficção 28'
		Canto do Povo de um Lugar Henrique Magalhães	NUDOC-UFPB	Doc. 3'
		Acalanto Bestiale Lauro Nascimento	Lauro Nascimento	Ficção 10'
		Mestre de Obras Newton Araújo Júnior	NUDOC- UFPB	Doc. 16'
		Sagrada Família Everaldo Vasconcelos	NUDOC- UFPB	Doc./Ficção 14'
		Africanos Alex Santos	NUPPO-UFPB	Doc. 21'
		Perequeté Bertrand Lira	NUDOC-UFPB	Doc. 21'
		É Romão pra qui é Romão pra colá Vania Perazzo	NUDOC-UFPB	Doc. 13'
		Tá na Rua Henrique Magalhães	NUDOC-UFPB	Doc. 6'
		Baseado no DAC Newton Araújo Júnior	NUDOC-UFPB	Doc. 5'
		Esperando João Jomard Muniz de Britto	Núcleo de Cinema Indireto	Ficção 28'
		Maria Henrique Magalhães	Henrique Magalhães	Animação 1'
		Emergência Torquato Lima	NUDOC-UFPB	Doc. 15'
	16 mm	O Caso Carlota Machado Bittencourt	Cinética Filmes LTDA	Ficção 85'
Cinema Inacabado Machado Bittencourt Alex Santos		Cinética Filmes LTDA	Doc. 17'	

1982				
Ano	Bitola	Título Direção	Produção	Gênero Tempo
1 9 8 2	8 mm	Closes Pedro Nunes	Pedro Nunes OC-UFPB	Doc./Ficção 32'
		Paraíba Masculina Feminina Neutra Jomard Muniz de Britto	Núcleo de Cinema Indireto	Ficção 30'
		Sonho de uma Estrela Eliézer Filho	NUDOC-UFPB	Doc. 23'
		Manipueira Maria Aparecida	NUDOC-UFPB	Doc./Ficção 12'
		Ciclo do Caranguejo Elisa Cabral	NUDOC-UFPB	Doc. 14'
		Miserere Nobis Lauro Nascimento	Lauro Nascimento	Ficção 23'
		Xuxu Hélio Vianna	NUDOC	Infantil 6'
		Mal com Deus Maria Aparecida	NUDOC-UFPB	Doc. 5'
		Festa de Oxum Everaldo Vasconcelos	NUDOC-UFPB	Doc. 12'
		Do Oprimido ao Encarcerado Marcus Vilar	NUDOC-UFPB	Doc. 13'
1 9 8 2	8 mm	Visões do Mangue Elisa Cabral	NUDOC-UFPB	Doc. 14'
		Cidade dos Homens Jomard Muniz de Britto	Núcleo de Cinema Indireto	Ficção 25'
		Baltazar da Lomba Grupo Nós Também	Grupo Nós Também	Ficção 18'
		Às Cegas Maria Antônia	NUDOC	Doc. 10'
		Celso após Milagre Vania Perazzo	Ateliê Varan	Doc. 18'
1 9 8 2	8 mm	Greve na UFPB Coletiva	NUDOC/ADUFP B	Doc. 35'
		Lutas de Vida e Morte José Umbelino	UFPB Arquidiocese da Paraíba	Doc. 70'
	16 mm			

1983				
Ano	Bitola	Título Direção	Produção	Gênero Tempo
1 9 8 3	8 mm	O Menor João Galvínio	NUDOC-UFPB	Doc. 10'
		Sobre a Evolução das Sociedades Elisa Cabral	NUDOC-UFPB	Doc. 9'
		Música sem Preconceitos Alberto Júnior	NUDOC-UFPB	Doc./Ficção 26'
		Faon Gabriel Bechara	Gabriel Bechara	Ficção 29'
		Bernadete Graça Lira	NUDOC-UFPB	Doc. 10
		Quando um Bairro não se Cala Marcus Vilar	NUDOC-UFPB	Doc. 13
		Abrindo Brechas José Barbosa	NUDOC-UFPB	Doc. 24
		Camucin - Cinco Anos de Luta José Barbosa	SEDUP-UFPB	Doc. 24
		Era Vermelho seu Batom Henrique Magalhães	Henrique Magalhães	Ficção 15'
		Segunda Estação de uma Via Dolorosa Lauro Nascimento	Lauro Nascimento	Ficção 15
	16 mm	Cinema Paraibano - 20 anos Manfredo Caldas	Manfredo Caldas NUDOC-UFPB	Doc. 20'
		Miguel Guilherme Machado Bittencourt	Cinética Filmes LTDA	Doc. 5
A Seca no Cariri Machado Bittencourt		Cinética Filmes LTDA	Doc. 12	
1984-1985				
Ano	Bitola	Título Direção	Produção	Gênero Tempo

1 9 8 4	8 mm	Abril Marcus Vilar	NUDOC-UFPB	Doc. 19'
		As Etapas do Capitalismo Elisa Cabral	NUDOC-UFPB	Doc. 9'
		As Classes Sociais Elisa Cabral	NUDOC-UFPB	Doc. 18'
1 9 8 5	8 mm	Pássaros na Cabeça Marcus Vilar	NUDOC-UFPB	Doc. 12'
		Artes e Classes Sociais Elisa Cabral	DAC/UFPB	Doc. 15
		O Contexto Histórico do Surgimento da Sociologia Elisa Cabral	Elisa Cabral	Doc. 10'

Filmes Super-8 inacabados significativos | 1981 - 1983

Ano Bitola		Título Direção	Produção	Gênero Tempo
1981	8 mm	Anistia Edilson Dias	NUDOC-UFPB	Doc. 23'
		Caiana dos Crioulos Ana Lúcia Arcela	NUDOC-UFPB	Doc. 14'
A Luta do Povo de Capim de Cheiro Pedro Nunes Sedi Marques		PRONASEC/CE-UFPB	Doc. 30'	
1982		Pedro Osmar em Carne e Osso Otávio Maia	NUDOC-UFPB	Doc. 28'
1983				

Sobre o Terceiro Ciclo de Cinema (Super-8) na Paraíba

FRAGMENTOS da Narrativa Cinematográfica na Paraíba. Direção: Pedro Nunes. Produção: Pedro Nunes e UMESP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. 1 DVD. (31 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-0TOgiMGT7k> .

RENOVATÓRIO. Direção: Chico Sales. Produção: ABD-PB; Urbe Audiovisual. João Pessoa: Cerebral, 2007. (20 min), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4TifcGOMr0Q> .

Registro de filmes Super-8 que PRECEDERAM Gadanho (1979) | Algumas dessas produções estão incompletas, tiveram exibições restritas, foram extraviadas, outras danificadas pela ação do tempo ou destruídas.

Título Direção	ANO BITOLA	PRODUÇÃO
A Última Chance Paulo Mello	1973 8mm	Paulo Mello
O Estranho Caso de Leila Antônio Barreto Neto		Antônio B. Neto
A Greve W. J. Solha	1974 8mm	W. J. Solha
O Efeito Yoham W. J. Solha		W. J. Solha
Absurdamente José Bezerra		José Bezerra
A Festa de Iemanjá Jurandy Moura	1975 8mm	Jurandy Moura
Shifazoom Robério Soares	1976 Animação 8mm	A Bolha Produções 2'
O Coqueiro Alex Santos	1977 8mm	Solama Produções 13'
Lampião (Inacabado) José Bezerra Ficção	1978 8mm	José Bezerra
Caça à Baleia Moacyr Madruga		1979 8mm
O Desencontro (1975) O Garoto Elegia Para um Homem Só	- DIREÇÃO: Archidy Picado 8mm	
Misticismo (1978) Pastoris (1978) Scherazade-Paraíba (1981) Ciclo Junino de Taperoá e Santa Luzia (1978) Roteiro Turístico ao Mundo de Zé Lins (Inacabado) Mangue Silvestre (Inacabado) DIREÇÃO: Alex Santos 8mm		

Referências

NUNES, Pedro. **Violentação do Ritual Cinematográfico: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba – 1979-1983.** São Bernardo do Campo: UMESP, 1988. (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social).



Este livro foi finalizado em 31 de outubro de 2022, coincidindo com o dia em que o candidato e ex-Presidente da República do Brasil Luiz Inácio Lula da Silva derrotou Jair Bolsonaro conquistando **60 Milhões, 345 Mil e 999 Votos**. A maioria pro Luiz Inácio Lula da Silva foi de **2 Milhões, 139 Mil e 645 Votos**, segundo o Tribunal Superior Eleitoral (TSE, 2022). **Vitória da Democracia Brasileira!** Neste mesmo dia, o Consórcio de Veículos de Imprensa registrou um total de **688 Mil e 115 Mortes** por COVID-19, no Brasil.



GADANHO | Artes, Comunicação & AUDIOVISUAL

Universidade Federal da Paraíba

Programa de Pós-Graduação em Jornalismo

Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais

De Gadanho a Closes

memória, cinema Super-8, apagamentos e resistência cultural na Paraíba

ISBN: **978-65-5621-288-3**

João Pessoa | Paraíba | Brasil

2022