



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ARTHUR GUSTAVO LIRA DO NASCIMENTO

**IMAGENS DO NORDESTE:
O FILME DOCUMENTAL E O INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS
SOCIAIS**

Recife
2021

ARTHUR GUSTAVO LIRA DO NASCIMENTO

**IMAGENS DO NORDESTE:
O FILME DOCUMENTAL E O INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS
SOCIAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História. Área de concentração: História do Norte e Nordeste do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira

Coorientador: Prof. Dr. Alexandre Figueirôa Ferreira

Recife

2021

Catalogação na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

N244i Nascimento, Arthur Gustavo Lira do.
Imagens do Nordeste : o filme documental e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais / Arthur Gustavo Lira do Nascimento. – 2021.
341 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira.
Coorientador: Prof. Dr. Alexandre Figueirôa Ferreira.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2021.
Inclui referências e anexos.

1. História. 2. Documentário (Cinema). 3. Brasil, Nordeste. 4. Pesquisa social. 5. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. I. Teixeira, Flávio Weinstein (Orientador). II. Ferreira, Alexandre Figueirôa (Coorientador). III. Título.

ARTHUR GUSTAVO LIRA DO NASCIMENTO

IMAGENS DO NORDESTE: O FILME DOCUMENTAL E O INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS

Tese apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutor em História**.

Aprovada em: 21/12/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira

Orientador (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Pablo Francisco Porfírio de Andrade

Membro Titular Interno (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho

Membro Titular Externo (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Cláudio Roberto de Araújo Bezerra

Membro Titular Externo (Universidade Católica de Pernambuco)

Prof.^a Dr.^a Izabel de Fátima Cruz Melo

Membro Titular Externo (Universidade do Estado da Bahia)

À minha companheira Melina Gama,
Ao meu filho Benjamin Gama Lira,
À minha mãe Adda Lira.

AGRADECIMENTOS

A escrita solitária de uma tese esconde o quanto esta pesquisa é um trabalho coletivo e afetivo. Nada se constrói sozinho e por isso, começo (ou finalizo) agradecendo à muitas pessoas e instituições que me ajudaram chegar até aqui.

Primeiramente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo financiamento deste projeto. A bolsa concedida foi fundamental não só para o desenvolvimento da pesquisa, como da minha manutenção pessoal ao longo desses anos. Os órgãos de fomento são fundamentais para a existência da ciência em nosso país, bem como a sobrevivência de seus pesquisadores.

Como grande parceiro nesta longa estrada, iniciada em 2013 com o mestrado, não poderia deixar de agradecer profundamente ao Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira, meu orientador e amigo. Em meio à tantos relatos do quão difícil é o campo acadêmica, ter um orientador que te apoie, ajude e, de fato, oriente por esses tortuosos caminhos é uma dádiva. Das leituras atentas, as conversas acadêmicas e pessoais, foi um grande privilégio ser orientado por Flávio.

Agradeço ainda ao Prof. Dr. Alexandre Figueirôa, meu coorientador, que me deu os alicerces nas questões cinematográficas. Figueirôa sempre foi uma inspiração, antes mesmo de nos conhecermos, já dialogávamos através de seus livros. Suas obras me despertaram o desejo e curiosidade por investigar as trajetórias do cinema em Pernambuco.

Agradeço à banca examinadora pela leitura criteriosa e contribuições fundamentais: Prof. Dr. Pablo F. de Andrade Porfírio (UFPE), Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho (UFPE), Profa. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo (UNEBC) e Prof. Dr. Cláudio Bezerra (Unicap).

Na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), outros tantos professores foram essenciais à trajetória desta pesquisa: Profa. Dra. Regina Beatriz Guimarães Neto, Prof. Dr. Antônio Torres Montenegro, Prof. Dr. Antônio Paulo Rezende, Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Prof. Dr. Alex Giuliano Vailati, Prof. Dr. Rodrigo Octávio d'Azevedo Carreiro e também o Prof. Dr. Paulo Cunha. Obrigado pelas disciplinas ofertadas, estágios e partilhas. Agradeço ainda a querida Sandra Regina, secretária do Programação de Pós-Graduação em História, por todo suporte dado, sempre com alegria e generosidade.

Algumas instituições foram fundamentais no acesso às fontes: Cinemateca Brasileira, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE), Centro Técnico Audiovisual (CTAv), Biblioteca Nacional (BN), Companheira Editora de

Pernambuco (CEPE). Obrigado a todos os servidores e funcionários que diretamente ou indiretamente me auxiliaram no acesso às documentações. À Cinemateca Brasileira, externo meu desejo que se recupere com vigor da crise vivenciada nos últimos anos. Essa pesquisa não seria possível sem os materiais do acervo do mais importante centro de preservação audiovisual do nosso país. Sem memória, não há História.

Agradeço aos amigos incríveis que fiz ao longo da minha trajetória acadêmica e afetiva: Giovane Albino, Luiz Bonifácio, Raphael Roma, Diego Cerqueira, Aryanny Thaís, Ivan Lima, Yan Soares, Jéssika Alves, Léa Gonçalves, Lorena Taulla, Poliana Ribeiro, Adriele Rodrigues, Juliane Oliveira, Márcio Vilela, Pablo Porfírio, Helder Remígio, Joana Lucena, Karlene Araújo, Elizabeth Remígio, Juliana Andrade, Humberto Miranda, Marcelo Góes, Rosário Silva, José Brito, Tasso Brito, Leandro Nascimento, Paulo César Gomes, Tiago Silva, Arthur Victor, Thiago Nunes, Paulo Souto Maior, Diego Gomes, Felipe Davson, Ghita Galvão, Rômulo Barros, Renato Freire, Leidson Ferraz, Eduardo Castro, Juany Diegues, Mateus Melo, Diego Silva, Deise Albuquerque, Camila Melo e Felipe Genú. Todos aqui mencionados, professores e professoras, historiadores e historiadoras que contribuem de forma ímpar para o ensino e pesquisa no Brasil. Minha admiração e alegria por ter vocês ao meu lado nesta na luta.

Agradeço publicamente ao Grupo de Pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”, coordenado pelos professores Dr. Eduardo Morettin e Dr. Marcos Napolitano. Como pesquisador, o contato com o grupo me fez aprender muito sobre a relação História e Cinema. Agradeço a todos os pesquisadores e pesquisadoras que se envolveram nos inúmeros eventos acadêmicos promovidos pelo grupo, debatendo sobre nossas pesquisas, compartilhando experiências e confraternizando às possibilidades de encontros. Nominalmente: Luiz Ancona, Victor Vigneron, Alexsandro Silva, Rafael Zanatto, Danielle Crepaldi Carvalho, Izabel Melo, Carolina Amaral, Ignacio Dávila, Mônica Kornis, Juliano Gonçalves, Fábio Uchôa, Fabián Núñez, Renata Melo, Carlos Cesare, Pedro Plaza, Rosane Kaminski e Fernando Seliprandy.

Agradeço aos amigos de longa data: Fernando Moura, Artur Enes, Rodrigo Andrade, Ricardo Fernandes, Victor Maciel, Guilherme Verçosa e Marcos Lima. Obrigado pela torcida e constante apoio.

Agradeço ainda aos meus sogros, pelo apoio e suporte prestado ao longo destes anos de pesquisas, Aurenice e Otacílio. Às minhas sobrinhas, Alice, Flora e Amarílis. Agradeço também ao meu irmão e primeiro amigo, Carlos Augusto Filho.

Por fim, agradeço à base de tudo que sou hoje. Principais coautoras desta pesquisa. Aqueles que mais aguentaram todas as intempéries da realização de uma tese, me dando todo

apoio físico e emocional necessário. Obrigado à minha esposa Melina Gama Lira, minha mãe Adda Lira e meu filho Benjamin Gama Lira. Dedico tudo a vocês! Fechamos juntos esse ciclo. Com todo amor do fundo do meu coração.

A todos aqueles familiares e amigos, mencionados e não mencionados, que em meu coração atestam a riqueza de uma vida feliz e de companheirismo, registro meu agradecimento por fazer parte dessa jornada. Tantos professores, colegas de profissão, alunos e gestores que aqui lendo sabem da minha profunda gratidão e admiração. Enche-me o peito de alegria e coragem saber que todos vocês estão do meu lado.

Esta tese foi finalizada em tempos em pandemia, causada pelo Covid-19, também conhecido por Coronavírus. Marco historicamente este processo para não esquecermos da importância das universidades públicas, da ciência e de todos aqueles que diariamente se empenham em contribuir para a construção de um mundo melhor: com conhecimento, ética e justiça social. Para não esquecermos ainda das vítimas que tiveram suas vidas interrompidas pelo vírus, pela necropolítica e pelo negacionismo. Espero que este texto possa encontrar seus leitores numa situação muito melhor do que a vivenciada nestes últimos tempos.

RESUMO

Esta tese analisa a relação entre o cinema documental e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), no modo como emergiu, dentro das ciências sociais e da cinematografia brasileira, um conjunto de imagens sobre o Nordeste. O IJNPS foi um órgão federal criado por iniciativa do sociólogo Gilberto Freyre, em 1949, e sediado no Recife. A instituição assumiu um importante papel no apoio e financiamento às produções cinematográficas que convergiam com a proposta da pesquisa social produzida pela casa. Tornou-se um espaço de circulação e debates entre cientistas e cinegrafistas. Através dessas relações, constroem-se representações sobre o Nordeste que evidenciam as transformações políticas e culturais no país. Durante a direção executiva de Mauro Mota (1956-1970) e Fernando Freyre (1970-1979), o IJNPS realizou ações importantes sobre o gênero documental, como a produção dos filmes *Aruanda* (1960), *O Cajueiro Nordestino* (1962), *A cabra na região semi-árida* (1966) e *Cultura Marginal Brasileira* (1975). Além disso, colocou em prática uma série de eventos destinados a pensar e debater o documentário, a exemplo da realização, na década de 1970, das três edições da Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro. Essas iniciativas culminaram na construção de um próprio setor cinematográfico na instituição, hoje denominada Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). Identifica-se, assim, a importância do IJNPS no fortalecimento do documentário nacional e as condições históricas de desenvolvimento do gênero como um agente da pesquisa e reflexão social. A partir da História Cultural do Cinema, consideramos, além das questões estéticas, suas representações, os aspectos de produção, fomento, trajetórias dos cineastas e seus significados para a História.

Palavras-chave: cinema; documentário; Nordeste; pesquisa social; Instituto Joaquim Nabuco.

ABSTRACT

This thesis analyzes the relation between documentary cinema and the Joaquim Nabuco Institute of Social Researches (IJNPS), concerning the way a set of images about the Brazilian Northeast Region emerged inside the social sciences and Brazilian cinematography. The IJNPS was a federal organ located in Recife created by the initiative of sociologist Gilberto Freyre in 1949. The institution assumed an important role in the support and financing of cinematographic productions that converged with the proposal of social research conducted by the Institute. It became a place of circulation and debate between scientists and film directors. Through these relations, representations about the Brazilian Northeast are built, remarking the political and cultural transformations in the country. During the executive direction of Mauro Mota (1956-1970) and Fernando Freyre (1970-1979), the IJNPS has performed important actions about the documentary genre, such as the production of the films *Aruanda* (1960), *The Northeastern Cashew Tree* (1962), *The goat in the semi-arid region* (1966) and *Brazilian Marginal Culture* (1972). There is also a series of events meant to think and debate the documentary, like the three editions of the Exhibition and Symposium on the Brazilian Documentary Film, in the decade of 1970. These initiatives have culminated in the creation of the institution's own sector of cinema, the IJNPS now being called Joaquim Nabuco Foundation (Fundaj). Therefore, it is possible to identify the importance of the IJNPS in the strengthening of the national documentary production and the historical conditions for the genre's development as an agent of research and social reflection. Through the Cultural History of the Cinema, we consider, beyond its aesthetic issues, its representations, the aspects of production, promotion, the filmmakers' trajectories and its meanings to History.

Keywords: cinema; documentary; Northeast; social research; Joaquim Nabuco Institute.

RESUMEM

Esta tesis analiza la relación entre el cine documental y el Instituto Joaquim Nabuco de Investigaciones Sociales (IJNPS), en el modo como ha emergido dentro de las ciencias sociales y de la cinematografía brasileña un conjunto de imágenes sobre el Nordeste brasileño. El IJNPS fue un órgano creado por iniciativa del sociólogo Gilberto Freyre en 1949 y con sede en Recife. La institución ha asumido un importante papel en el apoyo y financiamiento a las producciones cinematográficas que convergían con la propuesta de investigación social producida por el Instituto. Se ha transformado en un espacio de circulación y debates entre científicos y realizadores cinematográficos. A través de estas relaciones, se construyen representaciones sobre el Nordeste que evidencian las transformaciones políticas y culturales en el país. Durante la dirección ejecutiva de Mauro Mota (1956-1970) y Fernando Freyre (1970-1979), el IJNPS ha realizado importantes acciones sobre el género documental, como la producción de las películas *Aruanda* (1960), *El Marañón Nordestino* (1962), *La cabra en la región semiárida* (1966) y *Cultura Marginal Brasileña* (1972). Además de una serie de eventos destinados a pensar y debatir el documental, a ejemplo de la realización, en la década de 1970, de las tres ediciones de la Muestra y Simposio del Cine Documental Brasileño. Estas iniciativas han culminado en la construcción de un sector cinematográfico propio en la institución, hoy denominada Fundación Joaquim Nabuco (Fundaj). Se identifica, de esta forma, la importancia del IJNPS en el fortalecimiento del documental nacional y las condiciones históricas del desarrollo del género como un agente de la investigación y la reflexión social. A partir de la Historia Cultural del Cine, consideramos, además de las cuestiones estéticas, sus representaciones, los aspectos de la producción, fomento, trayectorias de los realizadores y sus significados para la Historia.

Palabras-llave: cine; documental; Nordeste; investigación social; Instituto Joaquim Nabuco.

LISTA DE IMAGENS

Imagen 1 –	Abertura do filme <i>O Drama das Secas</i> (1958), com apresentação de Josué de Castro; Detalhe para a obra <i>Os Retirantes</i> (1944), de Cândido Portinari, no plano de fundo da abertura	64
Imagen 2 –	Cenas do documentário <i>O Drama das Secas</i> , de Rodolfo Nanni.....	64
Imagen 3 –	Cenas do filme <i>O Mundo do Mestre Vitalino</i> (1953), de Armando Laroche	88
Imagen 4 –	Quinto e sexto plano do filme <i>O Mundo do Mestre Vitalino</i> (1953), de Armando Laroche. Transição entre a narrativa ficcional (feirante) para a narrativa documental (Mestre Vitalino)	88
Imagen 5 –	Cena do filme <i>O Mundo do Mestre Vitalino</i> (1953), de Armando Laroche	89
Imagen 6 –	Frames do filme <i>O Mundo do Mestre Vitalino</i> (1953), de Armando Laroche. Peças de Vitalino que representam os tipos nordestinos (trabalhadores do campo e o casamento sertanejo)	92
Imagen 7 –	Frames do filme <i>O Mundo do Mestre Vitalino</i> (1953). Representações da vida sertaneja	93
Imagen 8 –	Abertura do filme <i>Bumba-meу-boi: o Bicho Misterioso de Afogados</i> (1953), de Romain Lesage. Menções ao Instituto Joaquim Nabuco e ao antropólogo René Ribeiro	95
Imagen 9 –	Frames do filme <i>Bumba-meу-boi: o Bicho Misterioso de Afogados</i> (1953), de Romain Lesage. Imagem da Avenida Mustardinha e dos mocambos de Afogados	97
Imagen 10 –	Frames do filme <i>Bumba-meу-boi: o Bicho Misterioso de Afogados</i> (1953), de Romain Lesage. Mestre Antonio Pereira, organizador e Capitão do bumba meu boi	98
Imagen 11 –	Frames do filme <i>Bumba-meу-boi: o Bicho Misterioso de Afogados</i> (1953), de Romain Lesage. Quadro de diálogo apresentando o personagem “Mané Pequenino” e cena do filme	99
Imagen 12 –	Equipe de Aruanda: Vladimir Carvalho, João Ramiro Mello, Rucker Vieira e Linduarte Noronha	121

Imagen 13 – Imagens do filme <i>Aruanda</i> (Linduarte Noronha, 1960). Caminha ficcional do ex-escravo Zé Bento e destaque para os utensílios de cerâmica	125
Imagen 14 – Cenas interiores do filme <i>Aruanda</i> (Linduarte Noronha, 1960)	126
Imagen 15 – Cenas do filme <i>Aruanda</i> (Linduarte Noronha, 1960): Comércio na feira e panorâmica da Serra do Talhado	128
Imagen 16 – Fotografias das filmagens de <i>Aruanda</i>	128
Imagen 17 – Cenas do filme <i>O Cajueiro Nordestino</i> (Linduarte Noronha, 1962): Detalhes no cajueiro e no caju, plano aberto e plano fechado	133
Imagen 18 – Cenas do filme <i>O Cajueiro Nordestino</i> (Linduarte Noronha, 1962): Detalhe para a chuva no litoral nordestino	134
Imagen 19 – Cenas do filme <i>O Cajueiro Nordestino</i> (Linduarte Noronha, 1962): Cenas do cotidiano	134
Imagen 20 – Cenas do filme <i>O Cajueiro Nordestino</i> (Linduarte Noronha, 1962): Cenas do cotidiano	135
Imagen 21 – Cenas do filme <i>O Cajueiro Nordestino</i> (Linduarte Noronha, 1962)	135
Imagen 22 – Cenas do filme <i>O Cajueiro Nordestino</i> (Linduarte Noronha, 1962)	136
Imagen 23 – Cenas do filme <i>O Cajueiro Nordestino</i> (Linduarte Noronha, 1962)	136
Imagen 24 – Cenas do filme <i>O Cajueiro Nordestino</i> (Linduarte Noronha, 1962) em que podem ser vistas a produção do doce de caju e a produção industrial da cajuada	139
Imagen 25 – Cenas do filme <i>O Cajueiro Nordestino</i> (Linduarte Noronha, 1962): quadros finais do cajueiro sob o fogo	139
Imagen 26 – Primeiras cenas do filme <i>A cabra na região semi-árida</i> (Rucker Vieira, 1966)	147
Imagen 27 – Cenas do filme <i>A cabra na região semi-árida</i> (Rucker Vieira, 1966)	148
Imagen 28 – Cenas do filme <i>A cabra na região semi-árida</i> (Rucker Vieira, 1966)	149

Imagen 29 – Cenas finais do filme <i>A cabra na região semi-árida</i> (Rucker Vieira, 1966)	150
Imagen 30 – Filmagens da <i>Solenidade de posse de Fernando Freyre no IJNPS</i> : discurso de Gilberto Freyre da abertura do filme seguido do diretor executivo	159
Imagen 31 – Cenas do filme institucional <i>Solenidade de posse de Fernando Freyre no IJNPS</i>	160
Imagen 32 – Gilberto Freyre em reunião com o Governo Federal e o Presidente Geisel na Sudene	179
Imagen 33 – Fotografia de Rucker Vieira da série sobre os danos causados pelas enchentes de 1975	180
Imagen 34 – Fotografia de Rucker Vieira da série sobre os danos causados pelas enchentes de 1975	180
Imagen 35 – Fotografia de Rucker Vieira da série sobre os danos causados pelas enchentes de 1975	181
Imagen 36 – Fotografia de Rucker Vieira no Simpósio sobre as cheias	181
Imagen 37 – Fotografia de Rucker Vieira no Simpósio sobre as cheias	182
Imagen 38 – Fotografias de Rucker Vieira no acervo da Villa Digital	182
Imagen 39 – Fotografias de Rucker Vieira sobre a caprinocultura	183
Imagen 40 – Cenas iniciais do filme <i>Cultura Marginal Brasileira</i> (1975) de Fernando Monteiro: uma referência ao escritor francês André Malraux	204
Imagen 41 – Abertura do documentário <i>Cultura Marginal Brasileira</i> (1975) de Fernando Monteiro: da Vênus de Milo aos cantadores de viola	205
Imagen 42 – Letreiros do documentário <i>Cultura Marginal Brasileira</i> (1975) de Fernando Monteiro	205
Imagen 43 – Espetáculo teatral <i>O Mundo Louco do Poeta Zé Limeira</i> , exibido parcialmente no documentário <i>Cultura Marginal Brasileira</i> (1975) de Fernando Monteiro	206
Imagen 44 – Os entrevistados Virgínius da Gama e Orlando Tejo no documentário <i>Cultura Marginal Brasileira</i> (1975) de Fernando Monteiro	207

Imagen 45 – Fernando Spencer, Moura Cavalcanti, Paulo Menelau, Flávio Rodrigues, Nadja Paiva, Raimundo Vidarico, Celso Marconi, Marisa Watts e Paulino Menelau	236
Imagen 46 – Sylvio Back e Sebastião Vila Nova durante o II Simpósio do Filme Documental Brasileiro	243
Imagen 47 – Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha, diretores de <i>Esses Onze Aí</i> (1978)	257
Imagen 48 – Imagens do filme <i>Saideira</i> (1978) de Fernando Monteiro: entrevistas com Gilberto Freyre e Mário Souto Maior	263

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ancine	Agência Nacional de Cinema
Arena	Aliança Renovadora Nacional
ACL	<i>Amateur Cinema League Inc USA</i>
APEJE	Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano
Abracine	Associação Brasileira de Cineastas
ABD	Associação Brasileira de Documentaristas
ACA	Associação dos Cinegrafistas Amadores do Brasil
ACPC	Associação dos Produtores Cinematográficos de Pernambuco
ASCOFAM	Associação Mundial de Luta contra a Fome
CPC	Centro Popular de Cultura
CEPE	Companhia Editora de Pernambuco
CFC	Conselho Federal de Cultura
Concine	Conselho Nacional de Cinema
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
Cocin	Coordenação de Cinema e da Cinemateca Pernambucana
Cehibra	Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira
CTAv	Centro Técnico Audiovisual
DASP	Departamento Administrativo do Serviço Público
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
DNOCS	Departamento Nacional de Obras Contra as Secas
DNOS	Departamento Nacional de Obras de Saneamento
Dimeca	Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
Empetur	Empresa de Turismo de Pernambuco
Embrapa	Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária
FDR	Faculdade de Direito do Recife
FCCB	Foto Cine Clube Bandeirante
FCCR	Foto Cine Clube do Recife
Fundaj	Fundação Joaquim Nabuco

IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
IFOCS	Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas
Indoc	Instituto de Documentação
IJNPS	Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais
INC	Instituto Nacional de Cinema
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
INEP	Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
MMP	Massangana Multimídia Produções
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MES	Ministério da Educação e Saúde
MCP	Movimento de Cultura Popular
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
Mispe	Museu da Imagem e do Som de Pernambuco
Masp	Museu de Arte de São Paulo
Muhne	Museu do Homem do Nordeste
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PSD	Partido Social Democrático
PSB	Partido Socialista Brasileiro
PPC/NE	Plano de Promoção Cultural Nordeste
PNC	Plano Nacional de Cultura
PAC	Programa de Ação Cultural
SNI	Serviço Nacional de Informações
SBPC	Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência
Sudam	Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia
Sudene	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
UDN	União Democrática Nacional
UNE	União Nacional dos Estudantes
UnB	Universidade de Brasília
USP	Universidade de São Paulo
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UFRPE	Universidade Federal Rural de Pernambuco

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: POR UMA HISTÓRIA DO CINEMA	
	DOCUMENTAL BRASILEIRO	20
2	UM OLHAR DOCUMENTAL SOBRE O NORDESTE	40
2.1	UM PANORAMA DO DOCUMENTÁRIO NO NORDESTE	42
2.2	CRÔNICAS, CINECLUBES E CULTURA CINEMATOGRÁFICA (1950-1960)	46
2.3	CINEMA E REPRESENTAÇÕES: IMAGENS DO NORDESTE BRASILEIRO	56
3	DOCUMENTÁRIO E PESQUISA SOCIAL	67
3.1	UM INSTITUTO DE PESQUISAS SOCIAIS NO RECIFE	69
3.2	O MUNDO DO MESTRE VITALINO	85
3.3	BUMBA-MEU-BOI	94
4	FILMAR O SOCIAL: NOVAS EXPERIÊNCIAS	
	CINEMATOGRÁFICAS DO IJNPS	103
4.1	O INSTITUTO JOAQUIM NABUCO SOB O COMANDO DE MAURO MOTA (1956-1971)	106
4.2	“DOS HOMENS PARA AS TELAS”	109
4.3	ARUANDA E O CINEMA NOVO: PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS	115
4.4	CAJUEIRO NORDESTINO: ENTRE A PESQUISA SOCIAL E O FILME DOCUMENTAL.....	129
4.5	A CABRA NA REGIÃO SEMI-ÁRIDA	140
5	O IJNPS NOS ANOS 70: POLÍTICA, CULTURA E CINEMA	152
5.1	O IJNPS SOB O COMANDO DE FERNANDO FREYRE (1971-1980)	154
5.2	DITADURA, DESENVOLVIMENTISMO E OS NOVOS DESAFIOS DO IJNPS	164
5.3	UM DESAFIO SUPERADO (1975): A CHEIA DO RECIFE E A MEMÓRIA INSTITUCIONAL DO IJNPS	174
5.4	POLÍTICA E CULTURA	184

5.5	VISÃO APOCALÍPTICA DE UM RADINHO DE PILHA, CULTURA MARGINAL BRASILEIRA E O CINEMA DOCUMENTAL EM PERNAMBUCO (1972-1975)	197
6	O FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO EM MOSTRAS, SIMPÓSIOS E FESTIVAIS	214
6.1	I MOSTRA E I SIMPÓSIO DE FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO (1974)	215
6.1.1	Outros debates do Simpósio do Filme Documental Brasileiro	224
6.1.2	O Super-8 em debate	230
6.2	II MOSTRA E II SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO & I FESTIVAL DE CINEMA SUPER-8 DO RECIFE (1977)	234
6.2.1	Novos debates, velhos problemas em torno da II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro e I Festival de Cinema Super-8 do Recife	242
6.3	III MOSTRA E III SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO & II FESTIVAL DE CINEMA SUPER-8 DO RECIFE (1978)	253
6.4	UM FESTIVAL SEM SIMPÓSIO E O SURGIMENTO DA FILMOTÉCA/CINEMATECA DA FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO	265
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	284
	FONTES E DOCUMENTAÇÃO	291
	REFERÊNCIAS	299
	ANEXO A – CATÁLOGO DA PESQUISA – FILMES DO ACERVO DA CINEMATECA DA CEHIBRA/ FUNDAJ.....	312
	ANEXO B – QUILOMBO DO TALHADO: 1.500 DESCENDENTES DO NEGRO ZÉ BENTO FAZEM A SUA PRÓPRIA E RUDIMENTAR CIVILIZAÇÃO (REPORTAGEM DE SEVERINO BARBOSA)	314
	ANEXO C – TRECHOS DO CATÁLOGO DO IV FESTIVAL DEI POPOLI EM FLORENÇA COM MENÇÃO A EXIBIÇÃO DO FILME ARUANDA / ACERVO: CINEMATECA BRASILEIRA	315

ANEXO D – FOTOS DE ARUANDA (LINDUARTE NORONHA, 1960) / ACERVO: BANCO DE CONTEÚDOS CULTURAIS DA CINEMATECA BRASILEIRA	318
ANEXO E – PROJETO DO DOCUMENTÁRIO “A CABRA NA REGIÃO SEMI-ÁRIDA” (RUCKER VIEIRA, 1966) / ACERVO: CINEMATECA BRASILEIRA	324
ANEXO F – ALBERTO CAVALCANTI: O QUE VOLTOU DE ONDE? (TEXTO DE FERNANDO MONTEIRO AO DIARIO DE PERNAMBUCO)	328
ANEXO G – TRIUNFO DO LAZER DOMÉSTICO (OU COMO SE FAZER CINEMA DO RECIFE) - REPORTAGEM DE LUZANIRA REGO	329
ANEXO H – PROGRAMAÇÃO DA I MOSTRA E I SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO	330
ANEXO I – PROGRAMAÇÃO DA II MOSTRA E II SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO & I FESTIVAL DE CINEMA SUPER-8 DO RECIFE	332
ANEXO J – PROGRAMAÇÃO DA III MOSTRA E III SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO & II FESTIVAL DE CINEMA SUPER-8 DO RECIFE	334
ANEXO K – “DIRETRIZ GERAL PARA ÁREA CINEMATOGRÁFICA”, PUBLICADA PELA PORTARIA Nº 129/A DE 29 DE DEZEMBRO DE 1981 DO BOLETIM INTERNO DO IJNPS	336

1 INTRODUÇÃO: POR UMA HISTÓRIA DO CINEMA DOCUMENTAL BRASILEIRO

Talvez a verdade não seja o objetivo, talvez ela seja o caminho.

– *Chris Marker*

Em agosto de 1957, o jornal paraibano *A União* publicou em duas partes a reportagem *As Oleiras de Olho d'Água da Serra do Talhado*, trabalho singular do jornalista Linduarte Noronha, que também escrevia críticas cinematográficas para o periódico. A partir dessa reportagem, Noronha teve contato com a realidade das mulheres ceramistas da Serra do Talhado, comunidade remanescente do quilombo fundado pelo ex-escravo Zé Bento, a setecentos metros de altura e mais de vinte quilômetros de distância do município de Santa Luzia, área urbana mais próxima. O jornalista deu visibilidade a uma realidade esquecida do Nordeste brasileiro, exposta através do texto e imagens fotográficas, de autoria do próprio Noronha, presentes na reportagem.

Daquela experiência surgiu uma inquietação em Linduarte Noronha. Aquilo ficou na sua cabeça: um filme documental (MARINHO, 1998, p. 63). O amadurecimento dessa ideia levou-lhe a realizar, em 1960, o filme *Aruanda*, resultado sintetizado de suas inquietações como jornalista e crítico de cinema. Aliás, foi no ofício jornalístico que aprendeu também a fazer cinema, seja como repórter ou como crítico. Seu olhar de repórter influenciou na sua prática documental; e sua crítica, na formação da linguagem cinematográfica.

Aruanda foi inicialmente exibido no Rio de Janeiro, no auditório do Ministério de Educação e Cultura (MEC), em sessão fechada. Em seguida, em João Pessoa e no Recife. Naquele tempo, foi também exibido no Clube de Cinema do Rio de Janeiro. Porém foi em São Paulo que o filme alcançou o sucesso nacional, quando exibido durante a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, ocorrida entre os dias 12 e 15 de novembro de 1960. Posteriormente, foi reapresentado na Bienal de São Paulo de 1961. Jean-Claude Bernardet (2007, p. 36) comenta: “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?”.

Todavia, da reportagem de 1957 ao filme de 1960, Noronha percorreu um longo caminho. Suas maiores dificuldades eram conseguir os aparelhos técnicos para as filmagens, obter os recursos financeiros e montar uma boa equipe. Todo filme é resultado do trabalho ordinário de inúmeras pessoas: atores/personagens, diretores, fotógrafos, operadores de

câmeras, etc. Até mesmo aqueles que contam com uma equipe reduzida, como é o caso de *Aruanda*, mobilizam, para além da produção, diversos outros profissionais. Do motorista contratado para as filmagens ao crítico de cinema que versa sobre o filme no periódico da cidade, todos fazem parte de uma estrutura significativa que compõe a obra fílmica. É o que o sociólogo estadunidense Howard Becker categorizou como “mundos da arte”, ou o conjunto de atividades coletivas que integram a participação de vários indivíduos na realização de uma obra de arte: “Os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte” (BECKER, 2010, p. 54).

Sendo assim, o filme é não apenas um produto do tempo, do momento em que fora realizado. É ainda um produto das articulações entre aqueles que realizaram e os que de alguma forma contribuíram para sua realização, aceitação e repercussão. Os mundos da arte são fenômenos sociais com vários intervenientes. As articulações que envolvem esse produto coletivo nos revelam importantes características não só do que Becker denominou como “mundos da arte”, como também de todos os diversos “mundos” que o envolve.

Em quase todos os seus relatos, Linduarte Noronha cita a importância de duas instituições federais onde fora pleitear apoio: o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que através da figura do diretor Humberto Mauro concedeu o equipamento técnico necessário; e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS)¹, onde junto ao diretor executivo Mauro Mota conseguiu recursos financeiros para a produção. Todavia, os dois órgãos exerciam funções distintas. Enquanto o INCE era destinado à produção cinematográfica educativa, tendo ligação direta com a proposta do filme, o IJNPS tinha como finalidade a pesquisa social do Norte e Nordeste do Brasil. Não havia uma ligação direta do IJNPS com o cinema nacional. O interesse pelo cinema dentro do órgão, entretanto, não nasce em 1960, mas se intensifica². O que nos relava uma associação entre os mundos do cinema, especificamente

¹ Ao longo de sua história, a instituição teve diversas mudanças em sua nomenclatura. Sua denominação original, Instituto Joaquim Nabuco, perdurou de sua fundação em 1949 até 1963, quando passou a se chamar oficialmente Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS) por ordem da Lei nº 4.209 assinada pelo Presidente João Goulart em 9 fevereiro de 1963. Todavia essa nova nomenclatura já se fazia presente na imprensa pernambucana e nos documentos oficiais da instituição desde sua origem. Por uma questão de padronização, adotaremos o termo completo, bem como sua sigla. A partir de 1979, uma mudança lhe atribuiu o estatuto de fundação pública com regime de direito privado, transformando-o em Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), atual denominação.

² A introdução da imagem em movimento na pesquisa social na primeira metade do século XX produziu grandes desafios às ciências sociais, todavia, ampliando suas possibilidades de atuação e divulgação. O IJNPS, como um órgão fundado nesse campo, não demorou a utilizar o cinema em seus fins pedagógicos e de difusão da pesquisa científica. Durante a década de 1950, ainda nos primeiros anos de funcionamento do órgão, o diálogo com o audiovisual se faz presente, como veremos no capítulo 2 deste trabalho.

o documentário, e os mundos da pesquisa social. Tema de relevância para uma história do cinema brasileiro.

Damos importância ao documentário, ou melhor, ao “não ficcional” por sua asserção direta com a realidade. Essa inferência logo interessou a políticos, educadores, cientistas sociais e afins. O primeiro gênero não ficcional foi o denominado “filme natural”, muito comum nas primeiras décadas do século XX. Tratavam-se de registros “naturais” daquilo que a câmera podia captar³. Associados a uma documentação da realidade, esses filmes eram vistos como uma representação fidedigna dos acontecimentos, confundindo-se com o próprio gênero “documentário”.

Esse também foi um movimento comum na história do cinema brasileiro. Parte das experiências cinematográficas no país começaram com registros naturais. O primeiro cinema do Recife, o Cine Pathé⁴, por exemplo, passou a exibir, a partir de 1910, alguns flagrantes locais filmados pela própria empresa antes das sessões principais, conhecidos por *Naturaes Pathé* (1910).

Além dos naturais, a própria denominação “documentário” já existia na programação cinematográfica do Recife na década de 1910. Em 1913, por exemplo, os jornais pernambucanos divulgavam a exibição no Cinema Royal⁵ de filmes como *A guerra dos Balkans*, da Gaumont (*A Provincia*, Recife, 6 jun. 1913, p. 5) e *Constantinopla e seus monumentos*, da Eclair, este último prometendo uma viagem à Turquia através do “film documentário” (*A Provincia*, Recife, 19 mai. 1913, p. 5). Era comum esses filmes – documentais e naturais – aparecerem em parte da programação das salas do Recife.

Nessa questão, percebe-se uma distinção entre o documentário e os naturais, mas ambos ressaltando o aspecto de registro do “real”. Sua principal diferença nos aparece com o caráter da narrativa histórica. Entretanto, podemos considerar os naturais como uma expressão do filme documental, por sua aproximação com a indexação à realidade e distanciamento do modo de percepção dos filmes ficcionais. Outro caso similar são os filmes de atualidades e cinejornais,

³ Durante a década de 1920, foi esse gênero que financiou muitos cinegrafistas a produzir seus ficcionais. Os naturais eram realizados por encomenda: grandes fazendeiros, industriários, comerciantes e políticos. Segundo, Rosana Elisa Catelli: “(...) há várias modalidades diferenciadas nas páginas da Cinearte: filmes de turismo, filmes de propaganda, filmes instrutivos, filmes educativos, filmes de ‘cavação’, filmes científicos, etc.” (CATELLI, 2007, p. 190).

⁴ O Cine Pathé foi o primeiro cinema do Recife, inaugurado em 27 de julho de 1909 e localizado na Rua Nova, nº 45 (antiga Rua Barão da Vitória). Encerrou suas atividades quase uma década depois. Sobre o tema, a pesquisadora Kate Saraiva, em seu livro *Cinemas do Recife* (2013), faz um resgate histórico das diversas salas de cinema do Recife ao longo do século XX.

⁵ Fundada menos de quatro meses depois do Cine Pathé, foi a segunda sala de exibição do Recife. Pertencente à firma Ramos & Cia, estava também situada na Rua Nova.

que também fizeram um forte percurso no Brasil dos anos 20 até, principalmente, o fim do Estado Novo brasileiro⁶.

Sobre a trajetória do documentário no Brasil, vale ressaltar que, durante a primeira metade do século XX, como efeito da dificuldade em concorrer com a supremacia hollywoodiana, o cinema sonoro nacional teve nos documentários e cinejornais sua sobrevivência. Em sua maioria, esses filmes estavam ligados ao Estado, especialmente através de órgãos como o INCE e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que durante a Era Vargas privilegiou o didatismo do gênero, estando associado aos filmes educativos e os cinejornais.

No Nordeste, a atuação de várias produtoras cinematográficas encontrou-se atrelada aos cinejornais, cujo principal objetivo era retratar os feitos políticos dos governantes, na construção de uma onipresença do Estado Novo. Foi com os recursos obtidos por encomendas do gênero que, por exemplo, em 1942, nasceu o primeiro longa-metragem ficcional sonoro do Norte e Nordeste, *O Coelho Sai*, realização da empresa pernambucana Meridional Filmes (NASCIMENTO, 2015).

No cenário mundial, os anos 20 foram importantes para a linguagem do documentário. No início da década, o antropólogo Robert Flaherty, com sua câmera rudimentar, documenta um ano da vida do esquimó Nanook e de sua família, que vivem em Hudson Bay, no Canadá. Sob uma perspectiva antropológica, “Nanook foi realmente o primeiro filme de seu gênero, o primeiro a mostrar nas telas pessoas comuns, fazendo coisas comuns, sendo elas mesmas” cita Frances Flaherty, esposa do cineasta, conforme nos conta Gauthier (2011, p. 55). Flaherty introduziu ao gênero uma nova linguagem narrativa. Seu filme nos revela uma nova forma de explorar a realidade, aproximando o espectador através de um particular entretenimento narrativo.

Contemporâneo a Flaherty, o jornalista soviético Dziga Vertov realiza, naquela mesma década, importantes produções para o documentário, como *Cine-Olho* (1924), *Kino-Pravda* (1925) e *Um Homem com uma Câmera* (1929). Com um cunho mais sociológico, torna-se, para alguns autores e cineastas, o grande precursor do cinema verdade, o que aponta Guy Gauthier ser mais um erro de tradução (*Kino Pravda* vem do russo, “Cinema Verdade”) do que no tocante

⁶ Incluímos os filmes de atualidades e os cinejornais também como uma categoria do documentário. Definimos os cinejornais como filmes curtos de atualidades, cujo tema, durante o Estado Novo, apresentava-se na abordagem de assuntos variados, como festas cívicas, desenvolvimento econômico, realizações públicas e principalmente a figura de Getúlio Vargas. Conforme aponta Cássio Tomaim, o Cinejornal pode ser definido como um “noticiário produzido especialmente para apresentação em cinema. É geralmente um curta-metragem periódico, exibido como complemento de filmes em circuito comercial. Diz-se também atualidades ou jornal da tela” (TOMAIM, 2006, p. 25-26).

à linguagem que irá se desenvolver nos anos 60 (GAUTHIER, 2011, p. 59)⁷. Todavia, as perspectivas de Vertov trouxeram uma grande contribuição para a linguagem documentário.

O próprio Jean Rouch, etnólogo e cineasta francês de destaque no documentário especialmente a partir dos anos 60, cita a contribuição de Vertov e Flaherty ao gênero:

Dois precursores inventam, então, nossa disciplina. Um é geógrafo-explorador, o outro, poeta futurista, mas ambos são cineastas sedentos da realidade: um faz sociologia sem saber disso: é o soviético Dziga Vertov; o outro faz etnografia, também sem saber disso: é o americano Robert Flaherty. (ROUCH, s.d. apud GAUTHIER, 2011, p. 92)

A sociologia e a etnografia tornam-se dois campos de diálogo com o filme documental, sobretudo por sua possibilidade de imersão nas realidades sociais, neste caso, bastante explorado por Rouch. Segundo Gauthier (2011, p. 92), citando Edgar Morin, antropólogo francês e parceiro de Rouch: “(...) munido com sua câmera 16 mm e carregando seu gravador Nagra a tiracolo, pode, doravante, se introduzir como camarada e indivíduo, não mais como diretor de equipe, em uma comunidade”.

Jean Rouch esteve ligado ao Museu do Homem (*Musée de l'Homme*), fundado em 1937, em Paris, e herdeiro do Museu Etnográfico do Trocadéro (1878), centro de estudos antropológicos. Ainda nos anos 40, começou a registrar suas observações etnográficas em filme, durante viagens à África. Cria, em 1953, dentro do Museu do Homem, o Comité do Filme Etnográfico (*Comité du film ethnographique*). O documentário *Os Mestres Loucos* (1955) dá um destaque ao trabalho etnográfico de Rouch, sendo premiado por melhor filme etnográfico em 1957, no Festival de Veneza.

Outro personagem importante na trajetória do documentário foi o cineasta escocês John Grierson. Apesar de não ser conhecido por uma ampla produção cinematográfica, é considerado um dos principais nomes da história do documentário, ao lado de Robert Flaherty e Dziga Vertov. Grierson buscou refletir as inquietações contemporâneas do fazer documentário, fundando nos anos 30 o *Documentary Film Movement*, conhecido como a Escola Britânica de Documentários, e depois o *Office National du Film du Canada*. Sua principal contribuição foi, então, dar uma identidade ao documentário dentro da tradição cinematográfica. É de Grierson a definição clássica de documentário como “um tratamento criativo da realidade” (ROSENSTONE, 2010, p. 111). Com a Escola Britânica, Grierson esteve cercado de muitos

⁷ O cinema verdade, ou *cinéma vérité*, foi um movimento cinematográfico surgido na França, principalmente com o trabalho de Jean Rouch (1917-2004), diretor de obras como *Os Mestres Loucos* (1955) e *Crônica de um Verão* (1961). O conceito se refere a um gênero de documentário que se empenha em captar a realidade, sob inferência da câmera.

realizadores, incluindo o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti⁸, que se mudou para a Inglaterra em 1934, passando a fazer documentários no Reino Unido.

John Grierson foi um admirador de Flaherty, com quem inclusive dirigiu o documentário *Industrial Britain* (1931). Quando floresceu o denominado documentário clássico, um filme como documento social, o escocês chamava atenção da relação desse campo com outras disciplinas:

“O movimento documental”, pensava Grierson, no início, “(...) poderia, em princípio, ter sido um movimento de jornalismo, de rádio ou de pintura”. Nos anos 50, são os sociólogos e etnólogos que tomam o lugar dos jornalistas. (...) Os etnógrafos, longe de qualquer preocupação estética, sonhavam simplesmente – e de modo antes ingênuo – em registrar seus documentos em filme, a seu ver, mais fiel do que o livrinho de anotações. Eles tinham razão, com a ressalva de que a câmera não é um instrumento neutro, nem deve ser posta nas mãos de qualquer um. (GAUTHIER, 2011, p. 82)

A relação do documentário com a pesquisa social também vai se difundir no Brasil, ao seu modo. É preciso considerar que alguns desses cineastas não chegaram a ter uma recepção tão rápida na formação do documentário brasileiro, com exceção da Escola Britânica. Jean Rouch, por exemplo, conseguiu ter um maior vínculo com os cineastas brasileiros, especialmente quando esteve no Nordeste participando da Jornada Internacional de Cinema da Bahia, em setembro de 1979. Naquele ano, por dificuldades financeiras e políticas, a jornada ocorreu em João Pessoa, na Paraíba.

O documentário brasileiro teve uma dinâmica particular. De acordo com Gauthier, a “explosão do documentário” no Brasil ocorreu nos anos 50, após o retorno do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti ao país e fundação da Kino Filme em 1952, de sua propriedade. Destaca-se, nesse momento a influência da Escola Britânica de Documentários na formação e cinematografia de Cavalcanti. Todavia, não há uma ligação direta de Cavalcanti com a produção documental brasileira, pois este realizou apenas ficcionais no país, incluindo seu célebre *O Canto do Mar* (1952), filme que agitou os debates na cena pernambucana.

Em um panorama de transformações políticas e culturais, crescia cada vez mais o número de cinegrafistas amadores e cineclubistas em Pernambuco na década de 1950. Atividades que davam espaço a novas dinâmicas ao fazer cinematográfico na região. Quase ao mesmo tempo em que Cavalcanti rodava *O Canto do Mar* no Recife, o diretor francês Armando Laroche, conhecido por sua ampla produção premiada na cinematografia amadora, realizava o

⁸ O brasileiro Alberto Cavalcanti (1897-1982) iniciou sua carreira cinematográfica na França, quando em 1925 dirigiu seu primeiro filme, *Le Train Sans Yeux*. Mudou-se para a Inglaterra em 1934, onde fez documentários e trabalhou com John Grierson. Dirigiu um dos clássicos da Escola Britânica de Documentários, *Coal Face* (1935), filme sobre a vida de uma comunidade de mineração de Yorkshire e suas perigosas condições de trabalho.

documentário *O Mundo do Mestre Vitalino*, lançado em 1953. Tratava-se de um material sobre o ceramista pernambucano Vitalino Pereira dos Santos, cuja obra, neste período, tornava-se reconhecida no país. Período também marcado pelo interesse das ciências sociais nos temas da cultura popular.

Naquele mesmo ano, o IJNPS realizou o documentário *Bumba-meу-boi*, com tema na manifestação cultural nordestina. Dirigido por outro francês, Romain Lesage, esse documentário contou com argumento do antropólogo René Ribeiro. Apesar de conhecidas, e reconhecidas nacionalmente, as iniciativas institucionais em *Aruanda*, o filme de Linduarte Noronha não foi o único e nem o primeiro realizado com apoio do órgão federal pernambucano. Todos esses filmes fazem parte do atual acervo da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). Eles revelam a construção de uma imagem do Nordeste que estava diretamente ligada às propostas das pesquisas sociais do período.

Todavia, a relação entre o projeto sociológico do IJNPS e o filme documental ainda fora pouco vista pela historiografia e pela história do cinema brasileiro. Na verdade, as trajetórias do documentário brasileiro ainda são pouco estudadas, especialmente no campo historiográfico, apesar dos avanços que tivemos nos últimos anos com a publicação de livros sobre o tema, que hoje nos servem de apoio e inspiram também outros pesquisadores, como: *Documentário no Brasil: tradição e transformação* (2004), organizado por Francisco Elinaldo Teixeira; *História e Documentário* (2012), organizado por Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Mônica Almeida Kornis; *Documentário Nordestino* (2008) de Karla Holanda; e *Documentário em Pernambuco no Século XX* (2016) dos autores Alexandre Figueirôa e Cláudio Bezerra. Esses dois últimos, situados de maneira especial no recorte geográfico de análise desta tese.

Francisco Elinaldo Teixeira reúne em *Documentário no Brasil: tradição e transformação* uma coletânea de ensaios analíticos e historiográficos assinados por autores que, em sua grande maioria, vinham há décadas pensando o documentário e a história, como Fernão Pessoa Ramos⁹, Jean-Claude Bernardet, Luciana Corrêa de Araújo, Sheila Schwartzman, dentre outros. É de se destacar a interdisciplinaridade desta obra, que engloba professores de história, do cinema, das letras, da antropologia e das ciências sociais. Essa publicação reflete uma maturação dos estudos sobre o documentário nacional. De modo similar, mas atentos em especial às questões historiográficas, Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Mônica Almeida

⁹ Em 2005, Fernão Pessoa Ramos publica o livro *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional*, que sob uma perspectiva da Teoria do Cinema, neste mesmo período, também é considerado um clássico nos estudos sobre o documentário. Em 2008, publica a primeira edição do *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*.

Kornis¹⁰ publicaram, em 2012, o livro *História e Documentário*, uma coletânea de onze artigos que possibilitaram o avanço nos estudos da produção documental brasileira. Diversos períodos históricos e modos de documentários são mobilizados no livro como cinejornais, imagens de arquivos, filmes de propaganda e institucionais. Fazendo uma história cultural e social do documentário, a obra recusa-se a ver os filmes analisados como uma expressão da verdade, colocando-os sob o critério da crítica aos documentos históricos.

Sobre a história do documentário no Nordeste, no entanto, ainda são raros os que se atêm ao aprofundamento historiográfico das questões de produção. Os livros *Documentário Nordestino* (2008), de Karla Holanda, e *Documentário em Pernambuco no Século XX* (2016), dos autores Alexandre Figueirôa e Cláudio Bezerra, trazem-nos, de maneira ampla, importantes dados sobre a trajetória do cinema documental nordestino e pernambucano, respectivamente, servindo-nos como um ponto de partida para o debate historiográfico.

Parte significativa da história do cinema no Nordeste está ligada à produção de documentários. Quadro geral da história do cinema brasileiro. Porém, conforme aponta Jean-Claude Bernardet (1979a, p. 28), muitos pesquisadores se mantiveram atentos aos ficcionais, desprezando o gênero documental. Isso pode ter sido motivado pela dificuldade de contato com o material não ficcional, ou mesmo pela ênfase da indústria cinematográfica aos filmes de ficção. Por esse certo desprezo, as principais discussões sobre os documentários nordestinos durante as décadas de 1960 e 1970 estiveram associadas ao movimento cinematográfico do Cinema Novo, sendo o curta-metragem não ficcional considerado uma matriz da visão sociológica que o movimento se dispunha.

O curta-metragem *Aruanda* tornou-se um marco para a nova fase do cinema brasileiro. Foi para muitos autores, cineastas e críticos, como Glauber Rocha, uma matriz ideológica do Cinema Novo, ao lado de *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni. Este período marca uma nova fase estética do documentário, aliando a crítica social a uma definição de Brasil.

Entretanto, neste processo, pouco foi verificado sobre as especificidades dos aspectos das produções, a atuação dos órgãos que fomentaram o gênero neste período, trajetória de seus realizadores e seus significados para uma historiografia do documentário no Brasil.

¹⁰ É de se destacar o pioneirismo desses autores no campo da História e Cinema. Mônica Kornis, publica em 1992 o artigo *História e Cinema: um debate metodológico* na revista *Estudos Históricos*. Esse artigo nos situa no período de fortalecimento da temática entre os historiadores brasileiros na procura por um método específico de trabalho com o cinema. Um ano antes da publicação de *História e Documentário*, Kornis participa também do livro *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*, organizado por Eduardo Morettin, Marcos Napolitano, Elias Thomé Saliba e Maria Helena Rolim Capelato. Trata-se de uma das principais referências a quem ingressa nos estudos sobre História e Cinema no país.

É importante ressaltar que entendemos por documentário o gênero cinematográfico que explora a noção de realidade e seus elementos através de uma narrativa que busca nos aproximar do mundo que partilhamos. Segundo Bill Nichols, todo filme é um documentário, mas o que convencionamos chamar de “não ficção” o autor denomina documentários de representação social¹¹, filmes que representam de forma palpável aspectos do mundo que já ocupamos e compartilhamos: “Tornam visível, e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e organização realizadas pelo cineasta” (NICHOLS, 2012, p. 26-27). Reconhecemos a intensa discussão conceitual e afastamo-nos da concepção do documentário como um elemento de “realidade”, divergente da ficção (não realidade). Tanto o gênero ficcional trabalha sobre o mundo real (partilhando concepções sobre o mundo tangível) quanto o “documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional” (ROSENSTONE, 2010, p. 110).

Para Nichols, o documentário não é uma reprodução daquilo que se comprehende por realidade, mas uma representação do mundo tangível: “Represa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares” (NICHOLS, 2012, p. 47). O espectador, e também o pesquisador, julga essa reprodução por sua fidelidade ou não ao original.

Para o cientista social Francisco Elinaldo Teixeira, a denominação documentário foi “aplicada ao cinema por razões pragmáticas de mobilização de verbas, ela desde então disputou com a palavra ficção essa prerrogativa de representação da realidade e, consequentemente, de revelação da verdade” (TEIXEIRA, 2006, p. 253). O termo será usado, aqui, para nomear um domínio específico do cinema. Apropriamo-nos dos debates promovidos especialmente por Nichols e Rosenstone para referenciar o caráter partilhado da representação da realidade e de um modo criativo presente tanto no ficcional quanto no documentário. No entanto, identificamos um modo de fazer distinto desses gêneros, cuja forma pode ser encontrada especialmente na relação entre o sujeito espectador e o objeto representado. Como afirma Noël Burch, citado por Teixeira (2006, p. 254-255), os primeiros documentários buscaram “subordinar as suas câmeras a este mundo aleatório que chamamos realidade”, essa subordinação reflete no espectador um reconhecimento de identidade.

Na introdução do livro *História e Documentário*, seus organizadores definem o gênero como um tipo específico de articulação da linguagem fílmica na direção “real” (MORETTIN;

¹¹ Para o autor, os filmes podem ser classificados em documentário de satisfação dos desejos (ficção) e documentário de representação social (não ficção): “Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes” (NICHOLS, 2012, p. 26).

NAPOLITANO; KORNIS, 2012, p. 8). Os problemas de ordem representacional, imagéticas e narrativas são explorados nos artigos de diversos autores que problematizam o documentário ao longo da história, através de variadas pesquisas. Esse livro nos inspirou aos questionamentos envolvendo a “noção de verdade” que o documentário impõe e ao diálogo com a história cultural, não limitando a análise dos filmes a seus componentes estéticos, mas alocando as produções em um recorte temporal importante para a pesquisa histórica.

Outra grande referência para o estudo do documentário no Brasil é o professor Fernão Pessoa Ramos. Autor de livros como *Teoria Contemporânea do Cinema (Vol. 2): Documentário e Narratividade Ficcional* (2005) e *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2013), Ramos tem contribuindo para o campo da teoria do documentário, aplicando diretamente suas reflexões também a uma história do documentário brasileiro, que sempre decorrem de suas análises. Para ele, de maneira geral:

(...) podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2013, p. 22)

Fernão Pessoa Ramos nos coloca a concepção de que o documentário não é necessariamente a verdade, mas uma fração trabalhada dela. O filme pode ter asserções verdadeiras ou falsas, mas não deixa de ser um documentário, porque continua tendo um estilo formal e uma intenção que lhe é própria do documentário. Dessa maneira, podemos abdicar a acepção de documentário que nos aproxima de conceitos exatos sobre “verdade, objetividade e realidade”, preferindo, assim, tratar como um gênero específico do audiovisual, direcionado à representação parcial e subjetiva da realidade, que conta ainda com a intencionalidade de seu autor e público¹². Para Fernão Pessoa Ramos (2013, p. 27), a definição de documentário possui duas bases: estilo e intenção.

Como todo gênero, o documentário tem uma historicidade que lhe é própria. Partindo de inúmeros questionamentos sobre a trajetória do cinema documental no Brasil, tomamos como ponto de partida algumas perguntas que tentaremos responder ao longo deste trabalho:

¹² Sobre a indexação do filme documentário, Fernão Pessoa Ramos (2013, p. 27) afirma que “(...) em geral, a narrativa documentária chega já classificada ao espectador, seguindo a intenção do autor”.

Por que pensar o documentário? Por que discuti-lo no campo historiográfico? Qual a relevância do documentário para a História?

A asserção do documentário com a realidade social se apresenta como uma fonte peculiar à História. Para além da questão estética, de representação ou suas principais diferenças conceituais em relação à ficção, o documentário se apresenta como uma prática social dista daquelas que ocupam as grandes salas de cinema, majoritariamente dominada pelos ficcionais. Dentro do campo (BOURDIEU, 1989) cinematográfico, o gênero em questão apresenta dinâmicas próprias de: produção, exibição, circulação, público e também dos fundamentos políticos que ajudaram a definir suas próprias formatações estéticas.

Com a expansão de objetos historiográficos na segunda metade do século XX, a historiografia se abriu aos estudos mais variados. Essas novas possibilidades vêm permitindo o desenvolvimento de uma História Cultural vista de baixo, cujas análises dos mecanismos de produção dos objetos culturais são discutidas através de personagens outrora negligenciados pela história e pelas práticas geradas por esses objetos.

Podemos observar, dessa maneira, o cinema enquanto práticas: de criação artística, de produção, de leitura e de debates, entre outros. Semelhante à importância da literatura no campo da História Cultural, inserimos também a linguagem cinematográfica, a fim de destacar como esta arte dava significado à realidade. Usando-o de maneira similar ao que tratou Roger Chartier (1988, 2012, 2014) sobre a História da Leitura – obviamente, observando as particularidades que diferenciam o filme em relação ao livro –, absorvemos a compreensão de que cada espectador recria o “texto filmico” de uma nova maneira, isto de acordo com suas necessidades e estratégias específicas. Por isso, uma prática cultural do cinema não existe apenas no momento em que seus autores estão realizando o filme, nem no seu filme em si, mas também durante sua recepção e seus usos.

O historiador francês Roger Chartier julga as representações como matrizes de práticas que constroem o mundo social. A construção das identidades sociais é o resultado de uma luta de representação, “como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade” (CHARTIER, 2002, p. 73). Assim, o autor justifica a história cultural, cujo objetivo é compreender a ordenação da própria estrutura social.

Ao modo de Chartier (1988, p. 16-17), entendemos a História Cultural como um empreendimento que tem por objetivo identificar “(...) o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”, observando o mundo social como representações que o instituem como tal, criando práticas. Em suma,

pretendemos compreender como determinados grupos sociais organizavam e expressavam a realidade através de seus imaginários, criando assim uma identidade regional. As práticas construídas através de um mundo como representação nos norteiam para novas interpretações do discurso cinematográfico sobre o Nordeste.

É importante destacar que esta pesquisa não pretende fazer uma análise minuciosa da teoria e da estética do documentário. Mas tratar esses aspectos teórico-cinematográficos como um fundamento à História Cultural do Cinema. Utilizamos como base para as questões cinematográficas as propostas dos autores já citados, dentre outros. Contudo, dialogamos sumariamente com o campo da teoria do cinema para pensar o gênero historicamente, explorando o legado de suas práticas, tradições e transformações.

Nosso ponto de partida – *Aruanda* – é um caminho encontrado para refletir uma estrutura que vai muito além da própria película. Abordamos aqui a ideia de que *Aruanda* é um reflexo de uma geração que se inicia junto a sua criação e recepção. Nosso ponto final não são as imagens produzidas pelo cinematógrafo, mas a relação delas e do documentário brasileiro com o Instituto Joaquim Nabuco, explorando assim seus significados e demais personagens que aqui circularam. Parafraseando a célebre frase do cineasta Chris Marker, talvez as imagens não sejam nosso objetivo, mas nosso caminho.

Os esforços do Instituto Joaquim Nabuco com o cinema nacional resultaram ainda na realização de outras duas famosas películas: *O Cajueiro Nordestino* (1962), filme baseado na monografia homônima de Mauro Mota, que mais uma vez contou com direção de Linduarte e fotografia de Rucker Vieira; e *A cabra na região semi-árida* (1966), dessa vez dirigido por Vieira¹³.

A parceria entre Rucker Vieira e o IJNPS seria ainda levada a outras diversas produções cinematográficas, essas não tão conhecidas. A cultura nordestina tornou-se tema de outros filmes realizados por cineasta como Rucker Vieira, como *Olha o Frevo* (1970); além disso, outros filmes e registros que envolvem a memória institucional foram cinematografados pelo pernambucano, como o filme *Um Desafio Superado*¹⁴ e os registros da celebração dos 30 anos de fundação do IJNPS e da visita do então Presidente Geisel, numa aproximação ao subgênero do cinejornal. Isso ocorre em um momento político complexo em que, quantitativamente, os filmes de crítica social dão lugar à memória institucional.

¹³ *Aruanda*, *O Cajueiro Nordestino* e *A cabra na região semi-árida* estão disponíveis no acervo da Cinemateca Pernambucana, da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) através do site: <<http://cinematecapernambucana.com.br>>. Acesso em 20 set. 2021.

¹⁴ Documentário de 1975 sobre as enchentes daquele ano e os danos causados ao patrimônio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

Encontramos, então, no IJNPS, duas linhas de produção documental própria: aquela dos filmes etnográficos, como desdobramento da pesquisa social; e outra da utilização de seus recursos audiovisuais para o registro de atividades institucionais.

Esses são os dois protagonistas de nossa história: o documentário brasileiro e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Enquanto a tradição de uma história do cinema brasileiro abrange *Aruanda* por seus aspectos estéticos e significativos para o momento cinematográfico dos anos 60, nossa pesquisa centra-se na expressão de uma necessidade de se fazer e pensar o documentário dentro de um órgão federal destinado à pesquisa social que, além de fundar uma identidade sociológica institucional ao Nordeste brasileiro, criou imagens que dialogaram com os pressupostos científicos vigentes, sendo *Aruanda*, um dos produtos dessa relação.

Tamanha foi à atenção dada ao cinema documental pelo IJNPS que, em 1974, o Instituto promoveu no Recife a I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, cujo objetivo reverenciava a questão social explorada pelo documentário no país. Uma segunda edição do evento foi realizada três anos depois, também promovida pela instituição.

Há ainda outro personagem que une e divide o protagonismo da relação entre o documentário e o IJNPS: o Nordeste brasileiro¹⁵, tema e cenário dos principais filmes realizados pela instituição. Aqui, nos apropriamos do conceito de invenção, tal como utilizado pelo historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior em suas reflexões sobre a história e o Nordeste, da forma como se constituem tanto os objetos quanto os sujeitos históricos. O Nordeste foi caracterizado de diferentes formas, criando representações tão fortes que a ideia de ser nordestino se sobrepõe ao brasileiro. A construção do Nordeste é histórica, inclusive, ganhando novos contornos com a ditadura iniciada em 1964. E o audiovisual produziu e reproduziu estereótipos e estéticas que definiram essa formação. Essa questão fundamenta a nossa problemática: que Nordeste, ou quais “Nordestes” foram “inventados” pela pesquisa social e o filme documental vinculado ao IJNPS?

Até a década de 1950, o cinema brasileiro tinha a função quase que exclusiva de mostrar a beleza do país e fazer estreitas propagandas políticas. Havia uma dependência muito grande dos modelos estéticos produzidos em Hollywood, incorporados ao cinema brasileiro naquele período especialmente pelas empresas cinematográficas Atlântida e Vera Cruz. Construindo um olhar social sobre o Brasil e expondo o subdesenvolvimento e as mazelas do país, o

¹⁵ Ressaltamos que o Nordeste aqui tratado é uma construção do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, capitaneada por seus diretores, pesquisadores e demais estruturas intelectuais e administrativas que forjaram um sentido para a região. Muito centrada, pela localização da instituição, em Pernambuco.

posteriormente denominado Cinema Novo procurou aliar a crítica social e uma definição do Brasil por meio da sétima arte. Para Glauber Rocha:

No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto. (ROCHA, 2004, p. 52)

A “realidade social”, tema explorado também pelo movimento cinemanovista, era uma das atenções do Instituto Joaquim Nabuco, promovendo uma série de pesquisas no âmbito sociológico.

É de se destacar que, assim como a emergência de um conceito de “Nordeste” (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 81-82), o desenvolvimento da Sociologia no Brasil remonta aos anos 20 e 30, quando tiveram início pesquisas e análises para a busca da compreensão do sistema social brasileiro. Destacam-se autores como Gilberto Freyre¹⁶ (*Casa Grande & Senzala*, 1933), Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, 1936), e Caio Prado Júnior (*Formação do Brasil Contemporâneo*, 1942). Após essa fase inicial, a sociologia no Brasil direcionou sua atenção para se aprofundar em temáticas voltadas aos trabalhadores e a industrialização no país, especialmente nas décadas de 1950 e 1960. A atenção dada a essas temáticas é vista como um efeito de um intenso processo de industrialização vivido pelo país com resultados sociais muito contraditórios (CARDOSO; FALETTO, 1973).

Conduzindo o debate com o foco sobre as questões sociais do Nordeste, IJNPS foi responsável por inúmeros trabalhos científicos que alocaram essa delimitação espacial. Como nos propõe Durval Muniz de Albuquerque Júnior, o Nordeste, como todo recorte regional, é uma invenção humana, são os homens que criam e definem as fronteiras do regional ou nacional. Essa invenção, feita pelos diversos campos das artes (literatura, cinema, música, pintura, etc.) foi também expressa pela sociologia, por exemplo, através dos textos de Gilberto Freyre, criador do IJNPS. Segundo Albuquerque Júnior:

O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de “verdades” sobre o espaço. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 62)

¹⁶ Dentro desse contexto, as próprias reflexões de Gilberto Freyre sobre o Nordeste são fundadoras de uma dita sociologia brasileira.

No campo dos estudos sociológicos, o IJNPS teve um papel significativo nessa construção. Além das pesquisas sociais sobre o Nordeste, os filmes financiados pelo Instituto corroboraram com o discurso científico sobre a região.

Por essas associações, desenvolvemos uma pesquisa historiográfica no campo da História Cultural do Cinema, a partir do corte temporal que vai da realização de *Aruanda* (1960) até 1981, quando, dentro do âmbito da, agora, Fundação Joaquim Nabuco encontramos um esgotamento da realização de filmes documentais institucionais. Neste período, encontram-se as realizações dos três principais filmes documentais do IJNPS (*Aruanda*, *O Cajueiro Nordestino* e *A cabra na região semi-árida*), diversas outras produções documentais, incluindo as do diretor e fotógrafo Rucker Vieira, que permaneceria atuante junto ao órgão, e a primeira e segunda edição da Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro.

Esse corte temporal também é marcado por significativas mudanças no cenário político e cultural brasileiro que vão transformar o cinema nacional. O início da década de 1960 registrou os momentos finais do governo de Juscelino Kubitschek. Adotando uma política de nacionalismo desenvolvimentista, o presidente colheu como custo dessa política a inflação, comprometendo a indústria cinematográfica. Pouco tempo depois, durante o governo de Jânio Quadros, a descentralização da censura cinematográfica afetou os cineastas e produtores brasileiros, voltando ao âmbito federal apenas em 1966, já durante o regime civil militar brasileiro (SIMIS, 2008b).

As grandes transformações políticas ao longo de duas décadas, sete presidentes militares e a usurpação da democracia para um novo regime autoritário, também influenciaram nas temáticas do cinema brasileiro. O Cinema Novo, por exemplo, viveu fases distintas que acompanharam esses processos históricos. A primeira delas de 1960 a 1964, onde situamos *Aruanda*, era voltada às questões sociais do nordeste brasileiro, explorando a miséria, marginalização econômica, a fome, a violência e a desigualdade social¹⁷. Filmes que ajuizavam estar documentando a realidade das condições precárias, cujo efeito foi a criação de uma imagem homogênea de parte do Brasil.

¹⁷ Durante o período, essa imagem ganha inclusive contornos internacionais com a realização do documentário estadunidense *Brazil: the troubled land* (1961), dirigido por Helen Jean Rogers para a TV norte-americana ABC. O filme narra a luta pela terra no Nordeste brasileiro sob um panorama da Guerra Fria, cujo o flagelo da região é tido como um espaço propício à difusão do comunismo. Participam do documentário personagens como Francisco Julião, advogado e liderança política do movimento camponês conhecido como Ligas Camponesas; e Celso Furtado, economista paraibano e, naquele tempo, diretor da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene). Sobre o filme e suas tessituras históricas, conferir Pablo Porfírio (2016) e os próprios relatos de Celso Furtado (2014).

A segunda fase, de 1964 a 1968, esteve intimamente ligada à instalação da ditadura civil-militar, em que os cineastas predominantemente faziam reflexões sobre os novos rumos da história nacional e analisavam os equívocos da política desenvolvimentista. Desse período destacam-se filmes como *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl. A terceira e última fase do Cinema Novo, 1968 a 1972, aproxima-se do tropicalismo na crítica ao nacionalismo ufanista. Destacam-se obras como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos.

Analisaremos o cenário vivido pelos cinegrafistas nesse período através da preocupação com o Nordeste efetivada pelo IJNPS, tema ainda pouco trabalhado pela historiografia. O espaço focado pela pesquisa é a sede do próprio órgão, localizada em Recife, Pernambuco. Todavia, dialogando também com a Paraíba, onde se desenvolveu o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979), do qual alguns realizadores como Linduarte Noronha fizeram parte e mantiveram relações com o IJNPS.

O trabalho na análise das fontes, que compreende grande parte desta pesquisa, exalta a necessidade da compreensão dos significados das imagens cinematográficas a partir da História Cultural. Nosso objetivo é identificar o modo como em diferentes momentos uma determinada realidade social é pensada e construída. O mundo é resultado das representações que o instituem como tal, criando práticas sociais, dinâmicas e sociabilidades.

Ao nos referimos aos documentários, em termos cinematográficos, decidimos associá-los ao conceito historiográfico de documento. Por documento, não adotamos simplesmente o conjunto definitivo daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade (LE GOFF, 2013, p. 485). O documento, tal como o filme, é uma montagem que torna visível uma ideia que quer se perpetuar. Para o historiador Jacques Le Goff:

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, das sociedades que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmitificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. (LE GOFF, 2013, p. 496-497)

A crítica ao documento pode ser comparada à crítica historiográfica ao filme, respeitando suas especificidades, não tratando o documentário como “verdade”, mas reconhecendo as subjetividades de sua construção. Nem todo documento é um filme, mas todo filme documenta algo. O filme e o documento transitam pela narrativa e nos trazem evidências de sua construção – aquilo que, para o audiovisual, trataremos por filme-documento. Esta categoria está presente tanto nos filmes ficcionais quanto nos documentários. Resta saber o que foi ou tenta ser perpetuado pelos testemunhos das imagens que nos têm sido legadas.

As fontes audiovisuais utilizadas nesta tese fazem parte do acervo do Centro Técnico Audiovisual (CTAv), Cinemateca Brasileira, Cinemateca Pernambucana e Filmoteca/Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). Parte significativa dos materiais aqui citados estão disponíveis ainda em plataformas de compartilhamento de vídeos e streamings, além da comercialização em formato DVD e coletâneas.

Questionamos os propósitos da existência/sobrevivência desses materiais audiovisuais, e dialogamos com outras fontes documentais. Procuramos viabilizar essa pesquisa através das fontes documentais do IJNPS, dos relatórios governamentais, dos periódicos, dos relatos orais e, especialmente, da produção audiovisual que nos tem sido legada, fornecendo alicerces à nossa análise.

Como documento, os filmes sofrem a crítica externa e interna que a metodologia da história impõe ao manuscrito. Porém, é relevante destacar que os documentos escritos e audiovisuais possuem características próprias que devem ser ponderadas na análise historiográfica¹⁸, levando em consideração as especificidades do documento audiovisual, referenciando também os aspectos externos à questão estética. O fenômeno social que é o cinema trouxe aos homens novas impressões sobre a imagem, em que também foram refletidas novas problemáticas¹⁹. Conforme aponta Walter Benjamin (2012, p. 14), o nosso modo de percepção é historicamente construído.

No que se refere ao corpus documental, os materiais primários de exame são os registros audiovisuais financiados e/ou apoiados pelo IJNPS. Complementar a eles estarão os documentos oficiais do instituto, em que constam relatórios anuais, boletins informativos,

¹⁸ Para Robert A. Rosenstone: palavras e imagens trabalham de maneiras diferentes para expressar e explicar o mundo. Um filme nunca será capaz de fazer exatamente o que um livro pode fazer e vice-versa. A história apresentada nestas duas mídias diferentes teria, em última instância, de ser julgada a partir de critérios diferentes. (ROSENSTONE, 2010, p. 21).

¹⁹ Segundo Walter Benjamin (2012, p. 39): “O cinema é a forma de arte correspondente aos grandes perigos existenciais com que se defrontam os homens contemporâneos. A necessidade de se submeter a efeitos de choque é uma adaptação dos indivíduos ao perigo crescentes. O filme corresponde a mudanças profundas no aparato receptivo, como as mudanças vivenciadas no plano privado por todo pedestre no meio do tráfego de uma grande cidade ou, na dimensão histórica por todos os cidadãos contemporâneos”.

orçamentos, pesquisas científicas, anais, textos literários e vasta coleção de memória institucional. Esses documentos estão disponíveis no acervo da Fundaj, no Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello Franco De Andrade (Cehibra). Ampliamos ainda a nossa análise sobre o campo cinematográfico a partir de documentos, arquivos pessoais, folhetos e recortes presentes na própria Fundaj (Coleção Firmo Neto) e na Cinemateca Brasileira (em seu vasto acervo sobre o Cinema Novo e as discussões cinematográficas do período).

Paralelo aos citados documentos, o material disponível na imprensa contribui na análise da construção do imaginário social e da circulação do audiovisual, dentre os quais podemos destacar os periódicos recifenses *Diario de Pernambuco*, *Jornal do Commercio*, e *Diário da Manhã*, destinados à discussão de vários assuntos da sociedade recifense como política, economia, cultura, esportes, etc. Neles atuaram significativamente cineastas e cronistas, publicizando os debates na imprensa local e ainda nacional. Essas fontes de pesquisa histórica estão presentes no Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE), no site da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, no Acervo da Companheira Editora de Pernambuco (Acervo CEPE) e na Fundaj.

Tomamos por base toda a orientação teórico-metodológica aqui descrita como um ponto de partida. Seus tratos com as fontes e diálogos com a literatura referente ao tema nos indicam caminhos para compreender e narrar os caminhos em que o nosso objeto é posto.

Para realizarmos essas análises, esta tese se dividirá em seis capítulos, sendo o primeiro essa nossa introdução. O segundo, intitulado *Um olhar documental sobre o Nordeste*, visa promover uma discussão que possibilite alocar historicamente o documentário brasileiro e as representações do Nordeste dentro da matriz que chamaremos de filme-documento. Faremos uma análise mais detalhada do panorama do documentário no Nordeste até os anos 60, dialogando com a cultura cinematográfica que criou o terreno fértil para o gênero documental. Utilizando a dicotomia ficção e não-ficção, referenciaremos de maneira geral as múltiplas representações desta região geográfica, tanto nos ficcionais, quanto nos documentários.

No terceiro capítulo, *Documentário e Pesquisa Social*, exploraremos o desenvolvimento das ciências sociais na região, tendo como cerne a criação e organização do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, suas principais estruturas e funcionalidades, e como se desenvolveu a aproximação e diálogo com o audiovisual, com uma análise dos filmes *O Mundo de Mestre Vitalino* e *Bumba-meу-Boi*. Uma atenção especial aqui é dada à atuação de Gilberto Freyre na criação do órgão e ao Departamento de Antropologia, inicialmente dirigido pelo médico e antropólogo René Ribeiro.

No quarto capítulo, *Filmar o social: novas experiências cinematográficas do IJNPS*, faremos uma análise estética e histórica dos, já citados, três principais filmes produzidos pelo instituto: *Aruanda* (1960), *O Cajueiro Nordestino* (1962) e *A cabra na região semi-árida* (1966), realizados durante a gestão de Mauro Mota (1956-1971), marcada pela significativa aproximação com o documentário nacional. Esse período é tema de análise de diversos críticos e pesquisadores como José Marinho, Alexandre Figueirôa, Jean-Claude Bernardet, dentre outros. Faremos então uma genealogia da crítica dos filmes, como eles foram concebidos, avaliados e apreciados ao longo dos anos que sucederam suas estreias, considerando as questões estéticas e também os aspectos de sua produção, atuação dos órgãos de fomento e seus significados para a história do documentário. Discutiremos aqui de modo mais aprofundado a relevância do denominado ciclo do documentário paraibano e as sociabilidades que envolveram cinegrafistas e intelectuais em torno do IJNPS, no Recife.

Em *O IJNPS nos anos 70: política, cultura e cinema*, nosso quinto capítulo, o cenário político vivido no Brasil pós-golpe de 1964 ganha destaque, observando a cultura política e as políticas públicas para o cinema neste momento, explorando suas consequências para o documentário. O principal objetivo aqui é compreender como as estruturas administrativas, estéticas, temáticas e de produção cultural irão se modificar com a instauração do regime ditatorial. E como os filmes do Instituto e o próprio Instituto dialogaram com as transformações políticas, considerando as mudanças na direção executiva do IJNPS, que passaria ao comando de Fernando Freyre (1971-2003), e a realização de filmes institucionais, que crescem neste período, e documentais como *Cultura Marginal Brasileira* (1975), dentre outros direta ou indiretamente ligados ao IJNPS/Fundaj. Os filmes desta nova fase foram dirigidos principalmente por Rucker Vieira, Fernando Monteiro, Fernando Spencer, do qual acompanharemos suas trajetórias ao longo da década de 1970 e início de 1980.

Por fim, no sexto e último capítulo, *O filme documental brasileiro em mostras, simpósios e festivais*, abordaremos as discussões sobre o documentário nacional promovidas através das atividades cineclubistas, mostras, simpósios e eventos cinematográficos. Uma ênfase é dada à Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro, cujas três únicas edições ocorreram em 1974 e 1978, evidenciando os debates e exibições promovidas pela realização desse evento, que teve como organizador e sede o próprio IJNPS. Dialogamos também com a sua recepção no cenário nacional e a relação com outros festivais cinematográficos ocorridos naquela década.

Essa produção audiovisual e debates em torno do cinema fez surgir dentro do órgão uma política de produção e preservação ao filme documental, que denotará na criação de um setor

cinematográfico no órgão, instituído pela transformação do IJNPS em Fundaj. Nosso principal objetivo aqui é refletir como o documentário entra em discussão e a importância do acolhimento do IJNPS/Fundaj para o pensar e fazer documentário no Brasil naquele período.

Conforme discursou Paulo Emílio Salles Gomes em conferência durante o I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, em 1974, numa afirmação que ainda válida: “O cinema brasileiro, no conjunto, ainda é um desconhecido. Nestes últimos anos a pesquisa progrediu no delineamento do que foi o nosso filme de enredo, mas no que tange ao documental estamos começando apenas a vislumbrá-lo” (GOMES, 1977, p. 31).

Utilizar o cinema documental na narrativa histórica é, para nós, investigar o passado através de novos caminhos. Tendo a obra cinematográfica como objeto e fonte à pesquisa histórica, procuramos um caminho aberto à inquietação e novas descobertas. Os personagens da história aqui narrada são peças importantes para compreender não só as trajetórias do cinema nacional, como também de um Brasil republicano. Ainda que atentos ao documentário ou à pesquisa social, as estruturas e articulações que os envolvem versam também sobre uma História do Brasil. Este trabalho pretende assim analisar a construção do Nordeste através dos filmes documentais produzidos e financiados pelo IJNPS, no modo como emergiu, dentro da pesquisa social e da cinematografia brasileira, um conjunto de imagens que vão abalizar os discursos constitutivos dos vínculos territoriais.

O papel revelado da cinematografia ligada ao instituto, além de representar uma nova concepção estética ao cinema documental, como geralmente é tratado *Aruanda*, corroborara ainda, em sua vasta e ampla produção, a edificação dos significados sociais para a delimitação, não apenas territorial, mas discursiva do que é ou o que quer mostrar ser o Nordeste brasileiro.

2 UM OLHAR DOCUMENTAL SOBRE O NORDESTE

O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História.
– Marc Ferro

História e cinema. Cinema é história. É narrativa. É documento. É documental. Todo filme documenta algo. É testemunho de uma época. Um presente registrado e, muitas vezes, um passado representado. Temas, textos, cores, sons, movimentos de câmera, tempos, etc. Inclusive, aquilo que está para além da imagem: elementos de produção, condições de sua realização, a trajetória dos personagens que circulam pela obra. Todo filme é um filme-documento.

Por seu valor de testemunho, as ciências sociais reconheceram o cinema como objeto e fonte. Em meados do século XX, o sociólogo alemão Siegfried Kracauer (1889-1966) já buscava por meio da análise do cinema germânico revelar as tendências psicológicas dominantes na Alemanha e suas influências no regime nazista, colocando o cinema num lugar de relevância aos estudos sociais. Kracauer exerceu uma grande influência nos EUA, onde morou desde 1941, refugiado da guerra. Sua leitura esteve concentrada, durante muito tempo, principalmente entre os filósofos e sociólogos. Seus escritos, entretanto, também causaram impactos entre os historiadores por seu método histórico e social, especialmente com a publicação de *De Caligari a Hitler* (1947)²⁰.

Ao dialogar com a Sociologia, a Antropologia e a Psicologia, a História buscou no século XX novas formas para ampliar seu campo de investigação e promover uma renovação teórico-metodológica. No contexto de abertura para novas perspectivas e abordagens, os filmes assumiram um estatuto importante de fonte para a compreensão dos comportamentos, valores, identidades e discursos de uma sociedade, ou de um determinado momento histórico.

Na década de 1970, o historiador francês Marc Ferro (1924-2021)²¹ foi o responsável por introduzir uma tradição do audiovisual como fonte e objeto da História. A popularização da Escola dos Annales tornou-lhe um autor referencial. Ferro afirmava que o cinema permite o

²⁰ No artigo *Siegfried Kracauer, crítico e historiador: extraterritorialidade e falsa consciência na ascensão do nazismo*, o historiador Rafael Morato Zanatto (2019) debate os conceitos fundamentais para a consolidação de um método crítico e histórico, social e estético imanente nos anos 20 com o qual Kracauer irá embasar seu estudo sobre a ascensão do nazifascismo em *De Caligari a Hitler*.

²¹ O historiador francês Marc Ferro, membro do que se convencionou denominar de terceira geração da Annales, tornou-se uma das grandes referências da relação História e Cinema. Seu conjunto de perspectivas metodológicas e reflexões continuam a ser relevantes para o historiador que assuma a responsabilidade de explorar este campo. O historiador morreu na França em 21 de abril de 2021 aos 96 anos de idade, enquanto concluímos esta pesquisa, por complicações do coronavírus.

conhecimento de regiões nunca antes exploradas, abrindo caminhos a um novo olhar historiográfico. Para ele, toda sociedade produz e recebe as imagens em função da sua própria cultura: “Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História (...)” (FERRO, 2010, p. 19).

Outro francês que contribuiu significativamente para os debates sobre a relação Cinema e História foi o sociólogo Pierre Sorlin. Em seu livro *Sociología del Cine* (1985), publicado pela primeira vez em 1977, o autor não direciona a análise cinematográfica apenas às questões internas do filme, algo que, segundo o autor, o limita em si. O filme deve ser analisado em suas múltiplas especificidades, destacando principalmente sua produção, distribuição e exibição, experiências que vão além da questão estética e nos insere nas relações sociais do fazer cinematográfico. Nesse ponto, apresenta uma característica em comum com Ferro, as afinidades do filme com o seu tempo, da *producción* com sua sociedade, ainda que com bases distintas. Pierre Sorlin, diferentemente de Marc Ferro, defendeu inicialmente o uso de semiótica como instrumento de análise. A realidade do filme é vista como um resultado específico de processos e operações codificadas que a transformam como tal.

Pierre Sorlin e Marc Ferro foram autores que influenciaram a discussão historiográfica brasileira dos anos 1990²². A partir de suas propostas, os historiadores e historiadoras brasileiras exploraram as relações entre História e Cinema, na imagem para além da ilustração, propondo outros caminhos para além da semiologia e da estética ao explorar variáveis não cinematográficas, distinguindo, assim, o trabalho historiográfico dos teóricos do cinema.

Hoje a historiografia vive uma discussão muito mais ampla que colocou o cinema num lugar de relevância, discutindo as primeiras concepções teórico-metodológicas e expandindo os debates – inclusive com críticas e questionamentos às propostas de autores como Ferro²³. Novas problemáticas e reflexões têm surgido: como a relação com a televisão, com o cinema digital, novas tecnologias, seriados, animações e afins; e os debates e as problemáticas dessa relação estão cada vez mais fortes entre os pesquisadores brasileiros: suas problemáticas, fundamentos da teoria cinema-história, da representação dos processos históricos através da cinematografia, da construção e reconstrução do passado, trazendo diferentes narrativas audiovisuais que são usadas como fonte e objeto historiográfico.

²² Pierre Sorlin e Marc Ferro são, por exemplo, principais eixos de análise do brilhante artigo *História e Cinema: um debate metodológico* da historiadora Mônica Almeida Kornis, publicado na revista *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro) em 1992, que nos situa no período de fortalecimento da temática entre os historiadores brasileiros, na procura por um método específico de trabalho com o cinema.

²³ Ver Eduardo Morettin (2011).

Aqui, nos propomos a caminhar por um desses desdobramentos: o olhar documental. Para Bill Nichols (2012, p. 26), todo filme é um documentário. Seja expressando de forma tangível nossos desejos e sonhos, tornando-os concretos – visíveis e audíveis –, ou na representação do mundo social que já ocupamos e compartilhamos. No documentário, reconhecemos o gênero cinematográfico que caminha em direção ao real, explorando o mundo social. Categoria esta muito mais aplicada por razões pragmáticas do mercado cinematográfico do que por sua etimologia.

O olhar documental criou visões sobre o Nordeste brasileiro que se tornaram um imaginário comum sobre a região. Essa construção é histórica, e perpassa pela “documentação” audiovisual da região presente também no gênero ficcional.

2.1 UM PANORAMA DO DOCUMENTÁRIO NO NORDESTE

Segundo o francês André Bazin, as imagens fotográficas e cinematográficas “(...) são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão do realismo” (BAZIN, 1991, p. 21). Esta “satisfação” é a base dos documentários de representação social, denominados não ficção. Dando visibilidade e dizibilidade às questões históricas e sociais que alimentam uma certa obsessão pela realidade.

Apesar de ainda pouco estudado, ou não tanto quanto deveria, o documentário desempenha um papel importante na história do cinema brasileiro e do Nordeste, desde sua origem. O estudo do cinema nesta região do Brasil revela uma trajetória cinematográfica singular, cujas dinâmicas atenderam a necessidades que lhe são próprias, longe do eixo de produção capitaneado pelo sudeste do país, onde os recursos, materiais e condições necessárias para realização fílmica eram mais abundantes.

Sobre o documentário nesta região, em 1913, o jornal pernambucano *A Província* noticia a exibição da película *Constantinopla e seus monumentos: viagem à Turquia* no Cinema Royal, filme documentário da Eclair (*A Província*, Recife, 19 mai. 1913, p. 5). Em menos de um mês, exibido no mesmo cinema e da mesma produtora, o *Jornal do Recife* divulga a exibição da película *Guerra dos Balkans: vencidos e vencedores* (*Jornal do Recife*, Recife, 06 jun. 1913, p. 3). É preciso constar que esses filmes já eram denominados como documentários, e não como “naturais”, talvez motivados pelo seu caráter histórico, ainda que esteticamente se diferenciem do documentário clássico surgido a partir dos anos 20.

Era comum a presença de filmes naturais ou documentários compondo as programações das principais salas de exibição do Brasil. Na Bahia, em 1920, o Ideal Cinema exibia *A*

Rendição da Esquadra Allemã, numa descrição que unia as duas categorias. Afirmava-se: “natural documentário sobre a primeira guerra” (*A Manhã*, Salvador, 12 nov. 1920, p. 2).

Esses filmes faziam parte do acervo dos distribuidores e eram colocados em cartaz comumente antes da película principal a ser exibida. Com o passar dos anos, a aquisição de equipamentos cinematográficos pelas próprias salas e o aumento de cinegrafistas no Brasil fizeram com que as tomadas locais aparecessem com mais frequência nas telas que outrora exibiam apenas registros sobre a história europeia. Desde o início do século, algumas salas de cinema do país passaram a produzir suas próprias imagens naturais. Contudo, é a partir da década de 1920 que temos um aumento significativo desse modo de produção²⁴. Esse movimento pode ser justificado pelo acesso aos equipamentos e materiais de filmagens, que também resultam na eclosão de ciclos regionais, como o Ciclo de Cataguases (MG) e o Ciclo do Recife (PE)²⁵.

Com a chegada do cinema sonoro, muitos realizadores encontraram nos curtas documentais um modo de sobrevivência e também de testar as primeiras experiências com sonorização. É deste cenário que saem os primeiros documentaristas do Nordeste. Cada um em seu tempo, em sua especificidade de condições, os cineastas nordestinos avançam em sua produção ao longo da primeira metade do século XX. Em seu livro *Documentário Nordestino: mapeamento, história e análise* (2008), a cineasta e pesquisadora piauiense Karla Holanda faz um levantamento da produção documental nordestina, abordando a história dos primeiros movimentos nos estados que compõem a região. Sua análise é um ponto de partida importante para conhecer os personagens principais dessa trajetória e compreender as particularidades de cada estado.

Com exceção do Piauí e de Sergipe, destaca Holanda, os demais estados nordestinos têm um histórico de início de suas produções nas primeiras décadas do século XX (HOLANDA, 2008, p. 93). Destacam-se nesse momento, como pioneiros do cinema documental, diretores como Guilherme Rogato (Alagoas), Walfredo Rodrigues (Paraíba), Edson Chagas (Pernambuco), Adhemar Bezerra de Albuquerque e Benjamin Abraão (Ceará), José Dias da

²⁴ Na década de 1920, são exibidos em Pernambuco filmes como *A cachoeira de Paulo Afonso*, da fábrica de Linhas da Pedra (*A província*, Recife, 08 ago. 1923, p. 8), *Centenário da Confederação do Equador: uma aventura extraordinária*, da Pernambuco Jornal (*Jornal do Recife*, Recife, 10 ago. 1924, p. 16) e *Chegada dos ônibus ao Recife*, de Edson Chagas (*A província*, Recife, 01 jun. 1930, p. 2).

²⁵ Vale destacar a relação dos membros desses ciclos com a produção do filme natural/documental, como por exemplo, Edson Chagas (1901-1958), recifense, cineasta, cofundador da Aurora Filmes e diretor de fotografia de *A filha do advogado* (1927), um dos principais filmes do Ciclo do Recife. Com a Aurora Filme, Chagas ainda produziu outros curtas naturais. Em 1927, com a falência da produtora, funda a Liberdade Filme, onde naquele mesmo ano realiza os naturais *Chegada do Jauá a Recife* e *o Progresso da Ciência Médica*.

Costa, Diomedes Gramacho e Alexandre Robato Filho (Bahia), Rufino Coelho (Maranhão) e João Alves (Rio Grande do Norte).

Em sua grande maioria, a produção de documentários, não só no Nordeste como em todo país, neste período, esteve atrelada ao que Karla Holanda chama de “ritual de poder”: consagração de filmes com discursos políticos ou filmes para enaltecer as tradições e as paisagens da região. O curta-metragem silencioso *Grandezas de Pernambuco* (1925), de Edson Chagas, por exemplo, mostra as realizações do governador pernambucano Sérgio Lorêto (1922-1926), apresentando aspectos da cidade de Recife com um breve histórico da região e um passeio pelas localidades da capital pernambucana. Vale destacar que as iniciativas de Edson Chagas, inclusive junto à política estadual, foram precedidas pela produtora cinematográfica Pernambuco Filmes, de propriedade dos italianos Hugo Falângola e J. Cambiere (ARAÚJO, 2013).

Walfredo Rodrigues, cinegrafista oriundo do cinejornal paraibano, realiza, entre 1924 e 1928, o que é considerado o primeiro longa-metragem da Paraíba: *Sob o céu nordestino*, documentário produzido pela Nordeste Filmes e dividido em sete partes mais um prólogo ficcional, objetivando mostrar a formação histórica e social da Paraíba, com ênfase na presença do indígena. Em 1931, a Nordeste Filmes, de Walfredo Rodrigues, lança *Reminiscências de 1930*, registrando os discursos, as viagens pelo interior e o enterro de João Pessoa, cujo assassinato enquanto ainda era governador da Paraíba foi utilizado politicamente como uma das causas para o Golpe de 1930.

O percurso na Bahia foi similar, segundo Karla Holanda:

Até 1920, Diomedes Gramacho e José Dias da Costa eram os principais nomes relacionados à produção cinematográfica baiana. Somente no final da década de 1930, tirando do marasmo em que se encontrava a produção no estado, Alexandre Robatto Filho, um cirurgião-dentista nascido em Salvador em 1908, começa a produzir filmes de curta duração mostrando aspectos importantes da paisagem e dos costumes de Salvador, como tradições, festas populares e a arte local. (HOLANDA, 2008, p. 108-109)

Outro caso emblemático é o da figura de Adhemar Bezerra de Albuquerque, que realizou dezenas de filmes documentais no Ceará entre as décadas de 1920 e 1930. No entanto, foi o libanês que vivia no estado, Benjamin Abraão, que fez uma das tomadas mais famosas do cinema documental no Nordeste ao ser responsável pelo registro iconográfico do cangaço e de seu líder, Virgulino Ferreira da Silva, o “Lampião”.

Saindo de Fortaleza em 1935, Abraão percorreu os estados da Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia em busca do seu objetivo: filmar o bando de Lampião. Tendo acesso

aos cangaceiros, as filmagens foram realizadas em maio de 1936 na Fazenda Bom Nome, em Alagoas. Segundo os registros da Filmografia da Cinemateca Brasileira, o filme *Lampeão* (1936), dirigido por Abraão, fora produzido pela Aba Filmes, empresa cinematográfica fundada por Adhemar Bezerra de Albuquerque, sendo exibido naquele mesmo ano no Cine Moderno de Fortaleza. Com o endurecimento político de Vargas contra o banditismo, foi dada a ordem de apreensão de todas as cópias pelo governo federal. Em 1938, Benjamin Abraão foi assassinado, esfaqueado com quarenta e duas facadas em Pernambuco, sem que o crime jamais viesse a ser esclarecido. Ao contrário do cinegrafista, sua obra cinematográfica ainda conseguiu sobreviver mesmo com a ação do governo:

Adhemar Albuquerque [produtor do filme] manteve clandestinamente uma cópia do filme em seu poder. Nos anos 50, ela foi negociada com outras produções do acervo da Aba Film, para distribuidores paulistas. As imagens de Benjamin foram, assim, utilizadas nos filmes *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965), *A musa do cangaço* (José Humberto Dias, 1983), *Os Sermões de Padre Vieira* (Júlio Bressane, 1989), *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996) e *Milagre em Juazeiro* (Wolney Oliveira, 1999). (HOLANDA, 2008, p. 121)

O trabalho cinematográfico de Benjamin Abraão e da Aba Filmes inspiraria²⁶ no Brasil o que Wills Leal (1982) anunciou como “Filmes de Cangaço”. Abraão fez parte da “pré-história” de um ciclo que tem como filme-marco o ficcional *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). Curioso é o fato de que a maioria dos filmes desse ciclo tenha sido rodada no sul e sudeste do país, como uma cópia da estética dos filmes de *western* utilizando como identidade regional o cangaço. Para Leal (1982, p. 89), “(...) o gênero filme-de-cangaço representa uma só e única coisa: a negação dos autênticos valores culturais nordestinos, valores políticos, sociais, humanos, folclóricos e geográficos”. Trataremos em breve de forma mais específica sobre esses filmes.

O período que vai da realização do filme de Benjamin Abraão ao desenvolvimento do denominado ciclo dos filmes de cangaço acompanhou uma mudança significativa das produções brasileiras com a especialização da crítica cinematográfica, a difusão da atividade cineclubista e a decadência das grandes empresas cinematográficas, como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) e a Atlântida Cinematográfica (1941-1962). Essas mudanças reverberaram nos modos de fazer filmes.

É importante destacar que o documentário, o qual se confunde aqui com os naturais, cinejornais e etc., teve nos anos 30 e 40 um importante espaço, notadamente através dos *shorts*.

²⁶ Junto a outras não tão famosas produções nordestinas sobre Lampião, como o longa-metragem baiano *Lampião, a fera do Nordeste* (Nelli José, 1930).

O início da década de 1930 havia começado com o aumento das possibilidades para um fazer cinematográfico. Através do Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932, o Presidente Getúlio Vargas nacionalizou o serviço de censura dos filmes e criou medidas para a educação popular através do cinema. Instituindo um controle federal sobre a sétima arte, o segundo artigo da lei previa que nenhum filme poderia ser exibido ao público sem um certificado de autorização do Ministério da Educação e Saúde Pública. Se por um lado o governo estabelecia um controle sobre a produção cinematográfica, por outro, permitiu aos cineastas uma possibilidade de campo de atividade²⁷.

Com o fim do Estado Novo, em 1945, o Brasil vivenciou uma nova experiência democrática. Além da conjuntura política que se modificara, os filmes oficiais-políticos, educativos, turísticos, os cinejornais dão lugar a novas propostas cinematográficas, alguns deles baseados num modo de fazer filmes sem modelos pré-estabelecidos. Neste cenário, o Nordeste torna-se um personagem presente nos filmes nacionais, não apenas na representação pitoresca de sua tradição e belezas naturais, mas expondo seus personagens mais ordinários e dilemas, dentro de uma perspectiva sociológica. Esse movimento só foi possível graças às transformações políticas vivenciadas no pós-45, que colocaram em evidência uma região geográfica outrora esquecida, ou até mesmo inexistente. Essas mudanças não ocorreram da noite para o dia, passaram por um processo gradativo que tem nos anos 50 um cenário importante para sua compreensão.

A emergência de uma imagem do Nordeste no cinema brasileiro foi contemporânea a um processo de mudança na cultura cinematográfica do país. Com efeito, as construções discursivas sobre a região foram parte dessa mudança, que se tornou possível graças a uma especialização da crítica cinematográfica, a difusão dos cineclubs, o surgimento de congressos de cinema e de instituições ligadas à preservação do cinema nacional e uma mudança ética e estética na linguagem fílmica que permitiram a transição do que se denomina por documentário clássico ao documentário moderno brasileiro.

2.2 CRÔNICAS, CINECLUBES E CULTURA CINEMATOGRÁFICA (1950-1960)

²⁷ Os artigos 12 e 13 do decreto afirmavam que se tornaria obrigatório, na programação das salas de cinema, a inclusão de um filme considerado educativo, e que anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixaria a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês. Em sua grande maioria, os filmes utilizados passaram a ser os curtos educativos e cinejornais, principalmente aqueles vinculados ao governo varguista. Foi essa produção que permitiu uma certa sobrevivência do cinema nacional, sobretudo em polos de produção distante do eixo Rio-São Paulo.

Os desafios da produção audiovisual, sejam eles estéticos, técnicos, financeiros, ou políticos, cultivaram-se como dificuldades a serem superadas pelas gerações ou movimentos que os substituíram, não necessariamente numa escala evolutiva, mas trazendo novas problemáticas às gerações subsequentes, a exemplo da crise enfrentada pelo cinema silencioso com a chegada da tecnologia da sonorização. Apesar da sobrevivência de uma produção local nos filmes de curta-metragem dos cinejornais, os realizadores, especialmente no Nordeste do país, não obtiveram êxito na empreitada da realização de ficcionais.

Todavia, a prática social e cultural do cinema não se limita essencialmente à exibição técnica feita pelo cinematógrafo. Mecanismos que envolvem o debate sobre cinema e outras formas de diálogo também podem ser inseridos como característicos dessa atividade, que se manteve, mesmo em momentos de escassez da produção cinematográfica local. Incluímos nesse processo o desenvolvimento e a ampliação de estudos cinematográficos, as crônicas jornalísticas, a atividade de cineclubismo, a discussão política sobre o estatuto do cinema brasileiro e diversos eventos ligados ao tema.

No Sudeste do país, a década 1950 viu o surgimento da coluna de cinema no Suplemento Dominical no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), do Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* (São Paulo), da *Revista de Cinema* (Minas Gerais), da *Revista de Cultura Cinematográfica* (Rio de Janeiro), do I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro (São Paulo), da primeira e segunda edição do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (Rio de Janeiro), do I Festival Internacional de Cinema (São Paulo), além da fundação da Cinemateca Brasileira²⁸ (São Paulo) e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro)²⁹. Toda essa efervescência possibilitou uma nova cultura cinematográfica que modificou a própria noção sobre o fazer cinema e as atividades que o permeiam. De acordo com a historiadora Meize Lucas:

Desde o início dos anos 50, duas questões eram fundamentais para os realizadores e para a crítica em geral: a viabilização de novas formas de produção frente às dificuldades de sobrevivência dos estúdios no país e a defesa do estatuto do cinema enquanto arte e forma de expressão cultural de um país. (LUCAS, 2012, p. 54)

²⁸ A Cinemateca Brasileira foi fundada na verdade em 1946, quando foi oficializada a criação do segundo Clube de Cinema de São Paulo sob articulação do crítico Paulo Emílio Salles Gomes. Em 1949, o Clube foi filiado ao recém-criado Museu de Arte Moderna de São Paulo, tendo seu desligamento do museu e busca de maior autonomia apenas em 1956, quando o clube se transformou em Cinemateca Brasileira.

²⁹ Para ver um pouco mais sobre as atividades citadas e sua importância para o cinema brasileiro, conferir o segundo capítulo do livro *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro* (2012), da historiadora Meize Lucas.

Parte significativa das discussões originadas das crônicas e dos eventos cinematográficos promovidos durante esse período giravam em torno dessas questões. As atividades dos cronistas, cineclubistas e dos encontros trouxeram novas perspectivas ao cinema nacional, como exemplo, a busca por uma forma de fazer cinema genuinamente brasileiro e de se refletir sobre a realidade, através da influência em torno do Neorrealismo italiano no país.

Em várias regiões do país, a produção cinematográfica e intelectual sobre o cinema nos anos 50 correspondia a um sistema de representações que trouxeram novas manifestações e experiências para a cena cultural. No Nordeste, os estados da Paraíba, Pernambuco e Bahia foram importantes palcos dessa atividade cinematográfica, nos termos compreendidos de que “cinema é mais que filme” (MELO, 2016). Essas atividades ocorreram dentro de disputas simbólicas que buscaram legitimar um poder de fala sobre o cinema, incluindo-se numa conjuntura de uma “cultura cinematográfica”, nos moldes do que era produzido em outras regiões do país, como o Rio de Janeiro. Esse processo ocorre com conflitos, debates e diálogos, onde aqueles que detêm o capital simbólico (BOURDIEU, 1989) garantem a fala dominante para selecionar e classificar este bem cultural.

A efervescência vivida pelos grupos cineclubistas e intensa produtividade desses cronistas nos anos 50 deu espaço para a formação de uma “cultura cinematográfica”. Na Bahia, o Clube de Cinema surge no cenário desenvolvimentista da conjuntura política e cultural então vigente, tendo uma longa trajetória e estando inclusive associado à Cinemateca Brasileira.

Fundado em 27 de junho de 1950 pelo advogado e crítico de cinema Walter da Silveira, o Clube de Cinema da Bahia recebe apoio do Departamento de Cultura do estado da Bahia, passando a funcionar no auditório da Secretaria de Educação. Segundo Izabel Cruz Melo: “Devido ao empenho dos organizadores e participantes do Clube de Cinema, houve exibições e debates de filmes de diversas nacionalidades e escolas estéticas, que dificilmente teriam espaço nas programações comerciais dos cinemas soteropolitanos” (MELO, 2016, p. 52-53).

Em 1952, um grupo de jovens paraibanos liderados por José Rafael de Menezes e pelos padres Antonio Fragoso e Luíz Fernandes fundam o Cineclube de João Pessoa, tornando-se o foco das discussões cinematográficas no estado. Posteriormente, juntam-se a eles nomes como Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho, João Ramiro Mello, Wills Leal, Wilton Veloso e Geraldo Carvalho. Deste movimento, foi criado na mesma década a Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba, em 1955 (MARINHO, 1998, p. 28-29).

Sobre Pernambuco, a pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo fez uma minuciosa análise da produção intelectual sobre cinema em seu livro *A crônica de cinema no Recife dos Anos 50* (1997). Araújo nos chama atenção para o intenso debate que o filme *O Canto do Mar* (1953),

do cineasta Alberto Cavalcanti, gerou nos periódicos locais, provocando questionamentos, inclusive, para além da imagem e suas questões estéticas.

“Entre 1952 e 1953, a presença do diretor Alberto Cavalcanti no Recife, para filmar *O Canto do Mar*, contribuiu para a exacerbação da atividade crítica” (CUNHA FILHO, 2014, p. 69). A presença de Cavalcanti no Recife movimentou os espaços de discussão. A princípio, a questão era enfática: a viabilidade ou não de um cinema brasileiro, num território em que essa produção nacional lutava para se reerguer. Segundo aponta Luciana Corrêa de Araújo:

A expectativa quanto ao filme de Cavalcanti tem como baliza, como parâmetro, estes dois momentos: *O Canto do Mar* será um sucesso, fazendo jus ao pioneirismo cinematográfico de Pernambuco (o Ciclo do Recife) ou será mais uma prova de que é impossível fazer um cinema sonoro “apresentável” na região (Coelho Sai é exemplo de improvisação e má qualidade artística). (ARAÚJO, 1997, p. 148)

Sua estreia, em outubro de 1953, gerou inquietação nos cronistas e amantes da sétima arte no Recife. Foram múltiplas as reações. Categórico em sua crítica, Carlos Frederico exaltava no jornal *Diário da Noite*: “Como acontecimento social, o lançamento de *O Canto do Mar* confirmou as expectativas. Como filme, deixa muito a desejar” (*Diário da Noite*, Recife, 05 out. 1953, p. 6). Enquanto Hermilo Borba Filho, que colaborou com o roteiro do filme, exaltava a importância de Cavalcanti no cinema mundial, ao proferir na imprensa pernambucana que: “*O Canto do Mar* projeta Pernambuco no cenário mundial e esse é, sem dúvida, um grande favor prestado ao Estado e ao seu povo pelo cineasta Alberto Cavalcanti” (*Folha da Manhã*, vespertino, 06 de outubro de 1953, p. 4). O cronista conhecido por “L.” enfatizava as divergências entre os críticos pernambucanos: “não há meio termo nas opiniões sobre O Canto do Mar. Para uns, foi a (...) tragédia do São Luiz. Para outros, trata-se de uma obra-prima” (*Diário de Pernambuco*, Recife, 07 out. 1953, p. 6).

De acordo com as memórias de Jomard Muniz de Britto, narradas ao pesquisador Paulo Carneiro da Cunha Filho (2014, p. 100-101), o que envolvia especialmente a polêmica sobre o filme de Alberto Cavalcanti não era o filme em si, mas sim o próprio Cavalcanti: “(...) só sei que, no caso de *O Canto do Mar*, as pessoas tinham opiniões negativas sem terem visto o filme. Era o corpo... Era por conta do homossexualismo de Alberto Cavalcanti. (...) Era Moral. Era provincianismo (...). Isso nos leva a considerar que a forma como olhamos ou sentimos os objetos artísticos e culturais vão além das questões estéticas e transpassam também valores sociais, morais e afetivos. Como relata Luciana Correa de Araújo em seu livro:

A homossexualidade de Cavalcanti também desempenha papel fundamental no julgamento ao qual o cineasta, suas ideias e seu projeto são submetidos ao chegar no Recife. À boca pequena, não faltam piadas levando em conta o fato de Cavalcanti

alojar-se durante as filmagens na Escola de Aprendizes de Marinheiro ou boatos em torno de supostas brigas entre os profissionais da equipe, cada qual atribuindo-se o privilégio de ser o par oficial do cineasta. Insinuada algumas vezes, mas jamais mencionada explicitamente na imprensa, a preferência sexual de Cavalcanti é, entretanto, um dado sempre presente (...). (ARAÚJO, 1997, p. 141)

José Sousa de Alencar, cronista pernambucano, integrou a equipe de *O Canto do Mar* trabalhando como assistente de direção. Provavelmente, motivado por sentimentos distintos do que observavam outros cronistas, por sua relação pessoal com Cavalcanti e com o próprio filme, escreveu sua primeira resenha sobre a produção meses depois de seu lançamento, afirmando que “*O Canto do Mar* é, sem equívoco, a mais importante película nacional realizada até agora. E também a mais bela” (*Diário de Pernambuco*, Recife, 28 mar. 1954, 2ª Seção, p. 3).

Os modos de fazer e pensar são geridos por relações sociais afetivas que, muitas vezes, não são consideradas pela análise historiográfica, mas permeiam e determinam as interações do indivíduo em seus grupos. A cultura cinematográfica também é regulada por estruturas de sentimentos, no sentido do termo de Raymond Williams, em como determinadas estruturas conceituais e de valores que interiorizamos estão em razão de um dado processo de socialização e experiências que moldam nosso ser social. Uma estrutura de sentimento não se contrapõe ao pensamento, mas procura dar conta “do pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada” (WILLIAMS, 1979, p. 134-135).

Em sua tese *A Brodagem no cinema em Pernambuco* (2014), a pesquisadora Amanda Mansur C. Nogueira aplica os conceitos de Raymond Williams³⁰ sobre a relação entre a formação social do Grupo da Retomada do Cinema Pernambucano (década de 1990) e a estética de seus filmes (NOGUEIRA, 2014, p. 53).

De maneira similar, podemos pensar a constituição das estruturas em que se formaram as relações entre cronistas e realizadores pernambucanos ao longo das gerações de 50 e 60. Um grupo ou movimento, apesar de parecerem pequenos ou efêmeros para uma análise histórica ou social, podem revelar-se importantes quanto fato social ou cultura geral: “naquilo que eles realizaram, e no que seus modos de realização podem nos dizer sobre as sociedades com as quais eles estabelecem relações (...)” (WILLIAMS, 1999, p. 140).

³⁰ Em seu célebre ensaio, *A Fração Bloomsbury* (1999), Raymond Williams discute o valor do exame sociológico nas formações culturais. Apesar de muitos grupos, movimentos e círculos terem uma passagem muito efêmera ou parecerem marginais para a história, esses agentes revelam uma grande importância como fato social, interagindo sobre a sociedade com as quais estabelecem relações. Raymond William analisou o grupo de artistas e intelectuais britânicos *Bloomsbury* como uma identificação de valores e afeições pessoais que fizeram representar um novo estilo, sendo encontrado em várias esferas da produção intelectual e artística de seus membros (WILLIAMS, 1999).

Apesar de não estabelecerem uma identidade como grupo, os cronistas e cinegrafistas recifenses daquela época pertenciam a um mesmo cenário, envolvidos num gosto ou fascínio pela sétima arte, uma preocupação com a sobrevivência de um cinema nacional e um intenso anseio pelo debate. Consideramos esses personagens agentes sociais, indivíduos que integram um grupo composto por esta identidade coletiva, e, nas palavras de Williams “que têm em comum um corpo de práticas ou um *ethos* que os distinguem, ao invés de princípios ou objetivos definidos em um manifesto” (WILLIAMS, 1999, p. 140).

Esse círculo de cronistas e intelectuais do cinema, pensado como grupo, segundo as propostas de Williams, não apresentam participação formal de associados nem qualquer manifestação pública coletiva, mas relações afetivas e interações sociais que caracterizam o cinema desta década. Como é o caso de José Sousa de Alencar, que ao mesmo tempo atuou no Cine Clube do Recife, foi cronista cinematográfico do *Diario de Pernambuco* e do *Jornal do Commercio* (com o pseudônimo de Ralph) e participou da equipe técnica de *O Canto do Mar*. Junto a ele, estiveram nomes como Hermilo Borba Filho, Romain Lesage e Alberto Cavalcanti³¹. O estudo da produção intelectual e debates sobre cinema visa a considerar o que propôs Williams (1999, p. 142): “levar em consideração não apenas as ideias e atividades manifestas, mas também as ideias e posições que estão implícitas ou mesmo que são aceitas como um lugar comum”.

O desenvolvimento de uma crítica especializada foi fundamental para a cena cultural pernambucana nos anos 50 e modificou o campo para a década seguinte. Muitos desses nomes estiveram envolvidos por laços profissionais e afetivos com o cinema. Das relações entre escritores, produtores, cineastas e cinéfilos (não necessariamente em grupos distintos) surgem os festivais, cineclubs e uma parcela do cinema amador, que daria força e forma para as produções cinematográficas subsequentes. Sobretudo ao gênero documental cujo circuito de

³¹ Nas décadas seguintes, personagens que veremos em breve, como Rucker Vieira, Vladimir Carvalho, Ipojuca Pontes, Fernando Spencer, Fernando Monteiro, entre outros que não se identificariam enquanto grupo, mas atuariam ora ou outra em conjunto e circunscritos aos espaços e circularidades afetivas e de produção. Rucker, diretor de fotografia e montador de *Aruanda*, conheceu Vladimir Carvalho, assistente de direção do filme, durante a realização da obra em 1959-1960. Rucker convidaria Vladimir para ser assistente de seu filme *A Cabra na Região Semi-Árida* em 1966. Envolvido com outros projetos, Vladimir declinou o convite, porém acabou por indicar o amigo paraibano e cineclubista Ipojuca Pontes para trabalhar com Rucker. Em 1968, Ipojuca Pontes, dirigindo *Os Homens do Caranguejo*, inverteria o convite a Rucker, que dirigiu a fotografia do filme de Pontes, produzido por Vladimir Carvalho e Bernardo Krengiel. Essas circulares foram muito comuns no denominado ciclo do cinema documentário paraibano. No Recife, Fernando Monteiro, proprietário da companhia cinematográfica Rota G. Comunicação, convidava Rucker para trabalhar na direção de fotografia de seus filmes, como *Oh, segredos de uma raça* (1979), *Leilão sem pena* (1980); e Fernando Spencer, cronista e diretor pernambucano, também requisitou o diretor de fotografia na realização de seu filme *Almery e Ary: ciclo do Recife e da vida* (1979).

exibição não estava nas grandes salas, mas nesses espaços alternativos. Conforme aponta Luciana Côrrea de Araújo:

A crônica especializada da primeira metade da década de cinquenta marca um momento importante da reflexão sobre cinema no Recife ao registrar o pensamento e as opiniões dos profissionais locais diante de questões contemporâneas à época, ou mesmo anteriores. O surgimento de cineclubes, no início dos anos 50, que intensificam a exibição de filmes não americanos, já favorecida no período pós-guerra, contribui para divulgar cinematografias diversas, ampliando o repertório da crônica. (ARAÚJO, 1997, p. 190)

Se por um lado os cronistas não se identificavam em coletivos, muitos deles vão fazer parte de grupos cineclubistas. Essa atividade durante a década de 1950 desenvolveu um papel importante no campo cinematográfico. No Recife, o surgimento do Cine Clube do Recife e do cineclube Vigilanti Cura foram dois acontecimentos importantes que dialogam diretamente com as crônicas cinematográficas.

Porém, a formação de cineclubes no Recife, apesar de acentuada, não era algo exclusivo daquela década. Segundo aponta Alexandre Figueirôa (2017), os precursores desse movimento foram o Cine Siri, que depois passaria a se chamar Museu-Cinema, dirigidos por Pedro Salgado Filho e Jota Soares. Os laços de amizade de Pedro Salgado Filho e Jota Soares já vinham desde o Ciclo do Recife, quando ambos trabalharam juntos nas produções cinematográficas da Aurora Filmes. O Cine Siri ou Museu-Cinema tem suas primeiras atividades, no ano de 1944, relatadas nos documentos presentes no prontuário do Departamento de Ordem Política e Social de Pernambuco (DOPS/PE), o que rendeu recentemente pesquisas do *Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos*³².

Pedro Salgado Filho, funcionário do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciários, foi um dos responsáveis pela campanha heroica de salvaguardar a ruína produzida pelo Ciclo do Recife. Segundo informações do site *O Obscuro Fichário dos artistas mundanos*:

Ao saber que várias películas estavam sendo vendidas a peso em uma agência de filmes no Recife, o próprio Salgado Filho decidiu comprá-las e convidou outras pessoas para se unirem ao seu propósito cinematográfico: Jota Soares (auxiliar da firma comercial Albino Silva & Cia. Ltda); José Amaral (aluno do Centro de Preparação de Oficiais da Reserva do Recife/ CPOR); Luís Vieira (chefe de publicidade do “Jornal do Commercio”); e Geraldo Melo (auxiliar da firma construtora Figueira & Jucá). Com eles, criou um cinema particular em sua própria residência, uma vez que as películas, fracas e antigas, não suportariam o peso dos projetores modernos. A resposta positiva ao projeto veio rapidamente graças, em

³² Projeto cultural do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano, com mais de mil prontuários, motivado pela existência de um conjunto de fichas produzido pelo DOPS/PE entre os anos de 1934 e 1958, com registros da passagem pelo estado daqueles indivíduos vistos e nomeados como artistas.

parte, ao impulso da imprensa local, do Rotary Clube e do Teatro de Amadores. Figuras como Mário Melo, Valdemar de Oliveira, Mario Sette, Tolentino de Carvalho e Souza Barros tornaram-se frequentadores.³³

Após o “Cine Siri”, surgiram o Cine Clube do Recife (1950) e o Vigilanti Cura (1951). O Cine Clube do Recife funcionava no bairro da Soledade, trava-se de um projeto idealizado por José Sousa de Alencar. Inicialmente, o Cine Clube do Recife era conhecido como Clube de Cinema e teve sua sessão inaugural em 28 de abril de 1950, no Teatro do Derby, promovendo um “Festival de Cinema Pernambucano”, do qual contou com a exibição de dois filmes do Ciclo do Recife: *Aitaré da Praia* (de Gentil Roiz, 1925) e *Jurando Vingar* (de Ary Severo, 1925). Apesar do festival dedicado à produção pernambucana, o cinema nacional teve pouco espaço na programação do cineclube, que exibia pelícias do gênero conhecido como “filmes arte”, da produção americana, do Neorealismo italiano e da *Nouvelle Vague*. Era uma chance de ver os filmes que as grandes salas não exibiam. Entre os seus membros estava Celso Marconi, jovem de 20 anos que entraria para as crônicas posteriormente. Segundo aponta Alexandre Figueirôa, “o sucesso foi tanto que o Cine Clube do Recife passou a realizar no teatro (do Derby) exibições periódicas” (FIGUEIRÔA, 2017).

Outro cineclube de destaque na época, o Vigilanti Cura, foi fundado em 1951. Suas sessões aconteciam na Rua Riachuelo, organizado pelo Ciclo Católico. O nome vem da carta encíclica em que o Papa Pio XI conclamava os fiéis a fazer “um trabalho católico no meio cinematográfico”, lançada em 29 de junho de 1936, numa manifestação oficial da Igreja Católica dedicada aos meios de comunicação social. Dentre os participantes do cineclube estavam Valdir Coelho, Lauro Oliveira, Marilda Vasconcelos e Jomard Muniz de Britto. De acordo com Alexandre Figueirôa:

O Vigilanti Cura funcionava com o apoio do Serviço de Cinema da Liga Operária Católica e criou o cine-forum, realizando sessões seguidas de debates. Em 1954, foi criada a União Regional dos Cineclubes, que reunia os cineclubes existentes na cidade. Embora essa movimentação e discussões fossem em torno sobretudo de filmes estrangeiros, fortaleceu-se a cultura cinematográfica da cidade que acabaria repercutindo na realização. (FIGUEIRÔA, 2017)

A exemplo disso, temos o envolvimento de Jomard Muniz, que iniciando sua carreira como cineclubista aos 14 anos, rapidamente tornou-se cronista e passaria também a produzir filmes, especialmente durante a fase conhecida pelo Ciclo do Super-8. Ainda jovem, Jomard

³³ *O Obscuro fichário dos artistas mundanos*. Ver seção “Cine Siri”, disponível em: <http://obscurofichario.com.br/lugar/cine-siri/> acesso em 28 jul. 2017.

foi influenciado por José Rafael de Menezes³⁴ a “entrar” neste agito cinematográfico. Tanto Menezes quanto Celso Marconi, outro personagem próximo de Jomard, eram formados em filosofia, o que acabou por decidir também a sua formação (CUNHA FILHO, 2014, p. 99). Através das relações afetivas, Jomard vivenciou experiências múltiplas no cinema, inclusive dando aulas. Segundo seus próprios relatos, em entrevista a Cunha Filho (2014, p. 100):

Como eu era do Cineclube Vigilanti Cura, católico, as freiras que assistiam às sessões acaram por me convidar para ensinar cinema no Colégio das Damas Cristãs. Na Paraíba, eu e Wills Leal dávamos cursos de cinema ao lado de José Rafael de Menezes. As freiras que iam ao Vigilanti Cura estavam muito atentas às recomendações de Roma: “Vocês têm que estudar a Encíclica, porque o Papa fala na importância do cinema”. Essa condição da igreja católica, que motivou o cineclube, acabou sendo determinante para as minhas escolhas futuras.

Envolvido com o cinema e a filosofia, Jomard tornou-se professor na Universidade Federal da Paraíba³⁵, indicado por José Rafael de Menezes: “nada de concurso, era mérito. Competência e mérito. E amizade, é claro. Nepotismo sempre... No início teve de tudo, houve sempre o afeto” (CUNHA FILHO, 2014, p. 100), conforme narra o próprio Jomard.

José Rafael de Menezes e Jomard Muniz de Britto tornaram-se elos entre o campo cultural paraibano e o pernambucano, não só pela proximidade geográfica de 120 km de suas capitais. O interesse pelo cinema fez com que suas trajetórias se relacionassem. O cinema, assim como toda prática social, também resulta de relações entre sujeitos situados socialmente. As subjetividades daí resultantes, constituídas em confronto com todo um complexo de experiências vividas em circunstâncias bastante específicas, convergem no sentido de determinar as posições e espaços ocupados no campo. São importantes na gestação dos modos de perceber, de sentir e de fazer no mundo social, inseridos no processo simbólico de transformação da realidade em *habitus*, onde os indivíduos partilham das experiências coletivizadas na forma de estruturas objetivas do mundo (BOURDIEU, 1989, p. 81-82). O *habitus* é, ao mesmo tempo, estruturado nos meios sociais e estruturante de ações, práticas e representações.

Outra relação que acompanhou mudanças significativas na produção cinematográfica da região foi a amizade entre o cronista pernambucano José de Sousa Alencar e o cinegrafista francês Romain Lesage. Em 1952, Alencar organizou no Recife a Semana do Filme Francês, junto com Lesage e Jean Orechioni, outro francês. Integrando as atividades do Cine Clube do

³⁴ Nesse tempo Menezes já havia publicado o livro *Caminhos do Cinema*, obra de 1958, em que faz uma análise dos diversos aspectos do cinema.

³⁵ A UFPB foi fundada em 1955, que surge na mesma década que o Cineclube de João Pessoa e tem em sua origem a participação de muitos jovens jornalistas da crítica cinematográfica paraibana, mesmo do cineclube.

Recife e do Cine Clube Vigilanti Cura, este tipo de evento alternativo buscava suprir “o desejo de um público ansioso por ampliar sua ‘cultura cinematográfica’” (ARAÚJO, 1997, p. 42).

A presença de Romain Lesage é significativa para os fatos que sucederam aquele momento. Nascido em Lyon, no ano de 1924, o francês Jean Romain Lesage cursou o *Centre des Jeunes du Cinéma* de Nice em 1942, onde foi aluno de René Clement e Alain Resnais. Em 1943 e 1944, em Paris, Lesage fez parte da primeira turma do *Institute des Hautes Études Cinématographiques* e estagiou posteriormente em filmes de Jean Grémillon e de Jean Dreville. No ano de 1948, vem para o Brasil, especificamente ao Rio de Janeiro, onde conheceu e tornou-se amigo de escritores como Otto Lara Resende, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. Ainda na então capital federal, Lesage realiza, em 1951, o filme *A Beleza do Diabo*, assinando direção e roteiro.

A aproximação com a imprensa e os cronistas brasileiros talvez tenha feito o jornalista José de Sousa Alencar se aproximar de Lesage quando estabeleceu o convite para a realização da Semana de Filme Francês. A programação incluía filmes de ficção e documentários, sempre acompanhados de palestras e debates.

A programação da Semana de Filme Francês incluiu filmes de ficção e documentários, acompanhados de palestras. Segundo afirma Araújo, “O Círculo Católico, primeiro local escolhido para sediar o evento, recusa-se a ceder suas instalações, alegando a ‘imoralidade’ dos filmes franceses” (ARAÚJO, 1997, p. 42-43). Fato que, conforme aponta a pesquisadora, gerou uma inquietação nos cronistas locais. Em matéria publicada em 9 de agosto de 1952 no *Diario de Pernambuco*, L. afirma que o problema da recusa é o mal muito brasileiro da “generalização”, pois se algumas películas francesas são “picantes”, não quer dizer que todos os filmes franceses são imorais (*Diario de Pernambuco*, Recife, 09 ago. 1952, p.6). Ao término do evento, José de Sousa Alencar conclui que:

Excedendo às mais otimistas das expectativas, esta pequena amostra da arte cinematográfica vem confirmar a importância que o cinema assume e conquista em cada dia que passa. (...) a Semana do Filme Francês tem um duplo significado: divulgar a eficiência, o valor cultural e artístico da cinematografia francesa, e compensar o erro de distribuição, facilitando o contato com as películas francesas. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 07 set. 1952, 2^a Seção, p.3)

De acordo com Luciana Corrêa de Araújo:

A Semana do Filme Francês talvez seja o apogeu de um trabalho de formação de um público interessado nos chamados “filmes de arte” – e não importa se as pessoas compareceram por interesse, mera curiosidade ou em busca de um programa gratuito. Elas compareceram. Na base desse trabalho, está a atuação dos cineclubes. (ARAÚJO, 1997, p. 44)

Esse processo teve certa participação também na formação da própria produção cinematográfica pernambucana. Devido a sua passagem pelo Recife, Romain Lesage foi convidado pelo Instituto Joaquim Nabuco a realizar um documentário sobre a cultura popular pernambucana. Sob financiamento do órgão federal, nasce o filme *Bumba-meу-boi* (1953), conforme veremos no segundo capítulo. A produção de Lesage é um dos primeiros elos do órgão federal com o documentário sociológico sobre a região.

A cultura nordestina, de uma maneira ampla, fora alvo de uma antropologia visual construída pela instituição, num período em que, com vários campos da pesquisa social voltando sua atenção ao Nordeste, a produção audiovisual nacional reverberaria tais condições.

2.3 CINEMA E REPRESENTAÇÕES: IMAGENS DO NORDESTE BRASILEIRO

O Canto do Mar (1953) é um filme importante para a história do cinema no Nordeste. Representou um retorno à produção de longas-metragens na região³⁶ e um foco de discussão cinematográfica na imprensa local, estimulada desde antes da estreia do filme, quando, em 1952, Alberto Cavalcanti foi a Pernambuco rodar seu primeiro longa-metragem sob a produção da Kino Filmes, empresa cinematográfica de sua propriedade. Naquele tempo, Cavalcanti, com 55 anos, já era uma personalidade reconhecida no meio cinematográfico, especialmente pelo seu trabalho no exterior.

O diretor retornou ao Brasil em 1949, sob um convite para organizar e fundar a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, trabalhando como produtor da empresa. De volta à sua terra natal, trouxe consigo vários técnicos estrangeiros para o país³⁷. Em 1951 deixa a Vera Cruz e passou a trabalhar na elaboração do anteprojeto para o Instituto Nacional de Cinema

³⁶ Segundo o pesquisador Alexandre Figueirôa (2000), o principal expoente da produção de longas-metragens ficcionais em Pernambuco até 1950 foi o Ciclo do Recife, produzindo dezenas de filmes silenciosos. O Ciclo findou-se no mesmo momento em que chega ao Brasil a tecnologia da sonorização. No entanto, o cinema pernambucano se manteve através da produção de pequenos documentários, propagandas políticas e comerciais. Os filmes de enredo ficaram praticamente restritos à capital federal, sendo o “grande retorno” aos ficcionais no Recife com *O Canto do Mar*, tema trabalhado pela pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo (1997). Vale ressaltar que em 1942 foi produzido em Pernambuco o primeiro filme sonoro do Norte e Nordeste do país, *O Coelho Sai* (1942), um insucesso da produtora Meridional Filmes, porém o único registro de ficcional existente entre *No Cenário da Vida* (1931), última produção do movimento do cinema mudo recifense, e *O Canto do Mar* (1953). A existência de *O Coelho Sai* pode ser atribuída à sustentação financeira que a Meridional Filmes encontrou na realização de documentários institucionais para o Estado Novo (NASCIMENTO, 2015).

³⁷ Dentre alguns nomes, Alberto Cavalcanti trouxe para o Brasil o inglês Chick Fowle. Fowle, diretor de fotografia que desenvolveu regular carreira nos anos 1930 e 1940, até ser convidado a vir trabalhar na Vera Cruz. Fowle foi responsável pela fotografia dos filmes *O Cangaceiro* (1953) e *O Pagador de Promessas* (1962), este último, conquistando a Palma de Ouro em Cannes.

(INC), a pedido do então presidente Getúlio Vargas. Em 1952, dirigiu seu primeiro filme neste retorno: *Simão, o Caolho*, pela Companhia Cinematográfica Maristela. Após *Simão, o Caolho*, Cavalcanti adquiriu a Maristela e funda a Kino Filmes. A empresa também não obtém sucesso, realizando apenas dois longas: *O Canto do Mar* (1953) e *Mulher de Verdade* (1954), ambos dirigidos pelo proprietário. Após o insucesso da Kino, Alberto Cavalcanti retorna para a Europa, desiludido com a situação cinematográfica brasileira. Morre em Paris em 1982, aos 85 anos.

O Canto do Mar tratava-se de um remake de seu terceiro filme, *En rade* (1927), gravado na França. A escolha da paisagem social e geográfica do Recife para rodar seu filme parece não ter sido feita por acaso. Alberto Cavalcanti era filho de nordestinos, do alagoano Manoel de Almeida Cavalcanti e da pernambucana, Ana Olinda do Rego Cavalcanti, que “sempre acompanhará Alberto e, num, certo sentido condicionará sua vida” (PELLIZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 13). Recife tornava-se um elo com a sua própria origem, de onde Cavalcanti contaria a ficcional história de uma família pobre em desestruturação, devido a problemas financeiros e psicológicos motivados pela miséria daquela localidade.

A história se passa no litoral nordestino, que acolhe imigrantes do sertão à espera de viagem para o Sul. O diálogo com o sertão enfatiza uma imagem do Nordeste: a região da seca. Apesar de se passar no litoral, especificamente no Recife, o filme inicia e nos envolve com a situação dos retirantes. Todavia, o litoral nordestino e sua imensidão do mar não é a solução para aquelas famílias, mas o caminho que os leva ao Sul. Da mesma forma, a miséria também aflige a família de Raimundo, personagem principal da obra e que vive naquele local. O jovem tem por sonho o mesmo destino dos retirantes: o caminho pelo mar.

Os seis minutos iniciais do filme são destinados à representação do sertão, o que pode nos levar a crer ser esse o eixo principal da trama. A apresentação da equipe técnica do filme é feita com um plano de fundo com desenhos de cactos, do sertão rachado, das ferramentas do trabalhador rural, dos ossos de bois e, só então, nos últimos gráficos, aparece o barco ancorado no mar e depois a praia do litoral pernambucano. Na sequência, imagens da seca registradas pelos desenhos da abertura são representadas por filmagens reais, na qual o narrador ambienta nesse prólogo a trajetória dos flagelados que, fugindo da seca, migram para o litoral. A voz over busca documentarizar a miséria do Nordeste. Voz essa que não irá mais aparecer após a passagem para as cenas no Recife.

Entretanto, a vinda para o litoral não é uma solução para os sertanejos, e sim um caminho. A pobreza e o sofrimento também fazem parte da realidade dos personagens principais da trama que vivem na capital. Um pai louco, uma mãe pobre lavadeira, uma irmã que almeja viver no luxo de um bordel, um irmão vítima das mazelas da região e uma namorada

que quer se livrar da vida de trabalho na bodega de seu padrasto. Esses são os personagens que envolvem a história de Raimundo, que planeja pegar um navio para o sul, levando consigo sua namorada, Aurora. O único personagem que faz um elo com as cenas do sertão é o caminhoneiro João Bento, responsável pela vinda dos retirantes num pau-de-arara e que, no Recife, passa a trama investindo num romance com Aurora.

Diversos elementos da cultura local são representados durante o filme: os costumes da morte no velório do irmão de Raimundo, o bumba-meu-boi, as capelas, o maracatu, o frevo e o Xangô de Água Fria. Este último, sendo considerado uma das cenas que mais chamou atenção da imprensa local por seu caráter religioso e desconhecido do grande público (*Diario de Pernambuco*, Recife, 09 nov. 1952, p. 2). O Instituto Joaquim Nabuco forneceu a documentação sobre o Xangô e ficou responsável por levar todo o pessoal do bairro de Água Fria para o local das filmagens (ARAÚJO, 1997, p. 152). Com efeito, até mesmo os cronistas que criticavam a película exaltavam as cenas da cultura popular, conforme aponta Araújo: “Insatisfeito com o filme, Altamiro [Cunha] admira, contudo, as ‘imagens de pureza cinematográfica, as cenas magistrais de documentário, como do maracatu, do xangô, do bumba-meu-boi, que vão impressionar no sul e no exterior’” (ARAÚJO, 1997, p. 169). Essas representações, por exemplo, são vistas como um contraponto ao Nordeste da seca e da fome.

Como citado anteriormente, a presença de Alberto Cavalcanti para a realização de um filme no (e sobre o) Nordeste foi um importante vetor para as atividades cinematográficas locais. Inclusive para as crônicas cinematográficas³⁸ que acompanharam a trajetória de Cavalcanti no Recife antes, durante e depois da realização do filme. O filme recebeu duras críticas da imprensa local. José do Rego Maciel Filho, cronista do *Diario de Pernambuco*, contudo, ressalta que:

Lamentamos apenas que a sua exibição tenha sido coroada por uma série de ataques e raras críticas. Mesmo reconhecendo um possível fracasso artístico, teríamos de louvar a atitude de Cavalcanti aventurando-se a vir fazer um filme no Nordeste. Quando todos os diretores e produtores brasileiros se recusam a tal, temendo a dificuldade de transporte da maquinaria, de equipe técnica, de atores (o caso de Lima Barreto, filmando *O Cangaceiro* em São Paulo), Cavalcanti lutou contra os acionistas da companhia, defendeu o talento dos atores pernambucanos, ressaltou a beleza da paisagem e da luz do Recife e veio filmar aqui a despeito dos protestos e da má vontade. E fez um filme em Recife (...). (*Diario de Pernambuco*, 20 out. 1953, p. 6)

Em seu livro *A Invenção do Nordeste e outras artes*, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr., que tem como tese a construção discursiva do Nordeste através das artes, cita

³⁸ Para conferir maiores informações sobre a relação entre *O Canto do Mar* e os cronistas, recomenda-se a leitura do livro *A crônica de Cinema no Recife dos Anos 50* (1997), da pesquisadora Luciana Araújo.

brevemente a estereotipização da região através do cinema usando como exemplo *O Canto do Mar* e outro filme do mesmo ano, *O Cangaceiro*, dirigido pelo cineasta Lima Barreto e produzido pela Vera Cruz. *O Cangaceiro* fora realizado logo depois da saída de Cavalcanti da Vera Cruz, e sua equipe contou com alguns dos nomes estrangeiros trazidos pelo diretor brasileiro ao país, como o diretor de fotografia Chick Fowle e o câmera Ronald Taylor. Esses dois filmes são exemplos da forma como se olhava e como se via o Nordeste na produção cinematográfica não ligada ao Cinema Novo (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 298).

O Cangaceiro segue a mesma linha de imagens-clichês. O filme conta a história do bando do Capitão Gaudino, cangaceiro que aterrorizava vilarejos do Nordeste do Brasil. Num de seus ataques, ele raptava a professora Maria Clódia e pede resgate por ela. Entretanto, o valente Teodoro, cangaceiro de seu bando e braço direito do capitão, fica atraído pela moça, envolvendo-se num romance que muda os rumos daquele grupo. O filme é uma tentativa de fazer um *Western* à brasileira, ou também conhecido como um “Nordestern” (CAETANO, 2005). Segundo critica Durval Muniz de Albuquerque Jr, é uma “(...) estética voltada para mostrar o distanciamento entre estes dois polos da sociedade americana: o da civilidade, representado pelo mundo urbano-industrial, e o da barbárie, representado pelo Oeste” (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 300). Aplicadas aqui, o Oeste estadunidense da barbárie seria o Nordeste brasileiro, em contraponto ao Sul e Sudeste do país.

O Cangaceiro é o primeiro filme do gênero de cangaço, fora os documentários sobre Lampião, que sucede uma série de outras películas ficcionais como *A Morte Comanda o Cangaço* (Carlos Coimbra e Walter Guimarães Motta, 1960), *O Cabeleira* (Milton Amaral, 1963), *Nordeste Sangrento* (Wilson Silva, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Riacho do Sangue* (Fernando de Barros, 1966). Em uma crítica ao gênero, o escritor paraibano Wills Leal descreve:

Desde *O Cangaceiro* até as obras mais recentes, o gênero filmes-de-cangaço representa uma só e única coisa: a negação dos autênticos valores culturais nordestinos, valores políticos, sociais, humanos, folclóricos e geográficos.

A constatação desses elementos encontraria talvez uma explicação, quando se põe em evidência: a maioria dos filmes foi rodada no sul do país; tem se constituído uma cópia servil do sub teatro, do rádio menor, da pseudoliteratura, tentando na arte do cinema a aventura, em formas de puro vigorismo cultural, pois tinham em mira apenas o aspecto comercializável do fenômeno. Algumas dessas películas tiveram o caráter de superprodução e visavam o público exterior; outras, mais modernas, se perderam num infantilismo dramático, incidindo nos erros mais primários. (LEAL, 1982, p. 89-90)

Para o autor, o único saldo positivo com filmes de cangaço seria *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Memória do cangaço* (1964). Este último, um documentário da denominada

Caravana Farkas³⁹ sobre o banditismo, incluindo depoimentos de sobreviventes da luta, análise do antropólogo Estácio de Lima e imagens originais do bando de Lampião em 1936, filmadas por Benjamim Abrahão. Para Leal, esses filmes não se configuraram meramente comerciais, pois já marcavam presença no movimento cinematográfico do Cinema Novo, que buscou uma nova compreensão estética e discursiva sobre o cinema nacional. Rompendo com as concepções industriais do cinema americano, importados pelas grandes produtoras, como a Vera Cruz e a Atlântida, o Cinema Novo foi um movimento que teve seu manifesto e seu desenvolvimento nos anos 60, apesar de sua matriz ser atribuída a filmes que o antecederam cronologicamente, como *Arraial do Cabo* e *Aruanda*.

Ao longo da década de 1950, o cinema brasileiro e toda sua conjuntura político-social passaram por mudanças que tornaram acessíveis os caminhos ao cinemanovismo. Se o início da década de 1950 conviveu com os modelos clichês através das realizações das grandes produtoras cinematográficas, na segunda metade daquela década algumas realizações são significativas para a introdução de uma perspectiva sociológica no cinema brasileiro. Dentro desse panorama, podemos ressaltar a influência do Neorealismo no país, que reconfigurou não só as discussões da crítica sobre o cinema mundial como influiu novas maneiras de fazer filme no país.

De acordo com Isabel Regina Augusto, o Neorealismo exerceu influência na cinematografia brasileira a partir de sua recepção iniciada em 1947, “cuja assimilação teve como resultado a eclosão do Cinema Novo nos 1960” (AUGUSTO, 2008, p. 142). Com efeito, o Cinema Novo e o Neorealismo apresentam questões que envolvem a crítica e denúncia social, uma “ética da estética” que, conforme aponta a autora, assemelham-se nos vestígios:

Como modelo de produção e na atitude dos autores compromissados com a função social do artista (o seu valor moral e que privilegiam filmes de denúncia social) adequado para revelar por meio do cinema a realidade de um país subdesenvolvido, características que fazem parte dos aspectos gerais do Neorealismo como “ética da estética” presentes no Cinema Novo, mas também confirmados os traços que esta influência deixa também na poética, nos textos fílmicos cinemanovistas, ou seja, na sua estética. (AUGUSTO, 2008, p. 158)

³⁹ Nas décadas de 1960 e 1970, o fotógrafo e produtor Thomas Farkas reuniu jovens cineastas com o intuito de realizar um projeto pioneiro na área da documentação de manifestações da cultura popular brasileira, especialmente no Nordeste. A experiência resultou em dezenove documentários. A iniciativa que ficou posteriormente conhecida como Caravana Farkas construiu um acervo de imagens de um país então desconhecido para a maioria dos brasileiros. Para saber mais sobre o tema, conferir o livro *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro* (2012) da historiadora Meize Lucas, uma brilhante análise historiográfica, resultado de sua pesquisa de doutoramento em história na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

O Neorrealismo reconstrói a forma da experiência subjetiva e nossas próprias tentativas vacilantes de dar forma narrativa à nossas vidas. A realidade está na humanidade de seus personagens, na experiência de seus espaços e territórios. Algo que o documentário cinemanovista vai explorar na representação social do Brasil, no entanto, apresentando níveis de verossimilhança mimética distintos.

De acordo com Bill Nichols, o Neorrealismo mesclou o olho do observador do documentário com as estratégias intersubjetivas e identificativas da ficção (NICHOLS, 1997, p. 220). Com o Neorrealismo italiano, o realismo do documentário obteve um aliado no campo da ficção. O Neorrealismo aceitou o desafio do documentário de organizar sua estética em torno da representação da vida cotidiana não só no tocante a temas e tipos de personagem, mas na própria organização da imagem, cena e história. Seus sucessos e limitações ajudam a esclarecer a diferença entre ficção e documentário, evidenciando seus supostos limites.

El neorrealismo sigue poniendo más énfasis en la historia que en la argumentación, en la representación ficticia que en la histórica, en los personajes imaginarios que en los actores sociales. Rompe con algunas de las convenciones que parecen separar la ficción del documental con mayor claridad. (NICHOLS, 1997, p. 222)

O Neorrealismo é uma qualidade fictícia da metáfora. Propõe uma visão “semelhante” ao mundo em que vivemos. O realismo histórico do documentário promove uma relação *indexical* entre realidade e documentação da realidade no meio audiovisual, entre referente e imagem.

Antes mesmo do Cinema Novo, a influência do Neorrealismo no Brasil pode ser vista pelo intenso debate sobre a produção italiana presente na crítica cinematográfica brasileira. No Nordeste, um caso particular que coloca o movimento italiano em evidência é a vinda do diretor Roberto Rossellini para o Brasil, para a realização de um projeto cinematográfico da *Association Mondiale de Lutte Contre La Faim* (ASCOFAM), entidade fundada em Genebra, que tinha como presidente o brasileiro Josué de Castro. O projeto, que não chegou a ser concluído, almejava fazer uma versão filmica do livro *Geopolítica da Fome*, de autoria do presidente da ASCOFAM.

Em 1957, a ideia de se fazer um filme sobre a fome começou a ser articulada por Josué de Castro, junto com o italiano Cesare Zavattini, que a convite do brasileiro iria produzir a obra. Para a direção do filme, Castro ambicionava um grande nome:

Foi durante uma reunião solene realizada em Genebra com a diretoria da ASCOFAM, que se propôs à entidade a realização de uma superprodução cinematográfica sobre a fome mundial. Na ocasião, Josué sugere que esta produção deveria ser realizada por

um “artista de gênio”, na finalidade de “atrair a opinião pública” para as ações da associação. (LIRA, 2016, p. 82)

O historiador Augusto César Gomes de Lira, em sua dissertação *Da fome à estética: itinerário cinematográfico da ASCOFAM e o Nordeste do Brasil* (2016), faz uma ampla análise do projeto cinematográfico da ASCOFAM nos anos 50. Inicialmente, a ideia é que o filme sobre a fome deveria ser dirigido pelo inglês Charles Chaplin, sugestão do próprio Josué de Castro. À época, um dos maiores nomes do cinema mundial. A estratégia era atrair a atenção pela figura do diretor, mas teve o convite negado por Chaplin. Castro e Zavanniti buscaram então uma outra solução. Neste momento, a própria forma do filme já passava a ser debatida pelos dois. Josué de Castro sugeria realizar um filme dramático com quatro ou cinco histórias de fome, enquanto Zavanniti ponderava que, naquele momento, o modelo documental seria de maior eficácia “e sugeriu a Castro que neste primeiro momento de conversações se considerasse a possibilidade de se fabricar um filme documental no lugar de um filme dramático” (LIRA, 2016, p. 90). Todavia, o brasileiro temia que um documentário não teria o mesmo impacto sobre o público.

Em meio aos debates, Castro recebe um telegrama em sua residência em Petrópolis, sobre o interesse de Roberto Rossellini em adaptar a “Geopolítica da Fome” para o cinema (LIRA, 2016, p. 95). Este contato mudaria os rumos do projeto da ASCOFAM, mobilizando a partir de então a realização do filme com a figura de um dos grandes diretores do Neorealismo italiano.

No dia 9 de maio de 1958, Josué de Castro envia uma carta a Roberto Rossellini convidando-o para uma visita ao Brasil, a fim de tratar pessoalmente com o cineasta as possibilidades de realizarem a adaptação de seu livro para o cinema. Na carta, diz o presidente da ASCOFAM, que o Presidente da República, Juscelino Kubistchek, foi notificado da iniciativa e que partiria do Ministério das Relações Exteriores a elaboração de um convite oficializando sua estadia no país, sob o argumento de analisar as possibilidades da indústria cinematográfica nacional. (LIRA, 2016, p. 95)

Rossellini chega ao Brasil, em agosto de 1958, apoiado pela denominada “Operação Nordeste”, do Itamaraty. Passa alguns dias no Rio de Janeiro, de onde parte para o Recife na companhia de Josué de Castro e do pintor Di Cavalcanti. Seu roteiro é o interior de Pernambuco e da Bahia, locais onde faz suas filmagens. Dentro da proposta do realismo, o Nordeste torna-se uma área representativa das contradições sociais humanas e um símbolo da fome. O tema gerou conflito com parte da sociedade brasileira, por julgar que a película mostraria apenas da miséria do Nordeste. O jornal carioca *O Globo* cunhou sua estadia de “Operação Fome”, em contraste à “Operação Nordeste” (LIRA, 2016, p. 99). A pressão surgiu para fazer com o que o

Itamaraty impedisse as filmagens. Entretanto, Rossellini cumpriu seu itinerário e retornou à Europa.

Rossellini retorna a Paris com o material filmico colhido no Nordeste e por todos os lugares do país onde pisou. As expectativas se prolongaram acerca do filme, mas os resultados materiais desse empreendimento nunca foram efetivados. Falou-se na imprensa de uma possível querela entre Rossellini e Zavattini, tudo desmentido quando Cesare enviou da Itália uma nota à imprensa brasileira esclarecendo a situação. (LIRA, 2016, p. 114)

Momentos antes do surgimento do Cinema Novo, que tinha por base revelar o Brasil do subdesenvolvimento, a proposta era negada por parte da crítica brasileira. O Brasil parecia estar acostumado com o modelo estético da valorização pitoresca da cultura e das ações políticas no país, ampliadas especialmente a partir do Estado Novo. Também, as propostas estéticas que revelariam um Brasil subdesenvolvido eram contrárias ao projeto político do nacional-desenvolvimentismo, tão presente no imaginário brasileiro naquele período, especialmente nos anos do Governo de JK.

O fato é que, não se sabe ao certo o motivo, o projeto com Rossellini nunca foi concluído. Mas logo em seguida, a ASCOFAM retorna à sua proposta de realizar um filme no Nordeste brasileiro, dessa vez sob direção do paulista Rodolfo Nanni, que trouxe consigo o fotógrafo Ruy Santos. A equipe percorreu quatro mil quilômetros, passando por regiões do interior de Pernambuco e do Ceará. A nova jornada contou com apoio do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS)⁴⁰, que forneceu um jipe para a equipe.

De posse desse material, a equipe retornou a São Paulo para dar início ao processo de montagem do filme, feito realizado nos moldes experimentais do modelo zavattiniano. Dispensava-se o script previamente concebido. O cineasta, inserido na paisagem que busca registrar com sua câmera, deveria fazer o filme nascer junto com a própria realidade. Meditar sobre ela. (LIRA, 2016, p. 124)

Como resultado, surge o filme *O Drama das Secas* (1958), documentário da ASCOFAM sobre as condições de flagelo dos nordestinos. Na sinopse do filme aparece a descrição que caracteriza seu regionalismo, tanto na expressão científica de Josué de Castro, que apresenta a obra na abertura do documentário, quanto na presença das artes plásticas: “O sertão brasileiro e a seca. Baseado parcialmente nas ideias defendidas no livro Geografia da Fome, de Josué de

⁴⁰ Autarquia federal fundada em 1909, sob o nome de Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), e que em 1945 passa a se chamar DNOCS. Foi um órgão importante na construção discursiva do Nordeste brasileiro, pois, a fim de angariar recursos federais, fazia-se necessário que a região fosse vista e lida numa só direção. Segundo Albuquerque Jr. (2009, p. 83): “Esta instituição, destinada ao ‘combate às secas’, torna-se o *locus* institucional da produção de um discurso regionalista que ganha tons cada vez mais inflamados, à medida que o Estado republicano, sob o domínio das oligarquias paulistas e mineira, as beneficia no que se refere às políticas públicas”.

Casto, a quem pertence a apresentação do filme. Quadros de Portinari ilustram as teses” (LIRA, 2016, p. 107). Segundo Augusto de Lira (2016, p. 17), “é possível considerar a fita como a expressão desta simbiose entre o neorealismo cinematográfico italiano e o regionalismo nordestino”.

Imagen 1 – Abertura do filme *O Drama das Secas* (1958), com apresentação de Josué de Castro; Detalhe para a obra *Os Retirantes* (1944), de Cândido Portinari, no plano de fundo da abertura.



Fonte: Acervo Cinemateca Brasileira (São Paulo).

O filme narra a trajetória de um personagem imaginário que parte da capital no litoral ao sertão nordestino fazendo um “êxodo às avessas”, conforme denomina Lira. O filme é repleto de contrastes que mostram a ambiguidade de um Nordeste de abundância e outro de seca, onde o solo duro, rachado pela falta de chuva na região e a vida miserável dos retirantes é revelada. Com este filme, Rodolfo Nanni vence o Prêmio Saci de melhor documentário de 1958, premiação criada em 1951 pelo jornal paulista *O Estado de S. Paulo*, dada anualmente às melhores produções brasileiras de cinema e teatro.

Imagen 2 – Cenas do documentário *O Drama das Secas*, de Rodolfo Nanni.



Fonte: Acervo Cinemateca Brasileira (São Paulo).

O filme apresenta características de um modo sociológico, termo usado por Jean-Claude Bernardet⁴¹ (2003, p. 15), para explicar como os cineastas constroem seus discursos sobre as classes populares, baseados na premissa de que intelectuais como Josué de Castro conheciam a situação do Brasil e especialmente as pessoas da capital não tinham informações da conjuntura social que pertenciam. No entanto, segundo Bernardet, pode-se perceber que a relação dos diretores dos filmes desse modo não é apenas racional, na premissa científica. O cineasta envolve-se emocionalmente com as situações vivenciadas, projetando para seus filmes essa emoção. Por isso, o filme documental do modelo sociológico deve ser visto tanto pela razão como pela emoção.

A década de 1950 marca a transição de um discurso pitoresco e popular do documentário sobre o Nordeste para um modo sociológico. Vale destacar que o Nordeste, enquanto recorte geográfico e cultural, é cenário do filme documental brasileiro muito antes desse período. No final da década de 1920, a *Nordeste Filme*, de Walfredo Rodrigues, realizou a película silenciosa *Sob o céu nordestino*, que objetivando mostrar a formação histórica da Paraíba, explora através de sete partes as diversas regiões do estado. Elementos como a seca, o urbanismo, a cultura indígena, a agricultura, a pesca, o comércio, entre outros, foram apresentados como fundadores de uma noção de Nordeste. O que diferencia os filmes a partir dos anos 50 é a asserção científica, sociológica⁴².

Porém, esses filmes, se inserem em um modelo estético de representatividade que nos anos 50 passa a ser questionado. Mudam-se a partir de então as concepções de temas e formas do documentário brasileiro, e também a própria noção de documentário. A perspectiva sociológica se amplia na imagem cinematográfica. Dentro desse panorama, o próprio “Nordeste” se modifica no audiovisual: de *Sob o céu nordestino* a *O Drama das Seca*, o Nordeste e a reflexão sobre ele se transforma. Durante todo o século XX, várias formas, nomeações e descrições construíram o Nordeste brasileiro, não sendo uma exclusividade no cinema: diversos textos e imagens foram produzidos pelas artes plásticas, pela literatura, pela música ou pela própria sociologia, e ainda o são.

⁴¹ O “modelo sociológico”, proposto por Jean-Claude Bernardet (2003), diz da categoria por ele denominada de representação cinematográfica em que o universo popular é mostrado a partir de uma voz ‘neutra’ narradora, que nunca se revela, mas reafirma o saber sobre o outro. Essa narração, por cima das imagens, confere à voz um poder sobre o discurso das ideias centrais do filme que são ilustrados pela experiência dos depoimentos e registros das imagens.

⁴² Sobre as imagens etnográficas do Nordeste, vale destacar que, em 1938, o poeta e escritor Mário de Andrade, então Chefe do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, enviou ao Norte e Nordeste do país uma Missão de Pesquisas Folclóricas encarregada de gravar e filmar manifestações culturais populares. Projeto associado também à Sociedade de Etnografia e Folclore, fundada em 1937. As filmagens ficaram a cargo do diretor Luiz Saia, que, seguindo uma proposta etnográfica, realizava a filmagem só com a equipe familiarizada, inserida no ambiente a ser representado.

Este “Nordeste” também estava presente nas reflexões e ações de órgãos federais como o IJNPS. Impulsionando a pesquisa social na região, desde seu surgimento, o órgão federal passou a registrar, na década de 1950, suas impressões no audiovisual. Isso ocorreu, inicialmente, através do contato com cineastas como Romain Lesage, cujo filme aponta para uma estética documental inserida no registro etnográfico da cultura popular.

3 DOCUMENTÁRIO E PESQUISA SOCIAL

Os documentários *O Mundo do Mestre Vitalino* e *Bumba-meу-boi* foram realizados em Recife no ano de 1953. Dirigidos, respectivamente, pelos franceses Armando Laroche e Romain Lesage, esses filmes caracterizam-se por suas dimensões etnográficas em convergência com as discussões socioantropológicas que vigoravam naquela década, sobretudo na etnografia da cultura popular nordestina. Essas obras são contemporâneas à fundação do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas, órgão federal destinado à pesquisa social. Ambas fazem parte do seu atual acervo, sendo o filme *Bumba-meу-boi* uma realização da própria instituição, sob orientação do então chefe do Departamento de Antropologia do IJNPS, René Ribeiro⁴³.

A trajetória desses dois filmes está ligada ao cinema amador e ao cineclubismo, intenso na década de 1950. Momento em que o campo cinematográfico pernambucano também vivenciou debates através das crônicas e atividades cineclubistas, elementos importantes para um “fazer cinematográfico” naquele período (ARAÚJO, 1997).

Em 1949, por exemplo, foi fundado o Foto Cine Clube do Recife (FCCR), que reunia “(...) os cinegrafistas amadores da cidade, promovendo encontros e concursos, além de participar do *Cine-Filme*, órgão oficial da Associação dos Cinegrafistas Amadores, editado mensalmente a partir de novembro de 1951” (ARAÚJO, 1997, p. 64). Liderado pelo fotógrafo Alexandre Berzin, o clube destinado à fotografia e ao cinema teve cerca de quinze anos de existência, de 1949 a 1964, sendo um dos mais frutíferos da região (BRUCE, 2005). O francês Armando Laroche foi ao mesmo tempo diretor de cinema do FCCR e também presidente da Associação dos Cinegrafistas Amadores do Brasil (ACA). Sendo assim, um elo entre as duas entidades.

O FCCR e a ACA foram importantes núcleos de atividades cinematográficas em Pernambuco. O FCCR era notadamente inspirado no Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), fundado em São Paulo no ano de 1939. O FCCB era responsável pela realização de cursos de fotografia e de cinema, promoção de festivais nacionais e internacionais de cinema amador e organização da revista *Foto Cine*, que contava com boletim informativo divulgando as principais ações de cinema amador no país. A ACA era filiada à *Amateur Cinema League Inc*

⁴³ Enquanto o filme *Bumba-meу-boi: o Bicho Misterioso de Afogados*, de Romain Lesage, é uma realização do próprio IJNPS, não foram encontradas evidências que comprovem o apoio recebido por Armando Laroche para *O Mundo do Mestre Vitalino*. Autores como o pesquisador Igor Calado (2015) afirmam que a película foi financiada pelo órgão federal. Luciana Corrêa de Araújo (1997), Paulo Carneiro da Cunha Filho (2014) e Alexandre Figueirôa e Cláudio Bezerra (2016) registram apenas a relação de Lesage com o instituto. Todavia, todos os autores incluem ambos os filmes numa dimensão etnográfica do filme documental daquele período. Esses filmes fazem parte do acervo da filmoteca da, atual, Fundação Joaquim Nabuco.

USA⁴⁴ (BRUCE, 2005, p. 285), o que possibilitava a participação dos filmes vinculados à ACA em diversos festivais nacionais e internacionais de cinema amador. Os clubes e as associações de cinema amador espalhados pelo Brasil e pelo mundo criavam assim uma rede de circulação que possibilitava um alcance maior da produção⁴⁵.

No mesmo ano de criação do FCCR, 1949, o Recife passou também a sediar o IJNPS. Embora sua finalidade esteja ligada diretamente à promoção da pesquisa social na região, ao longo de toda sua história a instituição manterá uma intensa relação com outras atividades culturais e artísticas, incluindo o cinema. No entanto, a origem dessa aproximação entre a pesquisa social e o cinema, vista a partir de uma perspectiva institucional estruturante da prática cinematográfica, tem sido pouco estudada pela historiografia. Buscamos assim explorar como os temas e a realização de filmes etnográficos dialogam com a produção das ciências sociais daquele período.

O gênero documental é formado por um mercado exibidor muito restrito. Muitas vezes, os filmes de encomenda criaram possibilidades aos cineastas locais. Nas décadas de 1930 e 1940, por exemplo, prevaleceram entre os realizadores brasileiros a produção de cinejornais políticos e filmes educativos (de representação histórica), que já no final dos anos 40 começa a dar mais ênfase por uma questão “científica”. Em Pernambuco, o cineasta Firmo Neto produziu uma série de cinejornais para o Estado Novo e já em 1948 realizou filmes institucionais para o Ministério da Educação e Saúde (MES), numa perspectiva educativa/científica, como a película *Esquistossomose Mansoni*.

As transformações vivenciadas pelas ciências sociais também promoveram possibilidades para a produção de filmes etnográficos, seja no financiamento de institutos de pesquisa, nas relações interpessoais entre cientistas e cineastas ou mesmo nas temáticas que estavam em evidência, caracterizando o gênero documental daquele período.

Analisaremos as obras citadas e a relação dos cineastas franceses com a pesquisa social nos anos 50. Verificaremos como os argumentos dos filmes dialogam com parte da pesquisa social do período e a importância do apoio institucional para a subsistência do gênero, explorando assim seus significados para uma história do documentário no Brasil.

⁴⁴ A Amateur Cinema League Inc USA (ACL) foi fundada na cidade de Nova York em 28 de julho de 1926 e teve o primeiro número de seu periódico, *Movie Makers*, publicado em dezembro daquele ano. Segundo Swanson (2003, p. 128) a ACL foi a primeira associação internacional de cineastas não profissionais, estimulada pela popularidade crescente do cinema amador no final da década de 1920.

⁴⁵ Como exemplo, podemos destacar a realização de uma exibição de gala em Paris, em junho de 1957, de películas amadoras vinculadas à ACA, em evento promovido pelo Club des Amateurs Cinéastes de France, maior clube de cine-amadores do país. Este evento contou com a presença do Embaixador do Brasil, de diretores do Instituto de Estudos Luso-Brasileiros da Sorbonne e diversas autoridades. (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1957, p. 6, 5º caderno).

3.1 UM INSTITUTO DE PESQUISAS SOCIAIS NO RECIFE

A partir da segunda metade do século XIX, os temas da cultura popular tornaram-se relevantes para os intelectuais brasileiros na construção de uma identidade junto ao desenvolvimento do pensamento social no Brasil. Neste cenário, foi significativo o papel da denominada “Escola do Recife”⁴⁶, movimento de caráter sociológico e cultural que tomou lugar nas dependências da Faculdade de Direito do Recife (FDR) em 1870. Este momento é considerado o movimento inicial do pensamento sociológico no Brasil, onde se destacaram as reflexões sobre a cultura popular entre autores como Sílvio Romero.

Na primeira metade do século seguinte, a sociologia no Brasil se fortaleceu institucionalmente com o surgimento da disciplina em escolas e universidades brasileiras. No ensino superior, a criação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, em 1933, e da Universidade de São Paulo (USP), em 1934, foram marcos decisivos para o desenvolvimento da pesquisa social no país⁴⁷, com a presença, por exemplo, de professores franceses que vieram lecionar na instituição naquela década⁴⁸.

No Brasil, o sociólogo francês Roger Bastide estudou durante muitos anos as religiões afro-brasileiras, especialmente o candomblé da Bahia. Ele assumiu um lugar de relevância no campo sociológico como intérprete da sociedade e da cultura brasileira e permaneceu no país até 1954, quando retornou definitivamente à França. Publicou naquele tempo obras como: *A poesia afro-brasileira* (1943), *Imagens do nordeste místico em branco e preto* (1945), *Estudos afro-brasileiros* (1946-1953), *Arte e sociedade* (1946), *Relações entre negros e brancos em São*

⁴⁶ Liderado pelo sergipano Tobias Barreto, o movimento da Escola do Recife da Faculdade de Direito do Recife é tema de diversos trabalhos e pesquisas no campo das ciências sociais, a exemplo da Tese de Doutorado do sociólogo Ivan Fontes Barbosa intitulada *A Escola do Recife e a sociologia no Brasil* (2010).

⁴⁷ Em 1939, a Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo foi incorporada à USP como instituição complementar autônoma, status que manteve até o início da década de 1980.

⁴⁸ O sociólogo francês Roger Bastide, por exemplo, veio para o país em 1938, juntamente com outros professores europeus, para a recém-criada Universidade de São Paulo. Em três fases distintas ao longo da década de 1930, a “missão francesa” trouxe professores e pesquisadores como o antropólogo Claude Lévi-Strauss, o historiador Fernand Braudel, o filósofo Étienne Borne e o geógrafo Pierre Deffontaines, difundindo perspectivas de ensino e pesquisa às novas gerações de cientistas sociais brasileiros. Vale destacar que muitos desses intelectuais ainda não possuíam a carreira consolidada tal qual se conhece hoje, vindo ao Brasil, inclusive, recém-formados e sem experiência no ensino superior. Destaca-se ainda, de acordo com Sergio Miceli (1987, p. 10) que: “as primeiras consequências sobre a vida intelectual brasileira advindas da criação da Escola de Sociologia e Política e da Faculdade de Filosofia de São Paulo somente se fizeram sentir vinte anos depois. Entre 1953 e 1964, os principais integrantes da [denominada] escola paulista produziram suas teses e começaram a publicar seus primeiros artigos e livros. Até então, o maior impacto derivado dos novos experimentos inaugurados no ensino superior, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, consistiu, sem sombra de dúvida, nos horizontes intelectuais e acadêmicos abertos pelos docentes e pesquisadores estrangeiros em missão oficial no país”.

Paulo (com Florestan Fernandes⁴⁹, 1955), *Brasil, terra de contrastes* (1957), *As religiões africanas no Brasil* (1958) e, o clássico, *Sociologia do Folclore Brasileiro* (1959).

O caráter culturalista que dominou as ciências sociais desse período trouxe um olhar para a questão regional e a diversidade étnica do país. Aspectos como a abolição da escravatura, os índios e negros na sociedade, as manifestações culturais e populares, dentre outros temas, tornaram-se focos dos estudos sociais no Nordeste como nas obras de Gilberto Freyre (1900-1987) e Câmara Cascudo⁵⁰ (1898-1986). Este último autor de *Dicionário do Folclore Brasileiro*, publicado em 1954.

Na construção de um Nordeste brasileiro, Freyre e Cascudo exerceram um papel significativo na reflexão sobre a cultura e a identidade regional e nacional (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003; 2009).

Em Pernambuco, entre as décadas de 1920 e 1940, Gilberto Freyre colaborou significativamente no desenvolvimento das ciências sociais, não só no estado como em todo o país. É um marco de sua trajetória intelectual a publicação da primeira edição de *Casa-Grande & Senzala*, em 1933, sua principal obra.

Freyre é considerado um dos intelectuais brasileiros mais importantes da história do pensamento social⁵¹. O pernambucano havia estudado com o antropólogo alemão, radicado nos Estados Unidos, Franz Boas. Boas trouxe para as ciências sociais, nomeadamente a antropologia, a concepção relativista de cultura (CUCHE, 2002, p. 44-45). Para ele, cada cultura

⁴⁹ O sociólogo brasileiro Florestan Fernandes (1920-1995) foi aluno de Roger Bastide na Universidade de São Paulo. Em 1951, defendeu a tese de doutorado *A função social da guerra na sociedade tupinambá*, posteriormente consagrado como clássico da etnologia brasileira. Nas décadas de 1950 e 1960, publicou obras significativas como *Sociologia e folclore: dança de São Gonçalo num povoado baiano* (1958), *A etnologia e a sociologia no Brasil* (1958), *Fundamentos empíricos da explicação sociológica* (1959), *Mudanças sociais no Brasil* (1960), *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo* (1961), *A integração do negro na sociedade de classes* (1964) e *Sociedade de classes e subdesenvolvimento* (1968). É considerado o patrono da Sociologia brasileira, em função da Lei nº 11.325, de 24 de julho de 2006.

⁵⁰ Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) foi um historiador, antropólogo e jornalista potiguar. Em sua trajetória intelectual, Cascudo dedicou-se ao estudo da cultura brasileira, contribuindo para a formação de uma identidade sobre o Nordeste. Foi professor da Faculdade de Direito de Natal, hoje curso de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Na década de 1960, o Instituto de Antropologia da UFRN levou seu nome, em homenagem ao seu primeiro diretor. Pesquisador das manifestações culturais brasileiras, nos legou uma extensa obra, incluindo o clássico *Dicionário do Folclore Brasileiro*.

⁵¹ Junto a Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e Caio Prado Jr. (1907-1990), Gilberto Freyre (1900-1987) é considerado uma matriz científica do pensamento sociológico no Brasil; Sérgio Miceli (1987, p. 13) ressalta que os autores de *Casa-Grande e Senzala* (1933), *Evolução Política do Brasil* (1933) e *Raízes do Brasil* (1936) trabalhavam, nos anos 30, por conta própria, não tendo, naquele tempo, quaisquer laços com a instituição universitária e ainda bastante marcados pelos procedimentos ensaísticos: “(...) os três desenvolveram sua carreira intelectual valendo-se basicamente de seu patrimônio material e social, devendo quase nada a mentores políticos, partidários ou acadêmicos. E ainda que os trabalhos de Gilberto Freyre sejam impensáveis sem o prolongado estágio vivido em universidades, arquivos e bibliotecas norte-americanas e europeias, ele consolidou sua carreira guiando-se pelo modelo do grande intelectual de província cujo espaço institucional não é senão a extensão de seu cacife pessoal”.

é única, específica e representa uma totalidade singular, pois é dotada de um estilo particular expresso por meio da língua, das crenças, dos costumes, da arte e implica sobre o comportamento dos indivíduos. O contanto de Freyre com Boas, através de sua formação na Universidade de Colúmbia na década de 1920, levou-lhe a uma perspectiva antropológica:

O professor Franz Boas é a figura de mestre de que me ficou até hoje maior impressão. Conheci-o nos meus primeiros dias em Colúmbia. (...) Foi o estudo de antropologia sob a orientação do professor Boas que primeiro me revelou o negro e o mulato no seu justo valor – separados dos traços de raça os efeitos do ambiente ou da experiência cultural. Aprendi a considerar fundamental a diferença entre raça e cultura; a discriminar entre os efeitos de relações puramente genéticas e os de influências sociais, de herança cultural e de meio. Neste critério de diferenciação fundamental entre raça e cultura assenta todo o plano deste ensaio. (FREYRE, 2005, p. 31)

Após a publicação de *Casa-Grande & Senzala*, a reflexão sobre os traços da cultura afro-brasileira resultou na organização do 1º Congresso Afro-brasileiro do Recife, em 1934. Como proposta, o evento buscou fugir da formalidade e da erudição, explorando os mais diversos grupos culturais que descendiam dos africanos. Nesse período, Freyre aproximou-se de seu primo, médico e psiquiatra social Ulysses Pernambucano de Mello Sobrinho, presidente de honra do evento. Foi através da medicina e sob influência das ações de Ulysses Pernambucano e da “assistência a psicopatas” que surgem as primeiras pesquisas sobre o Xangô de Pernambuco, como *As Seitas Africanas do Recife* (1935), de Pedro Cavalcanti, e *Xangós do Nordeste* (1937), de Albino Gonçalves Fernandes (MOTTA, 1993, 233-234).

Na década de 1940, já reconhecido por obras como *Casa-Grande & Senzala*, *Sobrados e Mucambos* (1936), *Nordeste* (1937) e *Açúcar* (1939), Freyre entrou para a política: candidatou-se e foi eleito a Deputado Federal nas eleições de 1945, junto a outros dezoito deputados federais e dois senadores enviados à Assembleia Nacional Constituinte destinada a elaborar a Carta de 1946, no pós-Estado Novo⁵². Freyre foi o segundo deputado com a menor quantidade de votos em Pernambuco, sendo eleito com 4.148 votos, (Alcedo Coutinho, do Partido Comunista Brasileiro, se elegeu com 2.917 votos). Com sua experiência na pesquisa social, vai promover o projeto da criação de um instituto federal de pesquisas sociais na capital pernambucana, o maior legado de seu mandato.

⁵² As eleições ocorreram em 2 de dezembro em 1945. Foram eleitos para o Congresso Nacional representando Pernambuco os senadores Antônio de Novais Filho e Etelvino Lins, e dezenove deputados federais enviados à Assembleia Nacional Constituinte: Agamenon Magalhães (PSD), Agostinho Dias de Oliveira (PCB), Alcedo Coutinho (PCB), Alde Sampaio (UDN), Alfredo de Arruda Câmara (PDC), Barbosa Lima Sobrinho (PSD), Carlos de Lima Cavalcanti (UDN), Costa Porto (PSD), Eurico de Sousa Leão (PDC), Gercino Pontes (PSD), Gilberto Freyre (UDN), Gregório Bezerra (PCB), Jarbas Maranhão (PSD), João Cleofas (UDN), João Ferreira Lima (PSD), Oscar Carneiro (PSD), Osvaldo Lima (PSD), Paulo Guerra (PSD) e Ulisses Lins (PSD).

Em 2 de agosto de 1948, o então deputado Gilberto Freyre defendeu na Câmara dos Deputados o projeto de criação de um Instituto de pesquisas sociais com o nome de Joaquim Nabuco, sob o argumento de que a homenagem acrescentaria “(...) ao efêmero e ao convencional das cerimônias simplesmente festivas e acadêmicas do centenário do grande brasileiro, alguma coisa de duradouro e fora das convenções” (FREYRE, 1948). Para Freyre, era importante destacar em Joaquim Nabuco um aspecto esquecido:

Esse aspecto é o de homem público preocupado, num Brasil em que os políticos, homens de governo e intelectuais só cogitavam de soluções superficialmente políticas e jurídicas, dos problemas com a questão social no seu sentido já moderno. Principalmente com a valorização do trabalhador rural e não apenas do operário das cidades; com a valorização da gente média do interior e não apenas com a defesa do operário de blusa das capitais. Em todos esses elementos abandonados da população brasileira, Joaquim Nabuco começou a enxergar valores a serem amparados e prestigiados. Teve uma visão larga, pan-humana, do problema do homem brasileiro, que ultrapassava o sectarismo estreito de “redenção da Raça”, ou de “redenção de Classe”, em que se têm deixado prender outros reformadores sociais. (FREYRE, 1948)

O papel desempenhado por Gilberto Freyre na fundação e organização do IJNPS é de suma importância, não só em sua articulação política, como também na própria identidade intelectual da instituição. É impossível analisar o órgão sem pensar na própria figura de Freyre. Por este motivo, a própria trajetória do sociólogo pernambucano nos revela traços característicos das principais propostas que o Instituto irá carregar em sua consolidação.

Nascido no Recife em 15 de março de 1900, aos dezoito anos foi para os Estados Unidos realizar seus estudos superiores, onde permaneceu até 1922. Estudou na Universidade Baylor, no Texas, formando-se bacharel em artes liberais, com especialização em Ciências Políticas e Sociais, depois, “realiza estudos pós-graduados na Universidade de Colúmbia (Nova York), onde obtém o grau de mestre com a dissertação *Social Life in Brazil in the Middle of the 19th Century*” (RAMOS JR., 2011, p. 158). Após sua formação nos Estados Unidos, viaja para a Europa, onde chegou a frequentar aulas e conferências em Oxford e Sorbonne, voltando para o Recife em 1923. Por sua passagem em Paris, conheceu o pintor Vicente do Rego Monteiro, também recifense, com quem teve as primeiras notícias sobre o movimento modernista brasileiro. Ao retornar para o Recife, “começou a se apropriar do conhecimento profundo de sua região (...)” (RAMOS JR., 2011, p. 167).

A pesquisadora da própria Fundação Joaquim Nabuco, Joselice Jucá, autora do livro *Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo* (1991), ressalta como principais acontecimentos que “levaram” Freyre à fundação do instituto: a publicação de *O Livro do Nordeste* (1925), a realização do Congresso Regionalista (1926), a

abertura da disciplina de Sociologia na Escola Normal do Estado de Pernambuco (1928), o 1º Congresso Afro-brasileiro do Recife (1934), o “Manifesto dos Quatro” (1935) e sua participação política junto ao movimento estudantil iniciada em 1942. Acontecimentos, alguns deles, de mais de duas décadas de antecedência do projeto do Instituto Joaquim Nabuco, mas que formaram raiz na proposta do sociólogo.

Para Jucá, a década de 1920 é um ponto de partida interessante para se compreender a gênese do Instituto:

A nós interessa, particularmente, conhecer a efervescência intelectual de Pernambuco, nucleada no Recife que, além da cômoda posição de capital regional, desfrutava da condição de centro intelectual e de polo de irradiação dessa cultura local. Para um melhor conhecimento, portanto, da origem da ideação do Instituto Joaquim Nabuco, um mergulho nesse passado remoto parece imperativo. Na verdade, a criação dessa instituição, enquanto ato concreto, nos anos 40, constitui-se, tão somente, numa consequência espontânea de um processo cultural mais abrangente, que viria a concretizar-se duas décadas mais tardes. (JUCÁ, 1991, p. 32)

Em 1925, Gilberto Freyre foi convidado a colaborar com uma edição comemorativa do centenário do *Diario de Pernambuco*, publicando no suplemento *O Livro do Nordeste*. Tratava-se, segundo a presunção do próprio periódico, do “(...) primeiro esforço de indagação ao progresso e à vida do Nordeste nos últimos cem anos” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 28 jun. 1925, p. 15). O material caracterizava-se por ser uma obra coletiva e interdisciplinar vinculada ao estudo regional. Era, de acordo com Joselice Jucá, a “(...) base calcada no Regionalismo de 20, não apenas o próprio Movimento Regionalista, como uma sequência de eventos culturais que iriam desembocar na década de 30” (JUCÁ, 1991, p. 35). No ano seguinte, o 1º Congresso Regionalista do Nordeste expressou a necessidade de restituir a cultura regional nordestina. Deste evento, “resultou” o *Manifesto Regionalista de 1926*, publicado em 1952⁵³.

⁵³ Chamamos a atenção para o fato de que este Manifesto, apesar de remontar a apontamentos dos anos 20, só foi, de fato, publicado pela primeira vez em 1952, por ocasião da passagem dos 25 anos do Congresso Regionalista do Nordeste através da Editora Região do Recife. No ano seguinte, uma nova edição é publicada pelo Instituto Joaquim Nabuco. Dentre várias polêmicas sobre este Manifesto, há uma especial acerca de sua publicação e título. Wilson Martins e Joaquim Inojosa, rivais de Freyre, lançam na década de 1960 a crítica de que o “Manifesto” simplesmente inexistiu e que só teria sido produzido na década de 1950. Segundo relata Neroaldo Azevedo (1984, p. 151), isso baseado no argumento de que os jornais da época não fazem qualquer referência ao Manifesto enquanto tal. Para Azevedo: “É preciso que se diga que muitas das ideias expostas no Manifesto regionalista de 1926 foram divulgadas em artigos pela imprensa da época. Aliás, o próprio Gilberto Freyre, no prefácio à segunda edição de *Região e Tradição*, de 1968, reconhece o fato ao falar do Manifesto ‘como pequena tentativa de síntese do pensar e do sentir da maioria dos componentes de um grupo heterogêneo’, síntese que, segundo ele, ‘estava já, em grande parte, no *Livro do Nordeste*’. Assim, as ideias de Gilberto Freyre, expressas na década de 20, devem ser buscadas nessas colaborações e não no Manifesto Regionalista de 1926, que é texto de 1952. Consequentemente, a avaliação do Congresso Regionalista do Nordeste não pode ser feita a partir de um manifesto que não existiu” (AZEVEDO, 1984, p. 153).

Do crescimento da atenção com a pesquisa social, a Escola Normal do Estado de Pernambuco introduziu, no ano de 1928, a disciplina de Sociologia, sob uma perspectiva moderna de orientação antropológica e de pesquisa de campo. No bojo da Reforma Carneiro Leão, promulgada pelo governador Estácio Coimbra e inspirada na Escola Nova, Gilberto Freyre fora nomeado professor da cadeira. A reforma foi uma resposta ao clamor de modernização do país. “Impunha-se republicanizar a República, mediante uma educação que atendesse às exigências de uma nova sociedade industrial e urbana, evoluindo para uma democracia social e econômica” (ARAÚJO, 2009, p. 119). Conforme aponta Jucá, “inaugurava-se, assim, uma nova diretriz para o ensino e a pesquisa sociológica, suscitando o gosto e o estímulo à investigação científica na área das ciências sociais” (JUCÁ, 1991, p. 35).

Os ideários dos projetos desenvolvidos ao logo dos anos 20 vinculam-se, assim, à própria formação do IJNPS. Tendo a atuação de Gilberto Freyre o fio condutor dessa matriz sociológica da instituição. Entretanto, para autores como Paul Freston (1989) a pré-história da instituição encontra-se ancorada nos anos 30.

Em 1935, após a publicação de *Casa-Grande & Senzala* e do 1º Congresso Afro-brasileiro do Recife, em meio às acaloradas discussões sobre as condições precárias dos trabalhadores rurais, um grupo formado por Gilberto Freyre, Ulysses Pernambucano, Sylvio Rabello e Olívio Montenegro redigem uma carta aos usineiros sugerindo a realização de uma investigação sobre tais condições. Por um lado, a questão não bem quista pelo Sindicato dos Usineiros era vista pelos intelectuais como uma chance de aumento da própria produtividade, que alavancaria com a valorização do trabalhador. Sendo rechaçados pelos usineiros, o grupo escreveu no *Jornal Pequeno* (Recife, 6 mai. 1935, p. 3):

Tendo o Sindicato dos Usineiros, em nota publicada pelos jornais de domingo, afirmado que, em Pernambuco, as condições de vida, de habitações e de assistência médica e hospitalar dos trabalhadores de usinas ao contrário do que têm dito e escrito certas críticas, talvez precipitadas, são condições quase edílicas, não faltando a esse nosso proletário rural nem habitação higiênica com área para plantação e criação, nem outras vantagens e garantias, inclusive fornecimento de remédios e até de uniformes aos filhos dos operários, os abaixo-assinados vêm respeitosamente opor dúvidas a algumas dessas afirmativas, oferecendo-se para, em comissão, realizarem um inquérito que esclareça a verdadeira situação de vida e de trabalho em nossas grandes fábricas de açúcar.

Nas excursões necessárias a este inquérito, que teria rigorosa orientação científica, os abaixo assinados poderiam ser acompanhados por outros especialistas em assuntos de medicina pública, de sociologia e de educação, da escolha do Sindicato dos Usineiros de Pernambuco. Recife, 6 de maio de 1935. Ulysses Pernambucano, Olívio Montenegro, Gilberto Freyre, Sylvio Rabello.

Os embates seguiram, publicados em notas presentes no *Jornal Pequeno*, no *Diário da Manhã* e no *Diário de Pernambuco*. A resistência era feita ao que fora proposto pelo intitulado “Manifesto dos Quatro”. Segundo Paul Freston (1989, p. 317), o movimento também ficou conhecido pejorativamente como “Manifesto contra os usineiros”. Sempre sendo o primeiro a assinar as notas, Ulysses Pernambucano se tornou o principal alvo dos ataques dos usineiros, sendo inclusive chamado de “soviet”, ainda que, boa parte dos textos publicados com a assinatura dos quatro, tenha sido redigido por Gilberto Freyre, a pedido do psiquiatra.

Sem muitos resultados, por aversão ao grupo pelo patronato, o manifesto dos quatro, todavia, reflete a proposta de ação sobre as condições de trabalho do homem do Nordeste, corroborando a visão da pesquisa sociológica, dos problemas locais e da necessidade de uma ciência que transforme e pense o espaço regional. Todos esses fatores podem ser vistos nas atuações do jovem Freyre nos anos 20 e 30. Faltava-lhe a atuação política, que transformariam essas possibilidades em realidade.

Apesar da resistência à sua candidatura política, o envolvimento de Gilberto Freyre a partir de 1942 com o movimento estudantil na Faculdade de Direito do Recife – onde inclusive, seu pai, Alfredo Freyre era docente –, fez, com o fim do Estado Novo e a redemocratização do país, com que o sociológico se elegesse a 38º legislatura na Câmara Federal como deputado por Pernambuco, na legenda da União Democrática Nacional (UDN), de 1946 a 1951. Apesar das dificuldades que veremos em breve, as condições políticas foram favoráveis ao primeiro e único mandato de Freyre.

Inimigo político de Agamenon Magalhães, o sociólogo e então deputado federal viu o antagetulismo do partido ser substituído pelo antiagamenomismo em seu estado. Nas alianças políticas do novo governo, afastando-se de Vargas, o presidente Dutra se aproximou, em 1948, do principal rival do ex-presidente, a UDN. Dentro do mandato de Freyre, então, a ideia da criação de um Instituto de pesquisas sociais foi se tornando realidade. Junta-se a conjuntura política ao prestígio de Freyre enquanto cientista social, já internacionalmente conhecido (FRESTON, 1989, p. 322-323).

No ano de 1947, o Congresso Nacional anunciou o preparatório para o centenário de Ruy Barbosa, que seria comemorado em 1949. Com oportunismo, Freyre percebeu que do mesmo modo e naquele mesmo ano também deveria ser orquestrada uma celebração ao centenário do abolicionista pernambucano.

O Deputado Gilberto Freyre antecipou-se em sugestões na Câmara, apresentando à Mesa, em 20 de maio de 1947, discurso “para ser dado como lido” defendendo a importância de comemorar-se o centenário de nascimento de Joaquim Nabuco

enaltecendo, sobretudo, o reformador social. Naquele documento, foi sugerido ao Ministério de Educação e Saúde, além da instituição de prêmio de cinquenta mil cruzeiros ao melhor ensaio sobre Nabuco, a publicação, em edição popular, dos discursos parlamentares onde ele se posicionara, na Câmara dos Deputados, como reformador social. (JUCÁ, 1991, p. 49)

A proposta foi retomada por Freyre em 1948, quando defendeu na Câmara, como já citamos, a necessidade da criação de um Instituto de pesquisas com o nome de Joaquim Nabuco, culminando, assim, numa homenagem que não passaria pelo efêmero das festividades e premiação, mas que perduraria na ação científica. A princípio, o deputado projetava criar Institutos destinados à pesquisa social que abrangesse as mais diversas regiões do país, todavia, dadas as dificuldades políticas de viabilizar algo dessa dimensão, focou no Recife, terra natal de Nabuco.

Sobre a proposta, José Lins do Rego escreveu em *O Jornal*, da capital federal, afirmando que: “A ideia supera as convencionais normas de comemorar centenários, penetrando na realidade dos nossos dias, na procura de ‘ligar o homem do velho tempo com o homem do tempo atual’” (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1948, p. 8). Enfatizando o caráter ativo da pesquisa social, ao qual julga inovador no campo intelectual brasileiro, o escritor conclui sua fala em defesa do projeto afirmando que: “Neste Instituto estará melhor Nabuco do que no bronze de todas as estátuas, ou nos nomes de ruas, ou em sessões de academias e Institutos Históricos” (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1948, p. 8). Em matéria do mesmo jornal, o jornalista Murilo Marroquim define o projeto como revolucionário por buscar “como tratar o pequeno homem brasileiro desamparado; sobretudo o homem do interior, ainda tão miserável metido na sua obscuridade de lentos e renovados sacrifícios” (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1948, p. 3).

O *Diario de Pernambuco* também publicava textos em apoio à iniciativa do deputado Gilberto Freyre, como nas declarações de Juracy Magalhães, lançadas no periódico afirmando ser Nabuco o maior artífice da valorização do homem do povo, em defesa da criação do instituto (*Diario de Pernambuco*, Recife, 26 ago. 1948).

Entretanto, no jogo político do congresso nacional o projeto não foi facilmente aceito. Enfrentou resistências na Câmara e no Senado. Os deputados paulistas Ataliba Nogueira e Campos Vergal foram os mais contundentes nas críticas à proposta de Freyre. Nogueira defendia a vinculação do Instituto à Universidade do Recife, tirando assim a autonomia do órgão. Ao contrário, Freyre justificou longamente a criação do Instituto Joaquim Nabuco, lembrando que órgãos dessa natureza já existiam nos Estados Unidos, na Inglaterra, na União Soviética, “(...) enquanto nós os brasileiros dispomos de quase nada para realizar os estudos a

que se destinará a instituição” (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1948, p. 14). O jornal *Correio da Manhã* registrou também os detalhes da acalorada discussão entre os parlamentares, enquanto Freyre afirmava que o Instituto não seria um simples órgão de interesse acadêmico, tão pouco uma casa de antiquário: “Há de ser um centro de estudo vivo, de pesquisa de campo (...)” (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1948, p. 14).

É interessante perceber as mudanças que ocorreram no projeto durante sua tramitação no congresso. Inicialmente, abrangia a criação de “(...) um Instituto dedicado ao estudo das condições de vida do trabalho do ‘Nordeste’ agrário e do pequeno lavrador da região, visando o melhoramento dessas condições”, sendo posteriormente modificado para o “Norte”, por considerar, o parlamento, termo mais abrangente. Essa questão reverbera na própria essência do Instituto, que nasce de uma preocupação localizada, “regionalista” ao modo “freyriano”, cuja atuação, ainda hoje, tem sido majoritariamente sobre a região Nordeste. Porém, reflete a própria dificuldade, àquele tempo, na distinção Norte-Nordeste, ou ainda mais, na existência de um Nordeste enquanto espaço político que merecesse “toda” esta atenção.

Aprovado na Câmara e com as sugestões das comissões, o projeto nº 819-1948 chegou ao Senado Federal encontrando novas resistências. Foram contrários ao projeto especialmente os senadores Ismar de Góes Monteiro, de Alagoas; João Villas Boas, do Mato Grosso; e Etelvino Lins, de Pernambuco. Joselice Jucá destaca a possível influência que Etelvino Lins, aliado de Agamenon Magalhães, exercia em Góes Monteiro, movidos por questões pessoais contra Freyre (JUCÁ, 1991, p. 52). Em matéria publicada no *Diario de Pernambuco* intitulada “Tática obstrucionista na votação do projeto sobre o Instituto Joaquim Nabuco”, o jornal divulgava as disputas no Senado: “o sr. Etelvino Lins, levado por sentimento pessoal, procurou modificar o texto do artigo segundo, retirando a autonomia desse instituto” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 3 jun. 1949, p. 12), atrasando o projeto.

Durante o Estado Novo, Etelvino Lins foi Secretário Estadual de Governo (1937) e Secretário de Segurança Pública de Pernambuco (1937-1945), sob o comando de Agamenon Magalhães. No início de 1945, Agamenon foi convidado por Getúlio Vargas a assumir o Ministério de Justiça e Negócios Interiores. O então ex-interventor indicou Etelvino Lins para lhe substituir no comando de Pernambuco. Com a deposição de Vargas, em outubro de 1945, Etelvino Lins foi destituído do cargo de interventor federal. Vale destacar que não só durante o período estado-novista Etelvino Lins sucedera a Agamenon. Em 1952, Lins foi também governador eleito na sequência da morte de Agamenon, a partir de uma coligação entre o seu partido e os arquirrivaos da UDN-PE, movimento que capturou as legendas de médio porte e isolou o Partido Socialista Brasileiro (PSB) na candidatura de Osório Borba. Todavia, ao final

da década de 1940, rival de Freyre, Etelvino Lins se posicionava num jogo político pessoal contra o criador do Instituto Joaquim Nabuco.

Por outro lado, estavam na bancada favorável ao projeto José Américo, da Paraíba; Aloysio de Carvalho, da Bahia; Fernandes Távora, do Ceará; e Novaes Filho, de Pernambuco. Apesar dos entraves, o projeto foi sancionado pelo Presidente Eurico Gaspar Dutra, na Lei nº 770 de 21 de julho de 1949.

O Poder Executivo autorizou a abrir o crédito especial de Cr\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros) para atender às despesas das comemorações, sendo setenta e cinco por cento deste orçamento (Cr\$ 1.500.000,00) destinado, conforme previa o artigo 2º da Lei Nº 770 de 21 de julho de 1949, para a criação na cidade do Recife do denominado Instituto Joaquim Nabuco, “dedicado ao estudo sociológico das condições de vida do trabalhador brasileiro da região agrária do Norte e do pequeno lavrador dessa região, que vise o melhoramento dessas condições”⁵⁴.

Subordinado ao Ministério da Educação e Saúde⁵⁵, teve como primeiro diretor o historiador José Antônio Gonsalves de Mello Neto, filho de Ulysses Pernambucano, convidado pelo próprio Gilberto Freyre⁵⁶. Coube a Gonsalves de Mello a tarefa árdua de organizar a nova instituição. Mas, devido ao fato de ser funcionário de outra autarquia, não pode permanecer na direção e, em 1951, retornou ao Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado.

Os primeiros anos do Instituto Joaquim Nabuco não foram fáceis. Apesar da aprovação no Congresso, enfrentou dificuldades na burocracia política e administrativa do Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP) para a liberação dos recursos destinados. Os embaraços fizeram com que o Instituto Joaquim Nabuco passasse a funcionar oficialmente em 1950. Em um curto espaço de tempo, a instalação oficial do Instituto Joaquim Nabuco foi realizada em agosto de 1950, com ato na Faculdade de Direito do Recife, que contou com a presença do então Ministro da Educação, Pedro Calmon. Sua primeira sede passou a funcionar, em 1951, num prédio alugado na denominada Vila Elvira, localizada à Av. Rui Barbosa nº 1654. Apesar da breve atuação de José Antônio Gonsalves de Mello, sua articulação foi fundamental para a organização da estrutura inicial do Instituto, especialmente em seu contato

⁵⁴ Art. 2º da Lei Nº 770 de 21 de julho de 1949.

⁵⁵ No ano de 1953, o governo federal criou o Ministério da Saúde e retira do Ministério da Educação e Saúde as responsabilidades sobre a saúde pública. A partir desse momento, o órgão passa a se chamar oficialmente de Ministério da Educação e Cultura (MEC), pela lei nº 1.920 de 25 de julho de 1953.

⁵⁶ É de se destacar a influência das relações pessoais de Freyre nas nomeações do Instituto, que teve como primeiro diretor um membro de sua família. Algo que vai perdurar também nas décadas seguintes.

pessoal com Novais Filho, que no final do governo Dutra chegou a ser ministro da agricultura e facilitou os trâmites para o órgão.

A partir da década de 1950, o IJNPS, como assim era ainda denominado, passou a produzir inúmeras pesquisas científicas voltadas à questão social, exclusivamente, do Nordeste. Foram realizadas nesta décadas, segundo registros oficiais do órgão, as seguintes pesquisas: *Problemas de Habitação Rural no Leste de Pernambuco* (Olen Leonard, 1951), *Os Rios do Açúcar do Nordeste Oriental I – o Rio Ceará-Mirim* (Gilberto Osório de Andrade, 1957), *Os Rios do Açúcar do Nordeste Oriental II – o Rio Mamanguape* (Gilberto Osório de Andrade 1957), *Os Rios do Açúcar do Nordeste Oriental III – o Rio Paraíba do Norte* (Gilberto Osório de Andrade, 1958), *Os Rios do Açúcar do Nordeste Oriental IV – os Rios Coruripe, Jiquiá e São Miguel* (Gilberto Osório de Andrade, 1958), *Os Rios da Carnaúba* (Gilberto Osório de Andrade e Rachel Caldas Lins, 1958), *Pesquisa no Conjunto Residencial da Tamarineira* (Antônio Carolino Gonçalves, 1958), *Camocim de São Félix, 1955 – Análise Demográfica e Econômica* (Antônio Carolino Gonçalves e Paulo Maciel, 1958), *Inquérito entre Agricultores do Nordeste* (Albino Gonçalves Fernandes 1958), *Burocracia e Desenvolvimento* (Vamireh Chacon, 1959) e *Vale Médio do Paraguaçu* (Milton Santos, 1959)⁵⁷.

A primeira pesquisa concluída pelo Instituto foi realizada por Olen Leonard, PhD em sociologia rural pela Universidade do Estado da Louisiana, que veio a Pernambuco contratado pela Organização das Nações Unidas para servir no Instituto Joaquim Nabuco em um projeto de pesquisa sobre as condições da habitação rural na região, apresentando aspectos dessas condições e sugestões sobre o melhoramento. A vinda de Leonard ao Brasil se deu com articulação e convite de Gilberto Freyre, quando foi delegado do Brasil no Conselho Geral das Nações Unidas em 1949.

A figura diplomática do próprio Joaquim Nabuco fortalecia os laços do Instituto com a ONU. Com um amplo currículo, Leonard foi o principal nome para a fundação da pesquisa social na instituição. Segundo informações do *Jornal Pequeno*, deveria ainda o acadêmico lecionar um curso sobre sociologia rural e técnica de pesquisa sociais para os estudantes e universitários (*Jornal Pequeno*, Recife, 3 abr. 1951, p. 2), vinculando assim, um aspecto de formação aos próprios novos pesquisadores que se aglutinariam na instituição.

Há um hiato de seis anos entre a primeira pesquisa realizada em 1951 por Olen Leonard até a de Gilberto Osório de Andrade em 1957. De acordo com a pesquisadora Joselice Jucá

⁵⁷ Para saber mais sobre as pesquisas desenvolvidas pela Joaquim Nabuco, conferir o precioso trabalho organizado por Lúcia Gaspar e Virgínia Barbosa (2009) intitulado *Fundação Joaquim Nabuco 60 anos: fontes para a sua história, 1949-2009*.

(1991, p. 79-80), essa lacuna se dá pela dificuldade no resgate das primeiras investigações científicas realizadas pelos primeiros bolsistas na fase de estruturação. Para cobrir essas ausências, foram usados relatos orais e citações aos trabalhos presentes nos resumos dos relatórios dos primeiros Boletins do IJNPS, nos quais se encontram registros de pesquisas como *Padrão de Vida das Famílias Brasileiras* (1952), *Mortalidade e Longevidade em Municípios da Mata, Agreste e Sertão de Pernambuco* (1951-1955), *Aspectos Demográficos do Nordeste* (1954) e *Estatísticas do Ensino Primário no Nordeste Oriental* (1954-1955).

Além das investigações iniciais, foram realizadas no Instituto Joaquim Nabuco palestras sobre a pesquisa social. De abril a maio de 1951, por exemplo, durante as terças-feiras, a Vila Elvira se abriu ao grande público para conferências semanais sobre a temática social do Nordeste. A primeira atividade foi realizada no dia 20 de março de 1951, oferecida pelo próprio Gilberto Freyre e em celebração do 25º aniversário do Congresso Regionalista do Nordeste, contando com convidados como Odilon Nestor, professor da Faculdade de Direito do Recife.

O Instituto Joaquim Nabuco tornou-se, assim, um importante espaço de formação e de encontro de pesquisadores. Segundo Heraldo Souto Maior, um dos primeiros pesquisadores do Instituto, em relato dado à socióloga Simone Meucci (2006, p. 248): “frequentemente professores da Universidade e seus alunos faziam pesquisas e estagiavam no Instituto Joaquim Nabuco”. Na lista, incluíram-se nomes como Manoel Correia de Andrade (Dep. de Geografia), Mario Lacerda de Melo (Dep. de Ciências Sociais) e Gilberto Osório de Andrade (Faculdade de Direito), este último, participando ativamente das primeiras atividades científicas da Nabuco.

As atividades promovidas eram ressaltadas pela imprensa local por tornarem o Recife um novo centro cultural e científico. “(...) Nem tudo está perdido, no mundo da cultura em Pernambuco”, ressaltava o jornalista Flávio Guerra elogiando as ações do instituto no artigo *As conferências do Instituto Joaquim Nabuco*:

As conferências, pois, do Instituto Joaquim Nabuco estão marcando um auspicioso início de movimento cultural sólido, em nosso meio (...). Pernambuco precisa recompor-se no ciclo cultural da nação. É forçoso que reconquista sua personalidade histórica e imponha-se, outra vez, pela inteligência e atividade intelectual dos seus filhos. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 13 abr. 1951, p. 2)

Vários jornais externavam sua opinião positiva sobre as iniciativas do Instituto Joaquim Nabuco, mas é notável a constante referência no *Diario de Pernambuco*, da rede Diários Associados, com quem Gilberto Freyre mantinha boas relações e onde também publicava alguns textos. Ainda no primeiro semestre de 1951, foi realizada uma série de cinco

conferências sobre a formação patriarcal brasileira, em que Freyre convidou Aníbal Fernandes, diretor do *Diario de Pernambuco*, para presidir uma mesa de sua fala intitulada “Aspectos da transição de sede do domínio patriarcal no Brasil” no dia 10 de abril de 1951. Participaram dessa série, em outros dias: Edgar Altino, então diretor da Faculdade de Direito do Recife e vice-reitor da Universidade do Recife; e também José Rodrigues Sette, ex-governador do Espírito Santo.

Realizaram também naquele período as seguintes conferências: “A Terra, a mata e o homem do Nordeste”, pelo médico cientista brasileiro, um dos estudiosos da desnutrição infantil no Nordeste, Nelson Chaves (8 mai. 1951); “O pão”, pelo português Mário Coelho Pinto, sobre o fabrico doméstico em Portugal e conselhos para o preparo no Nordeste brasileiro (14 mai. 1951); “Aspectos da Vida Rural no Nordeste”, pelo engenheiro Lauro Barbosa (15 jun. 1951); e “Le methode sociometrique et le probleme d’experimentation em sociologe”, proferida pelo sociólogo francês Georges Gurvitch (06 out. 1953).

É de se destacar a participação internacional nas atividades do Instituto e também a diversidade dos temas e formações conferenciados. A palestra de Lauro Barbosa, por exemplo, gerou uma significativa discussão na imprensa por tratar da temática agrária, tão polêmica na disputa entre trabalhadores e patrões, da qual se adentrou também, talvez em Pernambuco desde o “Movimento dos Quatro”, o cientista social. A conferência ganhou a capa do *Jornal Pequeno* no dia seguinte à fala (*Jornal Pequeno*, Recife, 16 jun. 1951, p. 1). Como um dos principais pontos de sua palestra, Barbosa defendia a criação de um “Código de Terras”, que buscasse solucionar o problema rural no Brasil.

As primeiras atividades científicas foram articuladas pelo diretor Antônio Gonsalves de Mello, contando com apoio e influência de seu primo, Gilberto Freyre, nas decisões e convites. A instituição respirava a identidade e sociabilidades do seu próprio criador. Nela se desenvolveram as relações envoltas à figura de Freyre onde ele fundou seu próprio “império”⁵⁸. Sobre esta questão, Simone Meucci usa como fonte os relatos dos primeiros pesquisadores do Instituto, ressaltando que:

Não obstante, ainda que o Instituto oferecesse efetivas condições para o desenvolvimento de pesquisas sociais, as relações ali eram preponderantemente baseadas em contatos pessoais, como lembra o próprio René Ribeiro em seu depoimento. O Instituto se constituiu, portanto, como um importante espaço de pesquisa que, embora não carregasse o pesado ônus do ensino e fosse isento dos entraves burocráticos do aparelho universitário, vivia sob a influência pessoal de Gilberto Freyre. Nesse sentido, não gozava da mesma legitimidade da Universidade. (MEUCCI, 2006, p. 248)

⁵⁸ Sobre a temática, conferir Paul Freston (1989) e João Alberto da Costa Pinto (2005).

A própria imprensa, nos anos iniciais, acentua mais a atuação de Gilberto Freyre no Instituto do que do próprio diretor. As raras exceções presentes na imprensa, como o comentário de Flávio Guerra ao *Diario de Pernambuco* (Recife, 13 abr. 1951, p. 2) destacam que “(...) o quanto de sucesso deste Instituto, cabe ao seu diretor, justamente escolhido pelo Gilberto, a intelectualidade fecunda e sensibilidade pesquisadora de um beneditino, como é o Dr. José Antônio Gonsalves de Mello Neto”. Colocando, ainda assim, Freyre em posição de destaque por sua escolha.

O trabalho exercido por Antônio Gonsalves foi seguido pelo seu sucessor, Paulo Frederico do Rêgo Maciel, que, já sendo funcionário da casa, assumiu o cargo em 1951 na impossibilidade de o primeiro continuar. Paulo Maciel, como era conhecido, tinha 27 anos quando chegou à direção e havia se formado bacharel pela Faculdade de Direito de Recife cinco anos antes. A fase Paulo Maciel, que vai de 1951 até 1955, foi de intensa organização do Instituto que acabara de nascer. Promoveu as atividades de conferências, o desenvolvimento de novas pesquisas e organizou o corpo de funcionários, inicialmente com muitas dificuldades financeiras que só foram resolvidas com as mudanças da Lei nº 1817 de 23 de fevereiro de 1953. Devido a omissões e falhas na lei original, uma nova lei deixa claro que o Instituto é subordinado diretamente ao Ministério de Educação e Saúde e cria oficialmente o cargo de diretor (FRESTON, 1989, p. 317). Em 1960, uma outra lei importante para a estrutura burocrática da instituição concede personalidade jurídica e autonomia administrativa e financeira.

As mudanças levaram o Instituto Joaquim Nabuco a adquirir um espaço próprio para sua sede, num casarão erguido no século XIX, localizado na Av. 17 de agosto, onde hoje funciona o centro de pesquisa da atual Fundaj, ao lado, diga-se de passagem, da residência do próprio Gilberto Freyre, que vivia, desde 1939, em um casarão vizinho. Literalmente, Freyre pôde fazer do Instituto Joaquim Nabuco o quintal da sua casa, onde era visto frequentemente pelos jardins da instituição.

O pensamento freyriano foi uma hegemonia na casa. E ainda o é. Conforme aponta Paul Freston (1989), o sociólogo pernambucano fez do espaço seu próprio “império”⁵⁹. Outros importantes nomes também contribuíram com os anos iniciais do órgão, seja em sua estruturação ou na formação intelectual.

⁵⁹ Para saber mais sobre o tema, conferir o texto Paul Freston intitulado *Um império na Província: o Instituto Joaquim Nabuco em Recife*, no livro *História das Ciências Sociais no Brasil* (1989), organizado por Sérgio Miceli.

A influência exercida por Freyre no IJNPS gerou o desenvolvimento de um forte Departamento de Antropologia, por onde passaram nomes expressivos como René Ribeiro, Estêvão Pinto, Waldemar Valente, Roberto Motta e Danielle Rocha Pitta. Inclusive, isso fez com que no IJNPS existissem antropólogos bem antes do seu campo disciplinar se institucionalizar nas universidades da região (MOTTA, 2009, p. 25).

O antropólogo René Ribeiro foi uma figura significativa no IJNPS. Após retornar do seu mestrado nos Estados Unidos no final da década de 1940, tornou-se o primeiro diretor do Departamento de Antropologia. Formado em medicina pela Universidade do Recife em 1936, René Ribeiro tornou-se assistente de Ulysses Pernambucano no Serviço de Higiene Mental da Assistência a Psicopatas, onde este era diretor. Aquela década marcou a aproximação de Ribeiro com os estudos afro-brasileiros. Segundo conta Roberto Motta:

René também atribuía ao assim chamado Congresso Afro-Brasileiro, realizado no Recife em 1934, parte do impulso que o levou aos estudos afro-brasileiros, do mesmo modo como, em mais de uma ocasião, recordou que seu “interesse pela antropologia” foi aguçado pela “convivência com Gilberto Freyre”, que chegou a emprestar-lhe *The Mind of Primitive Man*, de Franz Boas (...). (MOTTA, 1993, p. 234)

Do interesse antropológico, Ribeiro concluiu o Mestrado em Antropologia na Northwestern University em 1947, com a tese título *The Afro-Brazilian Cult Groups of Recife: A Study in Social Adjustment*⁶⁰. Acrescentando novos dados à sua pesquisa de mestrado, em 1952 publicou pelo IJNPS o livro *Cultos Afro-Brasileiros do Recife: um estudo de ajustamento social*, uma referência sobre o estudo do Xangô de Pernambuco. Com uma vasta produção científica, Ribeiro produziu ainda naquele período: *O indivíduo e os cultos afro-brasileiros do Recife – parte I e II* (1951) e *Situação étnica do nordeste* (1952) na Revista Sociologia (SP); *Teste de Rorschach no estudo da aculturação e da possessão fetichista dos negros do Brasil* (1951) e *Xangô* (1954) no Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (PE); *Preconceito racial entre os universitários nordestinos* (1953) e *A antropologia e a integração das ciências do homem* (1958) no periódico Neurobiologia (PE); e o livro *Religião e relações raciais* (1956), pelo Ministério de Educação e Cultura.

Em 1957, lança um novo livro, desta vez sobre o artista popular conhecido como Mestre Vitalino, obra intitulada *Vitalino, um ceramista popular do Nordeste*. Da produção intelectual de René Ribeiro desse período, a obra sobre Vitalino é a única que diverge dos principais temas de suas pesquisas: a cultura afro-brasileira. Todavia, essa obra de contexto singular é um exemplo da convergência entre o IJNPS e a cinematografia local, de uma dimensão da pesquisa

⁶⁰ Segundo Motta (1993), sua tese data oficialmente de 1949.

social, ancorada na arte popular, em diálogo com a produção audiovisual, como observamos na obra *O Mundo do Mestre Vitalino*.

Grande expoente da cultura popular nordestina, Vitalino Pereira dos Santos foi tema do filme de Armando Laroche, naquela mesma década. Num curto espaço de tempo, duas produções voltam-se para a expressão popular de Vitalino. Isso pode ser justificado pelo sucesso e reconhecimento do artista naquele período⁶¹, mas também pelo forte caráter culturalista das ciências sociais no século XX, trazendo para o campo da pesquisa social um olhar significativo à cultura popular nordestina. Funda-se, então, um discurso sobre a região e sua produção artística e intelectual através de traços de uma personalidade e realidade social típica, como era Vitalino.

René Ribeiro deixou a direção do Departamento de Antropologia do IJNPS ainda em 1957 para dedicar-se à carreira universitária, assumindo o posto de professor titular de Etnografia do Brasil no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Recife⁶², sendo posteriormente uma figura essencial para a fundação do próprio curso universitário de Antropologia.

Com a saída de René Ribeiro, quem assumiu o Departamento de Antropologia foi Estevão Pinto, permanecendo no cargo até 1968. De acordo com Antonio Motta, Estevão Pinto representou uma descontinuidade no trabalho de Ribeiro, pois sendo um bacharel em direito, não possuía uma sensibilidade intelectual mais próxima da antropologia.

(...) sendo ele um intelectual muito enraizado nas tradições locais, com atuação diversa, de historiador, educador, folclorista e escritor, não conseguiu estabelecer o diálogo e a circulação acadêmica com a antropologia então emergente em alguns centros universitários do país, como o fez René Ribeiro. Apesar de tudo, não deixa de ser precursora a sua contribuição na área da etnologia indígena, notadamente no que se refere aos índios no Nordeste, concebida a partir de uma perspectiva mais histórica do que etnográfica. (MOTTA, 2009, p. 30)

⁶¹ As obras de Vitalino ganharam reconhecimento na região Sudeste a partir de 1947, quando o artista plástico Augusto Rodrigues o convidou para a Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana, realizada no Rio de Janeiro. Em janeiro de 1949, a fama foi ampliada com exposição no Masp. Em 1955, integrou, em Neuchâtel, Suíça, a exposição Arte Primitiva e Moderna Brasileiras. Para mais informações sobre a biografia de Vitalino Pereira dos Santos verificar obra de Lélia Coelho Frota (1988) e o verbete “Mestre Vitalino” na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9523/mestre-vitalino>>. Acesso em: 28 de Fev. 2021.

⁶² Em 1965 passou a se chamar Universidade Federal de Pernambuco. A Universidade do Recife foi formada em agosto de 1946 a partir da união da Faculdade de Direito do Recife (fundada em 1827), da Faculdade de Medicina do Recife (1927), da Faculdade de Filosofia de Pernambuco (1941), da Escola de Belas Artes (1932) e da Escola de Engenharia de Pernambuco (1895), sendo o primeiro centro universitário do Norte e Nordeste do Brasil. Teve como seu primeiro reitor o Prof. Joaquim Inácio de Almeida Amazonas, permanecendo no cargo até o seu falecimento em 1958. O Instituto de Filosofia e Ciências Humanas passou a ser denominado Centro de Filosofia e Ciências Humanas, a partir de 1974, resultado da fusão de vários departamentos da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Pernambuco, criada em 1950, e do Instituto de Ciências do Homem.

Após a gestão de Estevão Pinto frente ao departamento, em 1968 assumiu o cargo Waldemar Valente, que desenvolveu em seu período inúmeras pesquisas junto ao IJNPS, reaproximando-se com o campo afro-brasileiro. Ficou no cargo até 1980, ano em que o órgão se transformou em Fundação.

O período inicial do IJNPS, bem como a atuação de René Ribeiro frente ao Departamento de Antropologia, marcou as primeiras aproximações do órgão com o cinema nacional, direta ou indiretamente, contribuindo para um olhar etnográfico sobre a região desde o início dos anos 50.

3.2 O MUNDO DO MESTRE VITALINO

De modo geral, no campo cinematográfico brasileiro, a partir da década de 1950, crescia cada vez mais o número de cineclubes e cinegrafistas amadores. Sobre o Recife, a pesquisa da Luciana Corrêa de Araújo (1997) nos chama atenção para o intenso debate que a realização do filme *O Canto do Mar* gerou nos periódicos locais, provocando inúmeros debates e uma intensa agitação cultural.

Foi neste cenário que a Associação de Cinegrafistas Amadores do Brasil promoveu, em 1952, na capital pernambucana, o I Concurso Nordestino de Cinegrafistas Amadores. Por sua passagem para a gravação de *O Canto do Mar*, Alberto Cavalcanti esteve na presidência do júri. Em 12 de dezembro, o resultado do concurso foi divulgado pelo jornal *Folha da Manhã*. Na categoria documentário, *Alguns Dias em Bertioga*, de São Paulo, e *O Livro de Rosinha*, realizado no Recife por Armando Laroche, ficaram em primeiro e segundo lugar respectivamente (*Folha da Manhã*, Recife, vespertino, 12 dez. 1952, p.6). Segundo relata Araújo:

Em artigo sobre “Cine-amadorismo no Brasil”, Cavalcanti afirma ter se surpreendido ao encontrar no Recife “uma vasta atividade entre os cinegrafistas amadores”, comentando os trabalhos apresentados no Concurso que o impressionaram pela alta qualidade. (ARAÚJO, 1997, p. 65)

Na segunda edição do concurso, ocorrida em novembro de 1954, Laroche recebe o prêmio de melhor documentário. Desta vez pelo filme *O Mundo do Mestre Vitalino*. O filme etnográfico passa a ser um desdobramento da pesquisa social, residindo na cultura popular nordestina o interesse comum entre o campo cinematográfico e o científico.

O Mundo do Mestre Vitalino foi dirigido pelo francês radicado no Brasil, Armando Laroche⁶³. Trata-se de um material de quase dez minutos sobre o artista popular do Alto do Moura, no agreste pernambucano, narrado por Valdemar de Oliveira e com arranjos musicais de Nelson Ferreira. É o único registro de imagem em movimento de Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963).

O filme foi lançado oficialmente durante as comemorações do quarto aniversário do Foto Cine Clube do Recife, do qual Laroche era membro, no dia 30 de setembro de 1953 (*Jornal Pequeno*, Recife, 26 set. 1953, p. 4). Foi exibido também no Gabinete Português de Leitura durante o II Congresso Nordestino de Cinegrafistas Amadores, onde conquista o prêmio de melhor documentário (*Diario de Pernambuco*, Recife, 26 out. 1954, p. 16), um dos muitos prêmios de cinema amador recebidos pelo francês ao longo daquela década⁶⁴.

Armando Laroche tinha em comum com o Mestre Vitalino a experiência de uma década de reconhecimento, cada um em seu campo. Por conta de uma exposição no Museu de Arte de São Paulo (Masp), em janeiro de 1949, a fama do ceramista foi ampliada nacionalmente. Em 1955, integrou a exposição internacional Artes Primitiva e Moderna Brasileiras em Neuchâtel, na Suíça.

Ao final daquela década, a fama adquirida por Vitalino resultaria numa primeira obra bibliográfica sobre o artista, escrita por Renê Ribeiro. O livro *Vitalino, um ceramista popular do Nordeste* foi editado em conjunto pelo Instituto Joaquim Nabuco e a Prefeitura de Caruaru,

⁶³ Em sua monografia, o pesquisador Igor Almeida Calado nos traz parte da trajetória do diretor Armando Laroche: “(...) filho do cineasta Laroche possui o mesmo nome do pai e corrige que, contrariando as notícias, seu nome real era Armand François Gaston Laroche. Ele nasceu na França em 1909, filho de Jeanne Laroche. Durante a I Guerra, a família se refugia na Bretanha, onde sua avó possuía família, e aos 12 anos já trabalhava na indústria pesqueira do norte francês, na comuna de Douarnenez e região do porto de Saint-Malo. Finda a guerra, se mudaram Armand, sua mãe e sua avó (seu pai era já falecido) para o Recife, por navio – onde o futuro cineasta se esconde numa mala dos Correios para fugir às barreiras emigratórias instituídas pela França para manter no país sua população masculina, reduzida pela guerra. No período getulista, naturaliza-se brasileiro, renunciando à cidadania francesa” (CALADO, 2015, p. 128-129).

⁶⁴ Ao longo da década de 1950, Armando Laroche colecionou participações e premiações em grandes festivais nacionais e internacionais, como: a participação no II Concurso Nacional de Cinema Amador (promovido pelo Foto-cine Clube Bandeirante), com o filme *No Reino das Garças*, em 1951 (FOSTER, 2016, p. 261); a participação no III Concurso Nacional de Cinema Amador, com o filme *Pescadores de Santa Cruz*, em 1952 (FOSTER, 2016, p. 261-262); a menção Honrosa no IV Concurso Nacional de Cinema Amador, em 1952, pelo filme *Não me deixes* (FOSTER, 2016, p. 263); no ano de 1953, é premiado em Mônaco com a “Taça Prata de Honra” (melhor filme do concurso) e a “Taça de Prata” (melhor documentário) pelo filme *O Livro de Rosinha* (FOSTER, 2016, p. 180); premiado no V Concurso Nacional de Cinema Amador em 1954 (*Cine Repórter*, SP, 8 mai. 1954, p. 8), que exibe no Museu de Arte de São Paulo (MASP) os filmes vencedores, dentre os quais *Reminiscências do Paraguaçu* (2º premiado na categoria gênero) e *O Mundo do Mestre Vitalino* (menção honrosa na categoria documentário); em 1957, é premiado no Festival de Cinema Amador de Ayniers em Paris pelo filme *Riacho de meus olhos* (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1957, 2º seção, p. 2); premiado no Festival de Cinema Amador de Cannes em 1957 com a “Taça do Cenário Dramático” e “Taça do Ministério das Relações Exteriores”, pelo filme *Jangadeiros* (*Cinelândia*, Rio de Janeiro, Ed. 120, nov. 1957, p. 9); e, finalmente, em 1958, é premiado no VII Concurso Nacional de Cinema Amador pelos filmes *Joãozinho de Goiânia* (1º colocado) e *Asas Branca* (2º colocado), na categoria enredo (*Diário da Noite*, São Paulo, 8 dez. 1958, p. 21).

em celebração à participação de Vitalino na exposição em Neuchâtel. Este catálogo etnográfico foi encomendado pelo IJNPS em 1956 (LIMA, 2018, p. 19). Publicada em 1957, a pesquisa realizada por Ribeiro contou ainda uma dimensão visual, através das fotografias de Marcel Gautherot e Cecil Ayres, em registros da realidade vivida por Vitalino e como é o trabalho de construção de suas obras.

Segundo descreve o antropólogo Mateus Mota de Lima (2018, p. 19):

O trabalho em questão aparece como resultado da pesquisa etnográfica baseada inteiramente na moderna concepção antropológica relativista de cultura, partindo de certos elementos fundamentais nas obras de Vitalino, como a relação incompleta de seus diferentes trabalhos, marcas particulares ao estilo do autor, como “orelhas aplicadas em formato de interrogação”, “corte da boca sempre bem definido, mas sutil, os narizes com tendência a arrebitados, ombros descaídos, mas de contorno suave, recorre a complementos para acentuar nos bonecos e grupos de boneco, a sugestão que ele deseja transmitir” – trechos das histórias que inventava para as peças.

O livro se divide em cinco partes: introdução, o homem, o artista, a técnica e o estilo. Num caminho análogo à narrativa do filme de Laroche, expõe as condições de vida e trabalho do artista até levar à sua forma de produção e características estéticas de suas peças de barro. O cotidiano, o trabalho e a vida familiar de Vitalino são expressos em ambas as obras como parte significativa para sua obra e estilo. O sucesso do filme no circuito amador, também associado ao sucesso internacional do ceramista, fez com que o filme ganhasse uma adaptação em francês, traduzido por Jean Orechioni (*Diario de Pernambuco*, Recife, 26 fev. 1956, p. 21).

Fazendo uma trajetória da capital ao interior, da vida urbana à rural – caminho inverso daquela construída por Alberto Cavalcanti em *O Canto do Mar* –, *O Mundo do Mestre Vitalino* começa com imagens de uma feira popular no Recife onde são exibidas peças de Vitalino. De lá, por intermédio de uma narrativa ficcional, o espectador é transportado para seu atelier no Alto do Moura, bairro da cidade de Caruaru.

Utilizando-se do ficcional como um recurso para introduzir a história de Vitalino, um casal de atores se aproxima da banca de feira com as peças do artista, quando apresentando a feira popular, no terceiro plano do filme, a câmera volta-se à família enquanto o narrador afirma “e todos desejam conhecer a procedência desses bonequinhos de barro”.

A partir do quarto plano, o foco é no comerciante, enquanto o narrador interpreta a voz do feirante ““esses barrinhos, doutor, são fabricados nos arredores de uma cidade chamada Caruaru [*close no vendedor*]. Não são de fábrica não, são trabalhos de meu amigo, um homem pobre e humilde como eu...””. Alternando a imagem, aparece o rosto, também em close de Vitalino: “É o Vitalino, chamam-no Mestre Vitalino”. É a transição da narrativa ficcional para entrar no registro documental do ofício de Vitalino.

Imagen 3 – Cenas do filme *O Mundo do Mestre Vitalino* (1953), de Armando Laroche.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Imagen 4 – Quinto e sexto plano do filme *O Mundo do Mestre Vitalino* (1953), de Armando Laroche. Transição entre a narrativa ficcional (feirante) para a narrativa documental (Mestre Vitalino).



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

O rosto do vendedor no Recife se funde com o de Vitalino. Um homem comum, ordinário. Um popular do agreste pernambucano. De acordo com Renê Ribeiro (1957, capítulo II):

Vitalino não se distingue, por nenhuma saliência, de quanto matuto acorre à feira de Caruaru. Baixo e frouxinho, a cor baça, a pele áspera e queimada de sol; face avermelhada, flácida e reluzente, os olhos injetados, de quem gosta de 'cana'; cabelo a escovinha, fino e ralo dos brancos do Agreste; bigode aparado 'raso', roupa de algodão grosso e chapéu de massa redondo, aplicado a prumo na cabeça; fala mansa e respeitosa (o tratamento de sua escolha é Vossa Senhoria), pontuada de exclamações concordantes: 'nhô sim', 'pois não', 'perfeitamente', 'muito bem', 'obrigado'; católico tradicional e devoto do Pe. Cícero - assim é Mestre Vitalino.

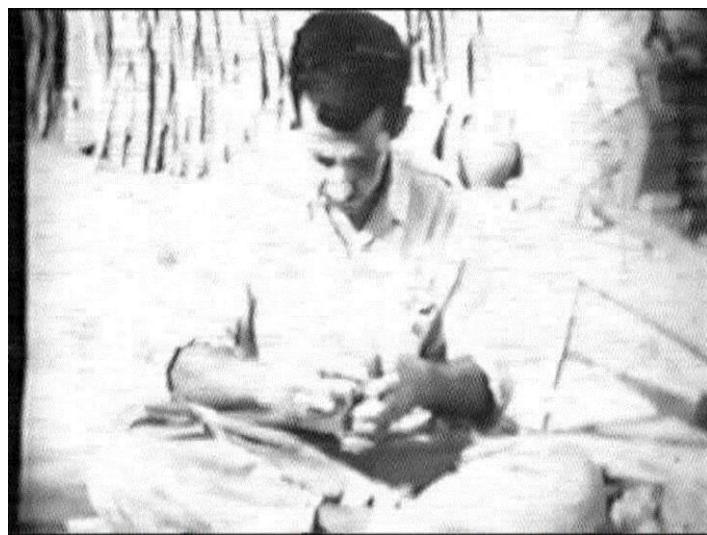
O artista passou a desenvolver a modelagem no barro desde quando era pequeno, criando seus próprios brinquedos. Vitalino teve duas fases distintas de sua produção: as “loiças de brincadeira”, essas primeiras peças, mais simples; e as “peças de novidade”, mais complexas, estudadas, o grande grupo que lhe dera notoriedade.

A segunda parte do filme é voltada para o processo de criação do artista. Uma atenção especial é dada ao caráter manual da produção: “ele pouco usa suas toscas ferramentas”, diz o narrador ao exibir um close nas mãos de Vitalino trabalhando sobre a peça. Ribeiro descreve o trabalho de Vitalino mesclando sua narrativa com as expressões matutas do entrevistado:

O instrumental em vários jogos, fica à mão: um pau grosso de furar os bois; outro idêntico mais fino, para iniciar os furos (necessário para evitar durante o cozimento que as figuras rachem com a dilatação); um pauzinho recurvo para ocar as cabeças; outro de furar os olhos; uma quicé pequenina (‘pra fazê o riscadinho do cabelo’); uma faquinha para abrir a boca e raspar os bonecos; uma espécie de espátula para ‘bruni as base’; uma grande lâmina de metal (‘ferramenta maiô que possuio’) para raspar as ‘taboletas’ onde modela as peças; duas penas ‘prá lacrâ as venta’; um coto de pena (para decorar os arreios etc.) e um pauzinho reto, de brunir as figuras antes de alisá-las com o dedo. (RIBEIRO, 1957, Capítulo IV)

Conforme já dito, o filme de Laroche trata-se do único registro audiovisual do Mestre Vitalino. As cenas, entretanto, revelam a característica amadora do diretor. Não há um trabalho com a fotografia do filme. A luz intensa, quase sempre estourada é captada de maneira similar ao ofício do ceramista, sem equipamentos.

Imagen 5 – Cena do filme *O Mundo do Mestre Vitalino* (1953), de Armando Laroche.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

A simplicidade do trabalho de Vitalino é exaltada pelos planos que mostram seu ofício: no quintal de sua casa, no chão, com a ajuda da filha, Tereza, às vistas das crianças da

vizinhança. Alguns dos bonecos são pintados a dedo e várias peças colocadas no caixote que será levado à feira no Recife. É assim que Vitalino dá vida a suas obras, propositalmente caracterizado pela película na ênfase de sua maneira rústica de produzir, buscando o encanto do espectador na simplicidade do artista.

Renê Ribeiro (1957) expõe que o barro de fabricação das peças é o massapê, retirado do Rio Ipojuca. Vitalino escolhe a argila mais clara, pois existem cinco qualidades: uma preta com caroço duro, que não molha nunca; outra amarela, muito fraca, que molha e fica lama; uma roxa, cheia de pedra, que ao dobrar racha; e outra também amarela, que só molha se botar muita água. A que ele utiliza é macia e não tem caroço. Recolhe dois carros de mão, geralmente nas segundas-feiras e ao chegar em casa humedece a argila, pila e amassa, deixando-a úmida pelo resto da semana.

Laroche exibe também o processo de extração da matéria prima. Com a ribeira seca, uma olaria sobre o barreiro é o local onde o mestre e outros artesãos colhem o barro para sua arte, próximo à casa de Vitalino. O narrador exalta a presença de outros ceramistas, concorrentes de Vitalino, como Zé Caboclo⁶⁵, que também se abastece no lugar. Os outros ceramistas são do mesmo modo citados por Ribeiro. Além de Zé Caboclo, seus concorrentes são Manoel Eudócio, José Otávio, José Rodrigues, todos influenciados por Vitalino, tendo sido referência também no desenvolvimento da arte popular de outras cidades de Pernambuco, como Tracunhaém e Goiana.

Da extração do barro, o filme regressa ao processo de criação com chavões e metáforas do tipo “(...) e à imagem de Deus, Vitalino faz as figuras com o barro que ele mesmo apanha” ou “e assim ele amassa também o pão cotidiano”. Em seguida, o filme retoma a narrativa ficcional que conduz a trama. “Quem ouve a história do Vitalino quase sempre compra seus bonecos”, afirma o narrador na transição. A mulher, interpretada pela atriz Janice Lobo, leva então quase todas as peças do feirante, enquanto seu marido apresenta um desconcerto ao ter que pagar tudo aquilo.

O trabalho de Vitalino é familiar. Os filhos mais velhos, Manuel (21 anos) e Amaro (19 anos), produzem conjuntos mais complexos junto ao pai, enquanto Severino (16 anos) e Antônio (12 anos) trabalham em peças mais simples. Seu rendimento mensal é, segundo aponta

⁶⁵ José Antônio da Silva (1921-1973), o Zé Caboclo, era filho de uma de louceira e, desde criança, como era costume na época, modelava o barro para fazer seus próprios brinquedos. Foi esse seu caminho inicial para se tornar um dos mais conceituados bonequeiros do Alto do Moura. No final da década de 40, juntamente com seu cunhado Manoel Eudócio, começou a acompanhar o mestre Vitalino na arte de moldar o barro e com eles formou o mais importante trio de artistas populares do Alto do Moura.

Ribeiro, de Cr\$ 8.000,00 (oito mil cruzeiros)⁶⁶. Vitalino pagava uma porção aos filhos, tendo um ganho maior os mais velhos, especialmente Manuel, que tem direito sobre a venda de uma parte das obras, pois irá casar (RIBEIRO, 1957).

Os filhos substituem Vitalino numa empresa doméstica, artesanal. Em seu próprio relato, Vitalino afirma à Ribeiro (1957, Capítulo III): “Vitalino incita-os ao trabalho dizendo: ‘um dia eu morro... Vocês, meus filhos, tem que trabaiá [sic] para atendê [sic] os doutorar que me tem procurado’. Sua fábrica é sua casa. Onde hoje funciona, inclusive a Casa Museu Mestre Vitalino⁶⁷,

Sua casa é paupérrima, dispondo apenas de dois cubículos para dormida do casal e da filha, Mariquinha, enquanto os rapazes dormem em redes, na sala da frente. O mobiliário é todo ele uma mesa rústica, um banco e quatro tamboretes. A cozinha é extremamente rudimentar com louça de barro para água de beber. Não há saneamento, o piso é de barro socado, as paredes de taipa rebocada, mal pintada. Alimentam-se frugalmente, vestem-se todos com roupas compradas feitas na feira. Suas despesas com alimentação e vestuário, portanto, devem ser reduzidas. (RIBEIRO, 1957, Capítulo IV)

Os atores apresentam as peças de Vitalino. Trata-se da parte final do filme, quando são exploradas a obra, seu estilo e as representações típicas daquela arte. Aparecem nas filmagens os “tipos nordestinos”, fazendo um diálogo visual entre as peças de Vitalino e as realidades representadas daquela sociedade expressa pelo artista. O narrador em *off* conduz a história: “Vitalino reproduz singelamente os fatos e os homens de seu ambiente, artista do povo nordestino que ele conhece bem e interpreta ao seu modo”. Vemos os trabalhadores rurais com a panela de barro preparando a refeição (“são esses os modelos preferidos do artista, trabalhadores singelos”, enfatiza a narrativa). Da arte à vida, somos levados a essa construção dicotômica entre obra e realidade. Crianças brincando na gangorra, relembra os tempos de criança. O casamento à moda sertaneja, no que se configuraria uma representação “típica” da celebração no interior nordestino. São algumas das representações trazidas pelo filme.

Os temas trabalhados por Vitalino são tirados de sua realidade social: “o mundo do Mestre Vitalino”, para Armando Laroche; e “o mundo gracioso de seus bonecos de barro”, para René Ribeiro. Sobre o artista e seu estilo, o antropólogo do IJNPS descreve em seu livro:

⁶⁶ Em comparação, o Decreto nº 39.604-A de 14 de julho de 1956 instituiu a tabela do salário mínimo nacional na qual estipula em Recife o salário mínimo em moeda corrente para o trabalhador adulto mensal de Cr\$ 2.700 (dois mil e setecentos cruzeiros), sendo o valor em caruaru de Cr\$ 2.200 (dois mil e duzentos cruzeiros). Ou seja, um valor maior que três vezes o salário mínimo vigente.

⁶⁷ A casa foi construída originalmente pelo Mestre Vitalino, ao chegar no Alto do Moura. Segundo os relatos de René Ribeiro (1957), a casa e o terreno foram comprados por Cr\$ 3.000,00 (três mil cruzeiros). Transformada em Museu em 1959 pelo seu filho Severino, a humilde morada foi incorporada ao patrimônio municipal de Caruaru pela lei Nº 2.070 de 26 de abril de 1969.

Ele não capta somente o seu mundo e o transporta ao barro. Ele veicula, pela intencionalidade das suas composições, pelo efeito de certos artifícios de atitude e de exagero de peculiaridades, ou ainda através do conteúdo de suas histórias, os valores desse mundo – estéticos, econômicos, sociais, morais, religiosos. (RIBEIRO, 1957, Capítulo V).

A vaquejada, o vaqueiro e a vida sertaneja são temas construídos com uma atenção especial de Laroche. Em uma singela montagem retratando a vida do sertanejo, essas cenas traçam os tipos nordestinos. Personagens que retirados das peças de barro são levados à representação documental em belos registros etnográficos. Uma descrição do mundo visível e tangível em imagens.

Imagen 6 – Frames do filme *O Mundo do Mestre Vitalino* (1953), de Armando Laroche. Peças de Vitalino que representam os tipos nordestinos (trabalhadores do campo e o casamento sertanejo).



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

O filme seria ainda exibido nas décadas seguintes, sempre em sessões comemorativas ou que exaltassem a cultura popular. Com o apoio do, agora, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Sociais (IJNPS), em 1971, o Cine Clube Projeção 16 e o Museu da Imagem e Som da Empresa de Turismo de Pernambuco (Empetur) promovem uma exibição de documentários

focalizando “aspectos folclóricos nordestinos”, segundo a descrição. A mostra, realizada no auditório do Museu do Açúcar, do IJNPS, exibe quatro: *Bumba-meu-boi*, *Aruanda*, *Olha o Frevo* (de Rucker Vieira) e *O Mundo do Mestre Vitalino* (*Diario de Pernambuco*, Recife, 15 ago. 1971, p. 28).

Imagen 7 – Frames do filme *O Mundo do Mestre Vitalino* (1953). Representações da vida sertaneja.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

A retomada a esses filmes nas décadas seguintes revela sempre a importância do aspecto popular e do registro etnográfico dos primeiros filmes realizados junto ao IJNPS. Uma leitura mais apurada sobre os aspectos estéticos e narrativos do filme só foi feita por críticos e estudiosos recentemente. Estudando sobre o documentário em Pernambuco no século XX, os pesquisadores Alexandre Figueirôa e Cláudio Bezerra fazem uma das análises mais detalhadas sobre o filme:

(...) apesar de boas sequências de Vitalino esculpindo seus bonecos no Alto do Mouta em Caruaru, tem um roteiro um pouco canhestro ao usar como fio condutor da narrativa a história de um casal que vai a uma feira na praça do Derby e a mulher começa a comprar várias peças que servirão de gancho para se introduzirem explicações sobre a confecção das mesmas. Esse recurso era comum em documentários da época, mas o comportamento desajeitado do casal e o texto com

chavões e tiradas pitorescas do narrador em off terminam por ofuscar a força documental do filme. (FIGUEIRÔA; BEZERRA, 2016, p. 38)

Nesse livro, Alexandre Figueirôa e Cláudio Bezerra citam também o filme *Bumba-meuboi: o Bicho Misterioso de Afogados* como expressão do documentário etnográfico na região. Essa obra versa sobre a dança popular e o folguedo do bumba meu boi, expressão típica do Norte e Nordeste do país. Seja por sua associação com a cultura popular ou pelo ano em que fora realizado, *O Mundo do Mestre Vitalino* e *Bumba-meuboi* são comumente analisados de maneira conjunta.

Apesar da obra sobre Vitalino ter como elo a atenção dada pelo IJNPS ao ceramista popular do Alto do Moura naquela década (especialmente em diálogo com a produção de René Ribeiro), foi o filme *Bumba-meuboi* o primeiro filme produzido pelo IJNPS. A iniciativa foi ofuscada pelo sucesso de *Aruanda* anos depois, porém, *Bumba-meuboi* revela um interesse permanente do IJNPS, desde seus anos iniciais, ao fazer cinematográfico sob uma perspectiva etnográfica do Nordeste.

3.3 BUMBA-MEU-BOI: BICHO MISTERIOSO DE AFOGADOS

Desde o projeto de sua fundação, sob orientação de Gilberto Freyre, o IJNPS buscou fugir do academicismo universitário. Segundo ele, era um objetivo fugir do velho mal desse sistema: a burocratização⁶⁸ (FRESTON, 1989, p. 322). Um organismo de “pesquisa viva”, como ressaltava, deveria se integrar à sociedade por suas múltiplas faces, da pesquisa aos mais diversos aspectos culturais. Nesse sentido, a promoção de atividades artísticas fez parte da história da instituição. Logo, em 1952, o órgão colabora com a produção no Recife do filme *O Canto do Mar*, dirigido pelo cineasta Alberto Cavalcanti, e, no ano seguinte, aproxima-se do gênero documental, realizando o filme *Bumba-Meu-Boi*, de Romain Lesage.

Por sua passagem no Recife para participar da Semana de Filme Francês, em 1952, Romain Lesage foi convidado pelo Instituto Joaquim Nabuco a realizar um documentário sobre a cultura popular pernambucana. Com financiamento e produção do órgão, nasce o filme *Bumba-meuboi: o Bicho Misterioso de Afogados* (1953), película do mesmo ano em que fora realizado *O Mundo do Mestre Vitalino*, de Laroche. O filme de Lesage trata-se de um média-metragem de quarenta e quatro minutos retratando o ofício do mestre do bumba meu boi,

⁶⁸ Apesar dessa ausência de burocratização e academicismo, é de se destacar o caráter paternalista de Gilberto Freyre na instituição. Crítica apontada por nomes como o próprio René Ribeiro, conforme nos revela Simone Meucci (2006).

Antônio Pereira, conhecido como Bicho Misterioso dos Afogados, bairro do Recife. Como relata Araújo, esse filme foi feito nos intervalos de outro projeto do cineasta junto ao IJNPS. A grande ambição de Lesage e do IJNPS nesse tempo era realizar um filme biográfico sobre o Recife:

(...) um filme “biográfico” sobre o Recife, para o qual consulta autores como Gilberto Freyre e Mário Sette, informando-se sobre “o nosso passado e as nossas tradições” (DN, 28/mar/53, p.3). Promovido pelo então Instituto, hoje Fundação, Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, com assessoria do historiador José Antônio Gonsalves de Mello Neto, e contando com verba prometida pelo Governo Federal, o filme integraria as comemorações em torno do terceiro centenário da saída dos holandeses da cidade, que teria sua história revisitada como se conta a história de uma pessoa, reforçando mais o fato anedótico do que a “grande história”. Mas é justamente a “grande história”, a história oficial, que sela o destino do filme: com a morte de Agamenon e as mudanças no quadro político do estado, o presidente Getúlio Vargas não assina a liberação da verba para as comemorações do terceiro centenário. (ARAÚJO, 1997, p. 72-73)

A consulta a Gilberto Freyre revela, mais uma vez, a importância intelectual do sociólogo para o IJNPS. Apesar do projeto terminar inacabado pelas mudanças políticas que sucederam com a morte do então governador Agamenon Magalhães, a passagem de Lesage pelo Recife resultou no documentário sobre o bumba meu boi.

O filme conta com uma narrativa introdutória sobre a origem do folguedo elaborada por René Ribeiro, na qual se faz citação ao historiador e antropólogo Câmara Cascudo. Afirmando o caráter essencialmente popular do Nordeste, a referência a Cascudo descreve o bumba meu boi como a única dança dramática realmente criada no Brasil, apesar de reconhecer sua influência europeia. É um dos poucos filmes dessa primeira fase que mantém citação direta ao IJNPS, contando com orientação de um pesquisador da casa.

Imagen 8 – Abertura do filme *Bumba-meboi: o Bicho Misterioso de Afogados* (1953), de Romain Lesage.

Menções ao Instituto Joaquim Nabuco e ao antropólogo René Ribeiro.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Em confluência com as discussões trazidas pelo documentário e a pesquisa social da época, a realização do I e II Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951 e 1953, respectivamente, atenta para a emergência do tema naquele período entre os dois campos. Durante o II Congresso Brasileiro de Folclore⁶⁹, realizado em Curitiba de 22 a 30 de agosto de 1953, Renê Ribeiro representou o Instituto Joaquim Nabuco e a comissão pernambucana.

O tema principal dessa edição do congresso foi o levantamento dos folguedos populares brasileiros. As comissões estaduais foram então responsáveis por apresentar não somente um inventário dos tipos de brinquedos existentes em cada unidade federativa, como documentários “foto” e “cinematográficos” sobre as modalidades regionais dessas expressões populares. Apresentaram materiais, naquela ocasião, os estados de Alagoas, São Paulo, Espírito Santo, Paraná, Estado do Rio, Distrito Federal e Santa Catarina e Pernambuco. A Prefeitura Municipal do Recife entregou um documentário fotográfico do Departamento de Documentação e Cultura que se destacou na exposição. E Ribeiro exibiu ainda o filme do bumba meu boi, cuja aceitação, segundo conta à imprensa, foi extremamente favorável (*Diário de Pernambuco*, Recife, 24 set. 1953, p. 3).

O filme pode ter sido uma encomenda do IJNPS para a participação no congresso, por se tratar do tema do folguedo. Mas sua análise não se limitou à descrição da brincadeira. Com registros de imagens sobre os mocambos daquele bairro, que externam a pobreza vivida pelos brincantes, o filme exalta ainda uma narrativa social e antropológica sobre o folguedo.

O cenário principal é o bairro de Afogados, na zona oeste do Recife. Considerado à época, e segundo as descrições de abertura do filme, um dos bairros mais pobres da capital pernambucana. Na década de 1940, foi formada uma vila militar no bairro, nos arredores da 7ª Formação de Intendência Regional do Exército brasileiro⁷⁰. A presença do quartel resulta numa ascensão social dessa área do bairro, denominada Vila São Miguel. Em uma cena do filme, é dado ênfase ao nome da “Avenida Mustardinha”, localizando geograficamente a área mais pobre do bairro, oposta à vila militar.

⁶⁹ O I Congresso Brasileiro de Folclore ocorreu no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951. Foi presidido pelo musicólogo Renato de Almeida, um dos fundadores da Comissão Nacional do Folclore em 1947. O objetivo do congresso era salvar a sabedoria do “povo”, preservando a pesquisa folclórica e seus artistas. Segundo postulado na imprensa da época: “a pesquisa folclórica exige aparelhamento e técnicos, não podendo continuar limitando-se aos fins de semana quando se pode ir ao campo – e quando se pode – para trabalhos que via de regra, tem de ser apresentados incompletos. O pesquisador precisa consagrar-se a essa tarefa, inteira e exclusivamente” (*A Noite*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1951, p. 11).

⁷⁰ Fundada em 27 de outubro de 1941, atualmente trata-se do 14º Batalhão Logístico.

Imagen 9 – Frames do filme *Bumba-meu-boi: o Bicho Misterioso de Afogados* (1953), de Romain Lesage.

Imagen da Avenida Mustardinha e dos mocambos de Afogados.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Numa análise social introdutória, a película ressalta como a brincadeira tem perdido espaço enquanto evento popular. “Primeiro foi o circo, hoje, além do futebol, é o cinema o grande concorrente do Boi”, diz o narrador quando um dos brincantes, o Guariba (intérprete do Bastião), encena se recusar a continuar o trabalho para assistir ao filme *Valente Forasteiro* em frente ao suposto “Cine Aliança”⁷¹. Numa metalinguagem, o cinema é visto como uma hegemonia cultural, a cena conta ainda com sonoplastia típica do gênero do faroeste (*western*), sucesso hollywoodiano no Brasil. É o único momento do filme em que a trilha não é composta pelas músicas do bumba meu boi.

O Mestre Antonio Pereira é o protagonista do filme. Filho de um ambulante e uma doméstica, nasceu a 11 de maio de 1889 em Timbaúba, interior de Pernambuco, vindo para o Recife com dois anos de idade. Pedreiro e analfabeto, conheceu o bumba meu boi aos dezessete anos, assistindo a um espetáculo no bairro de Areias, Recife, e desde então passou a desenvolver essa manifestação artística como atividade de final de semana.

Apresentando o Bicho Misterioso de Afogados como uma empresa doméstica, formada por familiares e amigos, Lesage entra no universo particular do organizador para mostrar os desafios de dar vida à brincadeira. Em sua casa, junto aos bonecos, indumentárias e instrumentos do bumba meu boi, a vida particular se mistura com o folguedo. Seu Pereira vive com a esposa e a afilhada Delcina, irmã de Guariba. Delcina é a pastorinha do espetáculo, mas só deve participar enquanto for criança, “não fica bem uma moça dançar em público”, ressalta

⁷¹ Não há qualquer registro da existência de um denominado Cine Aliança no bairro; o espaço retratado numa casa nos leva a crer que tanto o filme quanto o espaço foram montados para referenciar a influência do cinema como diversão pública, competindo com a festa popular.

em determinado momento o narrador. Exalta, assim, a relação de gênero existente no bumba meu boi. Os personagens femininos são interpretados por homens. Às mulheres, cabe apenas a função de cantadeira e, quando criança, encenar a pastorinha.

Seu Pereira é tratado pela narrativa do filme como um empresário. É constantemente chamado de “patrão” pelos outros atores. É ele quem financia o brinquedo e recolhe o precário apurado. Vive também de encher taipa e cobrir mocambos. Apesar do foco no chefe do Bicho Misterioso de Afogados, o filme também conta a realidade vivida pelos outros atores, ressaltando suas funções e condições de vida, com imagens sobre os mocambos de Afogados:

Caranguejo toca bombo há quarenta anos e tem a goela escancarada pra cachaça. Quando não toca, apanha seus crustáceos para vender na feira de afogados. Chinês é o Mateus, também aparece como o Babau e Fiscal. Vive como seu compadre Pereira de entaipar e cobrir casas. Já foi o marido da cantadeira que é lavadeira, e que por vinte cruzeiros canta uma noite toda. Mal-assombrado é o artista encarregado das decorações do boi, é também o artista mais apurado e já teve sua congestão cerebral. Essas são as estrelas de Seu Pereira. Os outros papéis quaisquer um faz, dizem eles.

Vemos então Antonio Pereira desde a mobilização e organização do bumba meu boi até chegar na transformação cênica no Capitão, quando começa o festejo. O Capitão é dono da festa, quem, falando, cantando, dançando, comanda o espetáculo. No princípio vem a pé, mas depois surge montado no cavalo-marinho. Os seus principais servidores são Mateus e Bastião. Os dois trazem nas mãos bexigas de boi cheias de ar, com o qual batem nos demais personagens que se apresentam na encenação e também no público.

Imagen 10 – Frames do filme *Bumba-meu-boi: o Bicho Misterioso de Afogados* (1953), de Romain Lesage.

Mestre Antonio Pereira, organizador e Capitão do bumba meu boi.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Dois terços do filme é voltado ao registro da brincadeira. O Bumba meu boi é uma forma de teatro hierático das festas de Natal e Reis, se espalhando por outras celebrações como as

festas juninas e o carnaval. Embora se notem algumas influências europeias, a sua estrutura, assuntos, tipos e músicas são essencialmente nordestinos. O aspecto musical é bastante explorado por Lesage, compondo boa parte da sonoplastia do filme. Vê-se constantemente a cantadeira entoando suas loas, sentada ao lado da orquestra que é composta por zabumba, ganzá e pandeiro. O espetáculo é representado na rua, onde o público fica em pé, formando uma roda, enquanto entram os personagens da história contada através dos diálogos e canções.

Durante o filme são apresentados os personagens do auto. O primeiro, dono da festa, é o Capitão montado no Cavalo-marinho, arquétipo do chefe local. Representa uma sátira ao coronelismo brasileiro, estrutura de poder exercida com hipertrofia privada, característico dos anos iniciais da República (CARONE, 1971). Apresenta-se com vestimenta típica e chapéu. É ele quem interage, junto aos seus dois serviçais, Mateus e Bastião, com os diversos personagens que aparecem na trama: Queixoso e Valentão, o fanfarrão que termina desmoralizado; a Pastorinha; o Engenheiro e o Fiscal; o Babau; o Morto carregando o vivo; a Ema; Dona Joana; Mané Pequenino; a Burrinha; e, por fim, o Boi. Os personagens do auto são classificados em três categorias: humanos, animais e fantásticos, como o Mané Pequenino que diverte o público. A cada entrada, um quadro de diálogo é exibido com o personagem que aparecerá na história. Até chegarmos na morte e ressurreição do Boi, desfecho do espetáculo.

Imagen 11 – Frames do filme *Bumba-meu-boi: o Bicho Misterioso de Afogados* (1953), de Romain Lesage.

Quadro de diálogo apresentando o personagem “Mané Pequenino” e cena do filme.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

O Bicho Misterioso de Afogados foi pesquisado por Hermilo Borba Filho, teatrólogo e intelectual pernambucano, resultando no livro *Apresentação do bumba meu boi: o boi misterioso de afogados*, de 1966. Borba Filho foi também um entusiasta pesquisador da arte

popular pernambucana, tendo uma ampla produção bibliográfica sobre o tema nas décadas de 1960 e 1970⁷².

Antônio Pereira continuou com as atividades do folgado até 1978, quando já não tinha condições de dançar e passou o comando do Boi para um dos seus quatro filhos. Foi, posteriormente, considerado o mais famoso animador de bumba meu boi de Pernambuco. Morreu em 2 maio de 1981 aos quase 92 anos. O filme de Romain Lesage é, bem como o filme sobre Vitalino, um dos raros registros do artista popular.

Bumba-meu-boi: o Bicho Misterioso de Afogados apresenta em sua dimensão etnográfica uma rica fonte de análise para o estudo dos festejos populares no Nordeste brasileiro. Aspectos sociais, antropológicos, musicais, entre outros, acompanham a produção de Lesage, que se encontra hoje, bem como o filme de Armando Laroche, disponível no acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

De certa maneira, a produção cinematográfica dos anos 50 no Nordeste foi ofuscada pelo o sucesso de *Aruanda* (1960), sustentado especialmente por um mito fundador do moderno documentário brasileiro. É o caso de filmes como *O Mundo do Mestre Vitalino* e *Bumba-meu-boi*. Como documentários, essas películas registram o interesse do gênero pela cultura popular e sua relação com a pesquisa social. Como fonte e objeto para a História, revela os interesses do IJNPS no audiovisual, que, além de financiar outros filmes posteriormente, incluindo o *Aruanda*, utilizará também das possibilidades técnicas do audiovisual para o registro de atividades institucionais.

Ao se referir sobre os filmes de Armando Laroche e Romain Lesage, o pesquisador Paulo Carneiro da Cunha Filho nos coloca que “tanto o filme de Lesage quanto os curtas de Laroche são documentários pouco expressivos, descontando-se o aspecto de serem registros da cultura popular” (CUNHA FILHO, 2014, p. 73-74). Todavia, estes filmes trazem um valor para além da sua expressividade estética, dialogando diretamente com o campo da pesquisa social. O modelo narrativo clássico, o uso da ficção e a origem francesa dos diretores nos revela ainda a influência estrangeira em parte do documentário nacional.

Os filmes apresentam uma estrutura similar, com a presença da narrativa em voz *over*, também chamada de “voz de Deus”, recurso típico dos documentários em que a narração está ali para contar sobre os fatos apresentados sem se encontrar ligada à cena, em que os personagens representados parecem não possuir nenhum saber sobre si mesmos. De modo geral,

⁷² Dos quais podemos citar alguns livros e sua autoria ou com sua participação: *Apresentação do Bumba-meu-boi* (1966), *Arte popular do Nordeste* (1966), *Espetáculos populares do Nordeste* (1966), *Cerâmica popular do Nordeste* (1969) e *Artistas e festas populares* (1977).

os filmes estavam em consonância com um modelo sociológico de produção filmica, nos termos trazidos por Jean-Claude Bernardet, fundamentado no poder do discurso sobre as realidades expostas e influenciado por um conjunto estético e ético proposto a partir de uma relação direta ou indireta com a pesquisa social.

As vozes que falam sobre os objetos apresentados e representados é a voz dos cientistas sociais. Sejam os folcloristas e sociológicos que pensam a Arte Popular, ou mesmo através da antropologia de Renê Ribeiro, que argumenta diretamente no filme sobre o folguedo ou reverbera a etnografia popular em Vitalino.

Com uma alta carga descritiva, o filme de Armando Laroche expõe a realidade pobre vivida por Vitalino como pano um simples de fundo para a caracterização do universo da Arte Popular e do registro dos tipos nordestinos. Quanto à narrativa e crítica social, *Bumba-meу-boi*, Lesage é mais incisivo em sua crítica. Expõe o esgotamento das manifestações culturais em contraste com as tecnologias da modernidade, como é, paradoxalmente, o próprio cinema; caracteriza o flagelo e as condições sociais da vida dos brincantes na periferia do Recife; e dá voz a um artista menos conhecido do grande público, como era o Mestre Antonio Pereira naquela década.

Esses filmes são também parte integrante da formação de uma identidade regional forjada pela pesquisa social naqueles tempos. O auspício de órgãos como o IJNPS é ainda fundamental para a existência desse cinema documental que, fora do circuito de produção comercial, necessita especialmente do apoio financeiro externo para sua sobrevivência.

Não se sabe ao certo os motivos que levaram o IJNPS, em sua fase inicial, a se aproximar da produção audiovisual. Não há fontes suficientes para nos levarmos a concluir seus detalhes, todavia, a aproximação das ciências sociais e especialmente da etnografia com o audiovisual não era uma novidade no cenário mundial.

Por sua influência no cenário local, Armando Laroche e Romain Lesage atuariam ainda na parte de formação. Após a Semana do Filme Francês, Lesage confere o curso “Arte e Técnica Cinematográfica”, no prédio da Escola de Aplicação localizado na Rua do Hospício no centro do Recife (*Jornal Pequeno*, Recife, 24 out. 1952, p. 4). Mais tarde, o Cine Clube Universitário realizaria um Curso de Iniciação ao Cinema com diversos professores, cujo módulo intitulado “o filme documentário” ficaria a cargo de Armando Laroche (*Diario de Pernambuco*, Recife, 11 abr. 1954, p. 6).

De riqueza histórica e cultural, *O Mundo do Mestre Vitalino* e *Bumba-meу-boi* infelizmente caíram no esquecimento e são pouco discutidos em suas dimensões estéticas e historiográficas. Sua importância cinematográfica pode ser revelada na riqueza do panorama

do cinema amador na cultura audiovisual brasileira, especialmente no caso de Armando Laroche, principal expoente do cine amadorismo em Pernambuco. Também no desenvolvimento do cinema documental nos anos 50, trilhando um caminho de possibilidades do fazer cinema naquele período. Sua relevância científica reside na aproximação com a pesquisa social. O mecenato do IJNPS representa uma dimensão etnográfica daquilo que as ciências sociais buscam no audiovisual, especificamente neste caso, prevalecendo imagens da cultura popular nordestina, fundando um discurso imagético e histórico sobre a região.

A relação do IJNPS com o cinema se intensificou durante a década de 1960. São realizados nesse período os três principais filmes com o apoio da instituição, tornando-se ícones de uma história do documentário nordestino: *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *O Cajueiro Nordestino* (Linduarte Noronha, 1962) e *A Cabra na Região Semi-árida* (Rucker Vieira, 1966).

Não há, todavia, qualquer relação de continuidade entre as obras. A conexão entre esses filmes está sobretudo em seus autores e na vinculação do IJNPS com o denominado ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979), movimento que surge a partir da agitação cultural vivida na Paraíba nos anos 50, de modo especial no campo cinematográfico a partir do desenvolvimento do cineclubismo e da crítica. O fenômeno, que se fez presente também em várias regiões do Brasil naquela década, teve na Paraíba a especificidade de um terreno fértil à realização de documentários sociais em que atuaram nomes como Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho, João Ramiro Mello, Rucker Vieira e Ipojuca Pontes⁷³.

De maneira mais ampla, alguns filmes documentais estiveram ligados ao discurso sociológico e antropológico daquilo que vinha sendo produzido pelas ciências sociais, ou por uma mentalidade que o cinema importou desse campo do conhecimento. Por isso, sua associação com o IJNPS não pode ser vista apenas a partir do pressuposto de apoio técnico, mas em diálogo com as trajetórias dos cineastas e intelectuais que por ali circulam. Para compreendermos a história do documentário social, é importante analisarmos com a devida relevância o papel das ciências sociais desse período, como seus fundamentos dialogaram com os cineastas e denotaram uma fase do chamado “filme etnográfico”, que ao final dos anos 50 assume um tom cada vez mais crítico.

⁷³ Nossa principal fonte para a compreensão deste ciclo se dá através do livro do pesquisador José Marinho, *Dos homens e das pedras: o ciclo do documentário paraibano (1959-1979)*, publicado em 1998, que além da análise sobre o movimento cinematográfico, seus filmes e personagens, conta também com importantes relatos dos próprios realizadores, em entrevistas realizadas no final dos anos 70. Esses relatos orais registrados por José Marinho são importantes, pois alguns nomes desse período, como Linduarte Noronha e Rucker Vieira, faleceram em 2012 e 2001, respectivamente. Entretanto, é importante lembrar que essas memórias foram colhidas anos após a realização dos filmes, atendendo às subjetividades pessoais e disputadas específicas. São confrontadas a eles outras entrevistas, análises, além de documental sobre os temas aqui abordados presentes em jornais e periódicos da época.

4 FILMAR O SOCIAL: NOVAS EXPERIÊNCIAS CINEMATOGRÁFICAS DO IJNPS

PARAIBARUANDA singular plural.
Mito e contramito da nordestinidade.
Para narrar, tecer e desmascarar as crueis marcas do
subdesenvolvimento, a câmera puxa e repuxa o audiovisual
estourando as percepções.
Como o primeiro estouro de uma boiada...
– *Jomard Muniz de Bitto.*

A origem do filme etnográfico no Brasil remete ao próprio surgimento do cinema no país. Enquanto objeto de registro das realidades culturais exóticas, o cinema sempre nos apresentou representações pitorescas do Brasil, especialmente no Norte e Nordeste⁷⁴. Tornaram-se bem conhecidas, todavia, as iniciativas cinematográficas da Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas – também conhecida como Comissão Cândido Rondon –, que, através do Major Luiz Thomaz Reis, registrou as atividades da operação com o objetivo de tornar visível o interior profundo do Brasil e as ações do projeto de integração nacional. Foram realizadas, entre 1912 e 1938, dezenas de películas⁷⁵ que são consideradas de fato as primeiras imagens etnográficas, partindo da perspectiva antropológica de imersão na cultura a ser descrita⁷⁶.

O filme etnográfico é uma categoria específica na qual se aplicam investigações no domínio da antropologia visual⁷⁷, filmando e dialogando com determinados grupos das sociedades humanas. Assim como o próprio documentário, ele é gestado historicamente, apresentando características próprias ao longo do tempo. Hoje, por exemplo, se reconhece no documentário etnográfico a possibilidade da análise do autor na sua própria cultura (não apenas naquela distante da sua) e a ampliação no diálogo e limites entre o observador e o observado.

Em uma história de contatos entre a antropologia e o cinema, a linguagem etnográfica transbordou os limites da perspectiva antropológica e foi identificada não só nas formulações

⁷⁴ Na primeira metade do século XX podemos citar como expoentes do filme etnográfico brasileiro *Rondônia* (1912), vinculado ao Museu Nacional e dirigido por Roquette Pinto; os filmes do Major Reis na Comissão Rondon; *No país das amazonas* (1922) e *No rastro do El Dorado* (1925) do português Silvino Santos; *Cerimônias funerárias entre os Bororo* (1935), *Aldeia Nalike* (1936) e *Festa do Divino Espírito Santo* (1936) dirigidos por Claude e Dina Lévi-Strauss; e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, coordenada pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, com a chefia de Mário de Andrade e direção cinematográfica Luiz Saia.

⁷⁵ Destacam-se na produção da Comissão Rondon os filmes *Os sertões de Mato Grosso* (1912), primeiro filme do major Luiz Thomas Reis, e *Ritual e Festa Bororo* (1917), sua obra mais conhecida.

⁷⁶ Para saber mais sobre os filmes de Luiz Thomaz Reis, conferir o texto de Fernando de Tacca, presente no livro *Documentário no Brasil: Tradição e Modernidade* (2004).

⁷⁷ Observamos aqui a diferença entre a antropologia e a etnografia. O antropólogo Franz Boas foi pioneiro em estabelecer fronteiras entre o etnógrafo, aquele que descrevia e traduzia os costumes, e o antropólogo, aquele que seria construtor de teorias gerais sobre a humanidade (MONTE-MÓR, 2004, p. 100).

da produção documental como também nos ficcionais. Por outro lado, no campo científico, a etnografia adotou do cinema o audiovisual como ferramenta de trabalho⁷⁸. Enquanto o documentário se apropriou dos domínios antropológicos, os registros filmicos ganhavam estatuto de documentação científica. O diálogo entre o conhecimento científico e o cinema pode ser localizado especialmente nos anos 50. Segundo cita Patrícia Monte-Mór (2004, p. 105): “Paul Henley aponta para a década de 1950 como o período em que cinegrafistas, de alguma forma associados à vida acadêmica, começaram a fazer filmes que combinavam preocupações acadêmicas pela documentação etnográfica com instrumentos de um documentário cinematográfico”.

A partir dos anos 50, o cinema passou a se utilizar da etnografia como ferramenta discursiva através de um olhar cinematográfico sobre o outro, trazendo uma nova visão aliada à questão da crítica social que, de certa maneira, não existia nas produções realizadas até então. No Brasil, essa esfera antropológica junto à questão social resultou num movimento de um “verdadeiro Brasil” que vinha sendo esquecido. Ganhava destaque a diversidade cultural das regiões brasileiras e seus problemas sociais: “(...) A experiência política, a partir dos anos de 1960, vai instigar a produção de inúmeros documentários que tentarão dar conta da diversidade cultural brasileira. Em muitos deles, cientistas sociais terão participação como consultores ou pesquisadores” (MONTE-MÓR, 2004, p. 108).

A Caravana Farkas, por exemplo, foi fruto desse processo, quando um grupo de cineastas percorreu o Nordeste com o intuito de realizar diversos registros documentais das manifestações da cultura popular brasileira, liderados pelo empresário, fotógrafo e produtor Thomaz Farkas (LUCAS, 2012).

Em 1966, um dos diretores da caravana, o baiano Geraldo Sarno escreveu sobre o assunto na primeira edição da revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), centro multidisciplinar de pesquisas e documentação sobre a história e as culturas do Brasil criado por Sérgio Buarque de Holanda, em 1962, e vinculado à USP:

A cooperação entre estudiosos da realidade brasileira, cientistas sociais e documentaristas, com a exercitação continuada de documentário, como promete o Departamento de Produção de Filmes Documentários do Instituto de Estudos Brasileiros, permite programar um cinema de pesquisa, científico e correto enquanto

⁷⁸ Todavia, Patrícia Monte-Mór (2004, p. 100) ressalta que a proporção não foi a mesma. Enquanto o cinema se apropriou rapidamente dos domínios teóricos da antropologia, a antropologia demorou um tempo para se apropriar do cinema, isso especialmente por questões econômicas, pelo peso e custo do material de filmagem nos projetos antropológicos. Podemos observar que com os gradativos técnicos e a facilidade de materiais a partir da segunda metade do século XX, a antropologia então passou a avançar no uso de câmeras cinematográfica e equipamentos de captação do som direto.

informação sobre a realidade brasileira, e de auto reconhecimento quando projetado sobre essa mesma realidade social. (SARNO, 1966, p. 172)

Um dos primeiros resultados dessa aproximação entre o IEB e os documentaristas brasileiros foi a realização do filme *O Povo do Velho Pedro* (1967), documentário sociológico dirigido por Sérgio Muniz, membro da Caravana Farkas. Segundo a pesquisadora Clara Leonel Ramos, o trabalho foi desenvolvido de maneira interdisciplinar, contando com pesquisadores da USP: um sociólogo, um antropólogo, um geógrafo, um economista, um psicólogo (RAMOS, 2007, p. 29-30). O desenvolvimento da Caravana Farkas, a partir de 1967, deu-se em contato com pesquisadores vinculados ao IEB, explorando a dimensão antropológica do registro.

Em São Paulo, o IEB teve um papel similar ao que o IJNPS desenvolvia no Recife e no Nordeste na promoção dos estudos sociais, todavia, sendo o órgão paulista vinculado à universidade⁷⁹. Ambos também efetivaram um diálogo da pesquisa social e do filme etnográfico. Se a Caravanas Farkas revelou um projeto cinematográfico do IEB, quase uma década antes, o auspício do IJNPS se fazia nacionalmente conhecido quando, em 1959, o paraibano Linduarte Noronha foi ao gabinete do diretor executivo Mauro Mota solicitar recursos para a realização de um filme sobre remanescentes quilombolas na Serra do Talhado.

No projeto do filme, apresentado ao IJNPS, Noronha se propunha utilizar o cinema como expressão sociológica da vida dos remanescentes quilombolas, o que agradou a instituição. O filme *Aruanda* exerceu uma enorme influência em sua geração e não passou despercebido por Geraldo Sarno, “(...) para ele, ‘Aruanda’ revela que: ‘aquele meu mundo da infância e da juventude no sertão era cinematografável, podia estar nas telas de cinema’” (RAMOS, 2007, p. 33). Conforme afirma Clara Leonel Ramos:

Estas afirmações vão ao encontro de colocações de Farkas em sua tese de doutorado, na qual afirma que o foco temático do documentário brasileiro deveria ser: o regional, o primitivo, o folclore e a religiosidade. Isto não significava simplesmente registrar estas manifestações. Para Farkas, o que deveria ser buscado, através da documentação das manifestações exteriores, era a revelação da verdadeira origem das relações que as determinam. Do seu ponto de vista, o que estava em jogo era a captura de tradições e de um modo de vida fadados a acabar e, que, por isso mesmo, se encontravam numa situação de conflito rara. (RAMOS, 2007, p. 33)

⁷⁹ É importante ressaltar o destaque do Instituto Joaquim Nabuco na promoção da antropologia, fora do campo universitário. Segundo afirma Antonio Motta: “(...) na Fundação Joaquim Nabuco existiu antropólogos bem antes que seu campo disciplinar se institucionalizasse nas Universidades, o que somente ocorreria bem mais tarde.” (MOTTA, 2009, p. 25). Ainda que o projeto antropológico bem definido fosse se desenvolver e sistematizar apenas ao longo das décadas posteriores.

Aruanda foi um documentário significativo na construção de olhar social sobre o Nordeste. Assim como o Instituto Joaquim Nabuco na pesquisa social. Em ambos os casos, o pensamento antropológico era um vetor fundamental na mentalidade de sua realização. O departamento de antropologia, criado desde a origem da instituição, tinha por objetivo principal pesquisar e refletir “os aspectos da cultura e a integração cultural, os processos dinâmicos da cultura, a relação cultura-indivíduo, o folclore regional em suas diversas manifestações, além de cuidar da documentação da cultura, mediante o emprego de processos adequados” (MOTTA, 2009, p. 28).

Contudo, os filmes do IJNPS realizados na década de 1960 não contaram com cientistas sociais ligados diretamente à equipe técnica, como na primeira experiência cinematográfica da instituição, em *Bumba-meu-boi*, que contou com o argumento de Renê Ribeiro. Ou no caso da relação entre o IEB e a Caravana Farkas. Todavia, em grande medida, eram documentários baseados em pesquisas científicas, ou em diálogo com temas das ciências sociais daquele período. Com exceção de *Aruanda*, cuja origem estava em uma reportagem jornalística do próprio diretor, que, todavia, envolvia a questão das territorialidades negras no pós-abolição, permeando assim uma discussão sobre os remanescentes quilombolas também presente nas ciências sociais.

Compreendendo essas conexões também se faz necessário pensar nas trajetórias e relações que estabeleceram esses temas com os cinegrafistas deste período. Neste primeiro momento, configurado até o final dos anos 60, o ciclo paraibano é o principal foco de onde surgiram esses realizadores, representados aqui especialmente nas figuras de Linduarte Noronha, João Ramiro Mello, Vladimir Carvalho e Rucker Vieira. Este último, não paraibano, mas integrando a equipe de produção dos diversos filmes realizados pelo grupo e sendo uma ponte na formação técnica e o ciclo.

4.1 O INSTITUTO JOAQUIM NABUCO SOB O COMANDO DE MAURO MOTA (1956-1971)

Entre os anos de 1955 e 1956, o IJNPS passou por conturbadas mudanças em sua gestão, por conta da exoneração do diretor executivo Paulo Maciel do cargo. Situação que levou o órgão a novas estruturas e novas histórias, não necessariamente numa escala evolutiva, mas de novas relações. Inclusive para o audiovisual. Assumia em 1956 a direção da instituição o poeta e jornalista Mauro Mota.

Mauro Ramos da Mota e Albuquerque nasceu em 1911 na cidade de Nazaré da Mata, em Pernambuco, e formou-se em Direito na Faculdade de Direito do Recife no ano de 1937. Dedicou-se em sua carreira especialmente à literatura e ao jornalismo. Trabalhou como redator-chefe do jornal recifense *Diário da Manhã*, indo posteriormente para o *Diário de Pernambuco*, onde chegou ao cargo de diretor em 1956. Nesse mesmo ano, Mota assumiu o cargo de diretor executivo do IJNPS, a 15 de março, nomeado pelo Presidente Juscelino Kubitschek, em meio à turbulenta destituição de Paulo Maciel e a inesperada nomeação do poeta Ascenso Ferreira.

Segundo relatos de Antônio Carolino Gonçalves, contemporâneo de Paulo Maciel, cedido à pesquisadora Joselice Jucá (1991, p. 80):

Paulo Maciel foi chamado pelo DASP para discutir o próximo orçamento do Joaquim Nabuco para 1956, e lá tomou conhecimento, através do Dr. Madureira do Pinho, Chefe do Gabinete do Ministro, da chegada de um processo da Presidência de caráter urgente e confidencial, recomendando o afastamento de Paulo Maciel da direção do Joaquim Nabuco.

Em seu lugar, a recomendação era a nomeação imediata do poeta Ascenso Ferreira. Situação que gerou consternação de Paulo Maciel, comunicando prontamente a situação a Gilberto Freyre, principal nome com influência política ligada ao instituto. Freyre enviria então um telegrama ao Presidente de República, que no dia seguinte tratou de “corrigir” o erro e nomear Mota⁸⁰. Nos relatos trazidos por Joselice Jucá, não ficam claros os motivos que levaram à saída de Paulo Maciel e o não retorno dele à chefia após os protestos. No entanto, podemos notar que se trata de um período de transição política. No dia 31 de janeiro de 1956, Kubitschek inicia seu mandato presidencial substituindo o governo interino de quase três meses do catarinense Nereu Ramos. As mudanças políticas na presidência do Brasil também representaram efetivas transformações nas estruturas dos órgãos federais.

Há dois relatos colhidos pelo historiador e antropólogo Paul Freston sobre o assunto. A primeira versão, de Gilberto Freyre, corrobora com a tese de que Juscelino Kubitschek havia cometido um equívoco ao nomear Ascenso Ferreira, pelo desconhecimento sobre o IJNPS. Desfazendo a nomeação, o presidente pediu para que Freyre assumisse o cargo, o que lhe foi negado por ser ele próprio o criador do instituto. Assim, o presidente solicitou a ele uma indicação do novo nome, e ele prontamente teria recomendado Mauro Mota.

Essa versão não explica os motivos que levaram Mota a ser nomeado e omite o papel decisivo de outro personagem: Álvaro Lins. Segundo Roberto Mota, filho de Mauro Mota, o

⁸⁰ Segundo depoimento de Carolino Gonçalves trazidos por Joselice Jucá (1991, p. 81): “(...) o Presidente Juscelino justificara a nomeação de Ascenso Ferreira julgando tratar-se, o Joaquim Nabuco, de um ginásio de interior”.

pai veio a se tornar diretor por um “golpe de sorte”. O ato de Juscelino havia sido um ato político. Premiando um aliado (Ascenso Ferreira) e contrariando Freyre que havia apoiado o candidato udenista derrotado na campanha presidencial, Juarez Távora. Contudo, com as contestações, o chefe da Casa Civil de Juscelino e amigo de Mauro Mota, o jornalista pernambucano Álvaro Lins, recomendou a indicação de outro poeta⁸¹, visto que Ascenso não tinha qualquer experiência com a pesquisa social (FRESTON, 1989, p. 328-329).

É neste cenário político conturbado que Mauro Mota assumiu a direção executiva do IJNPS. Conturbado também para o órgão, pois, conforme ressalta Joselice Jucá (1991, p. 88-89), as circunstâncias nas quais Paulo Maciel, querido pelos funcionários da casa, foi destituído do cargo fez com que o órgão carecesse de um certo período de transição e adaptação à nova direção.

Segundo os relatos ufanistas de Joselice Jucá, conseguir o apoio dos antigos funcionários da casa foi um processo baseado no respeito mútuo e união em prol de um ideal: o crescimento e afirmação da instituição. O fato é que, passado o período de adaptação, “o tempo de Mauro Mota” empreendeu inúmeras mudanças, organizando o órgão. O novo diretor restaurou o salão e demais dependências do casarão; instalou azulejos portugueses no chamado jardim ecológico; expandiu a biblioteca; transformou o instituto numa autarquia federal – que dava mais autonomia financeira, lei assinada em 1960; e naquele mesmo ano, ainda efetivou a mudança de nome da casa, que passou a trazer então a denominação “de Pesquisas Sociais”⁸². Surge também o conselho diretor, composto por cinco membros, que sustentariam e regulariam o trabalho do diretor executivo.

Além dessas ações administrativas, o IJNPS organizou suas atividades científicas e culturais. Do aumento da produção científica, diversos departamentos passaram a se estruturar enquanto tal. Como o Departamento de História Social, Departamento de Sociologia, Departamento de Psicologia Social, Departamento de Antropologia, Departamento de Economia, Departamento de Geografia Humana e o Departamento de Estatística e Economia. À medida que se estruturavam, surgiam seus primeiros diretores, responsáveis pela coordenação dessas áreas.

O crescimento da instituição se deve muito à relação de Mota com o Chefe da Casa Civil. Segundo relato de René Ribeiro: “Mauro deu um impulso burocrático... ele estabilizou

⁸¹ Álvaro Lins e Mauro Mota eram amigos desde os tempos de estudantes secundários e havia entre eles uma verdadeira amizade e apoio mútuo em suas empreitadas.

⁸² Até dezembro de 1960, era denominado de Instituto Joaquim Nabuco; com Mauro Mota, a casa incorpora em seu próprio nome as atribuições que lhe foram designadas com a sua Lei de criação, tornando-se, oficialmente, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Sociais.

mais a coisa. Ele tinha Álvaro Lins, então, tinha tudo na mão. Conseguiu montar uma estrutura burocrática mínima que começou a se expandir..." (RIBEIRO, s.d. apud FRESTON, 1989, p. 331).

Apesar disso, o IJNPS era um local de disputas, inserido num campo específico. A centralidade em torno da figura de Gilberto Freyre também gerou questionamentos e dissidências. De acordo com René Ribeiro, Mauro Mota conseguiu realizar uma coisa que seus antecessores não estavam realizando: “(...) a total subordinação aos desejos de Gilberto. Porque os membros anteriores do Instituto eram pessoas que já tinham consciência do seu valor e já tinham bagagem científica em postos de professorado (...)” (RIBEIRO, s.d. apud FRESTON, 1989, p. 331). Este relato nos leva a crer em um certo distanciamento da gestão de Paulo Maciel aos desejos de Freyre, retomados com Mauro Mota. É notável, por exemplo, a força da imprensa na nova gestão em divulgação aos feitos do órgão. Seja pelo papel desempenhado por Freyre ou por Mota na imprensa local. Algo que havia se distanciado especialmente nos últimos anos da gestão de Maciel.

Ao mesmo tempo que se desenvolviam as atividades científicas e de pesquisa, o IJNPS também passou a se reaproximar ainda mais do filme documental enquanto ferramenta para a pesquisa social. O financiamento do “IJNPS de Mota” aos filmes etnográficos a partir de 1959 é um indício de que o projeto sociológico estava em consonância com as propostas do documentário. Uma nova imagem do Nordeste brasileiro foi então edificada sob a inferência de um realismo supostamente traduzido pelo gênero documental e pela pesquisa social.

Durante a gestão de Mauro Mota, foram realizados os três principais filmes do IJNPS: *Aruanda* (1960), *O Cajueiro Nordestino* (1962) e *A Cabra na Região Semi-Árida* (1966), cujos aspectos externos e internos da imagem nos revelam a face de uma trajetória não só do cinema documental brasileiro como também das instituições que as sustentam. Centrado nesses documentos audiovisuais, realizamos uma análise estética dessas películas, as articulações de sua realização e a relação com a pesquisa social, como ferramenta para a compreensão da construção discursiva do Nordeste. Por este motivo também, o retorno à gestão e ações de Mauro Mota será necessário, explorando as particularidades dos momentos específicos em que cada um desses filmes fora realizado.

4.2 “DOS HOMENS PARA AS TELAS”

Pernambuco e Paraíba são estados vizinhos, suas capitais distam aproximadamente cento e vinte quilômetros. Por sua proximidade geográfica, os personagens de seus grupos

culturais e intelectuais circulam com maior proximidade e intensidade. É o caso de Linduarte Noronha e Rucker Vieira, principais nomes envolvidos na realização do filme *Aruanda*.

Linduarte Noronha nasceu em Ferreiros, na Zona da Mata de Pernambuco, em 1930. Ainda jovem, foi morar na Paraíba, considerando-se um paraibano de origem pernambucana. Noronha foi, durante muitos anos, jornalista do *A União*, periódico paraibano vinculado ao governo estadual. Foi através deste ofício que fez contato com os jornalistas pernambucanos, especialmente com o *Diário de Pernambuco*, em que pôde conhecer o poeta e então secretário do jornal, Mauro Mota.

Rucker Vieira, pernambucano de Bom Conselho, nasce em 1931. No ano de 1949, foi morar no Recife para fazer o terceiro ano científico do colegial. Posteriormente, conseguiu um emprego no Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA), localizado em São José dos Campos, São Paulo. Ao retornar para o Recife, passa um tempo trabalhando no cartório de seu pai. Por questões familiares, muda-se para Paraíba, onde vem a trabalhar como locutor na Rádio Tabajara.

Assim como o jornal *A União*, a Rádio Tabajara é um veículo de comunicação do Governo do Estado da Paraíba⁸³. Durante muito tempo, serviram como escola aos jornalistas paraibanos, exercendo um importante papel na formação da prática jornalística. Pela relação intrínseca entre os dois veículos, foi na Rádio Tabajara que Rucker Vieira conheceu Linduarte Noronha, firmando uma amizade que iria levar ao convite de Noronha a Vieira para realizar a direção fotográfica do filme *Aruanda*. Mas em ambos os casos, a relação com o cinema veio antes da trajetória profissional no jornalismo.

Ainda quando criança, Linduarte Noronha, assim como muitos de sua geração, frequentou os cinemas de rua, salas de cinema espalhadas pelos bairros da cidade. Durante sua formação escolar no Liceu paraibano, relata a José Marinho⁸⁴ (1998) que lia a *Cena Muda*⁸⁵ e

⁸³ A *União* foi fundada em 2 de fevereiro de 1893 pelo governador da Paraíba Álvaro Lopes Machado. É o terceiro jornal mais antigo do país em circulação. A Rádio Tabajara, fundada aos 25 de janeiro de 1937 pelo governador Argemiro de Figueiredo, é a pioneira do Estado.

⁸⁴ O Prof. José Marinho (1933-2021) realizou importantes entrevistas com os cineastas do ciclo do documentário paraibano, a partir do final da década de 1970. Material que foi utilizado na sua pesquisa de mestrado sob orientação de Maria Rita Galvão. Pernambucano, ele foi professor do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, onde ingressou em 1971 para participar da implantação do Curso de Cinema, fundado por Nelson Pereira dos Santos. Paralelamente, trabalhou como ator no cinema, teatro e televisão. Atuou nos filmes *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, nas peças *Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come*, direção de Gianni Ratto da peça de Oduvaldo Vianna Filho, *Senhor Puntilla e seu Criado Matti*, peça de Bertold Brecht e direção de Flávio Rangel e *Dom Quixote de la Mancha*, em adaptação de Luiz Augusto Marones, e nas telenovelas *Roque Santeiro* e *O Rei do Gado* (1997), da TV Globo.

⁸⁵ Um dos principais periódicos de cinema do país, *A Cena Muda* (originalmente nomeada como *A Scena Muda* até 1941) foi a primeira revista brasileira focada em assuntos acerca do cinema. Fundada no Rio de Janeiro pela Companhia Editora Americana em 31 de março de 1921. Sua última edição foi em maio de 1955.

via os filmes do circuito comercial. No Liceu, foi aluno de Sinésio Guimarães, diretor do *A União*. A proximidade com Guimarães o fez seguir carreira de jornalista naquele jornal e também assumir uma vaga como professor de geografia no Liceu. Nos anos 50, passa a escrever a crítica cinematográfica e acompanha, de longe, o movimento cineclubista no estado. Foi o jornalismo que levou Noronha à prática cinematográfica, trazendo então para o documentário brasileiro um olhar documental-jornalístico, em contraposição aos filmes propagandísticos comerciais.

A primeira experiência cinematográfica de Linduarte Noronha foi um filme-reportagem, feito em 1956. O filme *Cabo Branco*, em 16 mm, sobre ponto do extremo oriente das Américas, realizado com Wills Leal e João Ramiro Mello (MARINHO, 1998, p. 61)⁸⁶. Segundo os relatos, Noronha descobriu que a prefeitura de João Pessoa tinha uma câmera Bolex 16 mm e solicitou ao prefeito o empréstimo (LIMA GOMES, 2003, p. 69). Mesmo modo de ação que iria fazer com o INCE, ao pedir os equipamentos para realizar *Aruanda* três anos depois.

Naquela época, chegou também a se envolver com o movimento literário, quando participou do *Correio das Artes*, suplemento mensal do *A União* que manteve publicações também de escritores pernambucanos. Segundo relata Noronha à Lima Gomes (2003, p. 70):

Minha amizade com Mauro Mota, que era secretário do Diário de Pernambuco, veio daí. Facilitou [Aruanda e] *O Cajueiro Nordestino* e aqui o Edson Régis fundou o *Correio das Artes*. Ele era pernambucano, eu vivia lá querendo entrar até que abriram pra mim a porta. Publicaram outro dia uma coletânea com o conto Negrinho. Infelizmente não botaram a data, é muito antigo esse conto. O *Correio das Artes* teve impacto grande aqui.

Gilberto Freyre, José Américo de Almeida e Câmara Cascudo no folclore. Josué de Castro com a *Geografia da Fome*, teve um grande impacto. E posteriormente *Geopolítica da Fome*. Ele foi um homem profundamente injustiçado. Morreu em Paris sem poder voltar ao país por causa da sua obra. Ele era médico sanitarista, eu tenho correspondência dele quando me propus a fazer o *Geografia da Fome* [versão cinematográfica].

Noronha ressalta também o grande impacto de Gilberto Freyre em sua geração. Ele próprio acompanhou a evolução de *Casa Grande & Senzala*. Quando perguntado se há contribuição de Freyre e Mota no cinema daquela geração, Noronha responde:

É. Eu acho que sim, talvez tenha sido por causa da evidência que a antropologia e a sociologia teve no Nordeste. O mestre Gilberto Freyre porque nesse sentido da influência paralela, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais influiu ou esteve presente em grande parte nesse despertar de uma geração nossa em várias épocas e isso terminou no cinema. (LIMA GOMES, 2003, p. 70)

⁸⁶ Esse relato é feito por João Ramiro Mello a José Marinho. Em 2000, é publicada uma entrevista com Linduarte Noronha feita por João de Lima e Manuel Clemente ao *Jornal da Jornada* em que o diretor de *Aruanda* afirma que o filme foi feito com Wills Leal e Hermano José (LIMA GOMES, 2003, p. 69).

Durante a entrevista, Linduarte Noronha menciona outras importantes influências para os seus filmes: do Neorealismo italiano, explorava-se a questão da exterioridade, do cinema de campo; a relação do homem com a natureza, colheu das leituras sobre Flaherty; também lhe inspiravam Grierson e Cavalcanti, na forma do documentário clássico. Com exceção do Neorealismo, é importante destacar que pouco ou quase nada dos filmes desses diretores eram exibidos na Paraíba.

A formação de Noronha, conforme descreve, era muito mais na leitura que fazia sobre Flaherty e Grierson, por exemplo, do que propriamente nos filmes realizados por eles. Na prática de fazer cinema sua maior influência, fora o livro *Tratado de La Realizacion Cinematografica*, do russo Leon Kulechov, citado nos depoimentos, que deu a José Marinho (1998) e a João de Lima Gomes e Manuel Clemente (LIMA GOMES, 2003). O livro teve sua publicação em espanhol no ano de 1947, exercendo influência nos cronistas e cinegrafistas brasileiros pela proximidade linguística⁸⁷.

Noronha defendia a construção de *Aruanda* com um roteiro fechado. Derivado da pesquisa jornalística, chegou na Serra do Talhado com tudo pronto para seguir sua narrativa. Entretanto, algumas adaptações precisaram ser feitas, especialmente na parte da fotografia do filme, sob responsabilidade de Rucker Vieira.

Rucker Vieira iniciou sua relação com o cinema através da fotografia. Filho de um comerciante de Bom Conselho, interior de Pernambuco, ganhou do seu pai uma câmera fotográfica que havia recebido como pagamento de uma dívida. O interesse pela fotografia surgiu desde então. A partir de 1949, quando esteve no Recife para cursar o ginásio, ficou amigo do filho da dona da pensão onde morava. Juntos, Rucker Vieira e Domingos Soares Filho compraram uma câmera do cinegrafista João Pedrosa (MARINHO, 1998, p. 121).

Rucker Vieira foi a trabalho para São Paulo logo em seguida, exerceu a função de fotógrafo no ITA, em São José dos Campos. No Sudeste do país, teve a chance de realizar cursos de cinema na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na antiga Maristela e, posteriormente, nos Estúdios da Kino Filmes, onde fez curso com o cineasta Ruy Santos. Por essa passagem, teve também a oportunidade de conhecer e trocar experiências com técnicos de fotografia do Estúdio Vera Cruz. Ao retornar para o Recife, volta com uma bagagem

⁸⁷ A *Cena Muda* publicou em 1951 um texto de João Carlos Rossb sobre os livros *Tratado de La Realizacion Cinematografica*, de Leon Kulechov, e *Essai de Grammaire Cinematographique*, de André Berthomier. Na coluna, lança a descrição sobre os principais ofícios que compõe o mundo do cinema e suas funções: produtor, cenarista, câmera, iluminador, montador, etc. (A *Cena Muda*, Rio de Janeiro, 3 mai. 1951, p. 27). Há outras referências a Kulechov presente em periódicos como *Revista de Cinema* (MG), *Jornal do Brasil* (RJ), *Diário Carioca* (RJ), *Diario de Pernambuco* (PE), entre outros.

técnica diferenciada, especialmente se comparado a muitos cinegrafistas amadores que desenvolviam seus projetos de maneira exclusivamente autodidata na região.

O pai de Rucker Vieira, que na época possuía então um cartório no Recife, precisou se afastar do ofício para assumir um mandato como deputado estadual de Pernambuco, em 1958. Vieira então volta ao seu estado para tomar conta do cartório. Por questões de desavenças familiares, afasta-se do Recife e vai trabalhar, então, como já citamos, na Rádio Tabajara na Paraíba.

Quando se preparava para a realização de *Aruanda*, após retornar do Rio de Janeiro e do Recife onde conseguiu os apoios ao documentário, Linduarte Noronha decidiu convidar o então amigo da rádio para fazer a fotografia do filme. Inicialmente, essa função ficaria a cargo do próprio diretor, porém, lembrou de Vieira e sua formação técnica. Rucker Vieira passou, então, a integrar a equipe, ficando não só responsável pela fotografia como pela montagem do filme. Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello foram assistentes de produção⁸⁸.

João Ramiro Mello nasceu no ano de 1934, em João Pessoa. De família rígida e de formação educacional religiosa, seu pai não permitia que ele fosse ao cinema enquanto criança, passando a ter contato com a sétima arte apenas na adolescência. Em 1955, iniciou sua experiência na crítica cinematográfica. No mesmo tempo, atuou fortemente como cineclubista, chegando a dirigir o Cineclube João Pessoa. Seguiu um caminho comum de parte de sua geração: foi da crítica cinematográfica ao cineclubismo e do cineclubismo à realização de filmes (MARINHO, 1998, p. 112). João Ramiro trabalhou no jornal *A União*, onde conheceu Noronha. Juntos realizaram o filme já citado: *Cabo Branco*.

Vladimir Carvalho era o mais novo da equipe. Natural de Itabaiana, na Paraíba, nasceu em 1935 e era filho de um jornalista e moveleiro de origem portuguesa e uma dona de casa descendente de índios Cariris. Do pai herdou o interesse pelo jornalismo e a consciência política, mais alinhado com a esquerda. Ainda pequeno, foi morar no Recife, onde presenciou os comícios de Gregório Bezerra contra o governo getulista (MARINHO, 1998, p. 85-86).

Já com o fim do Estado Novo, em 1949, voltou à Paraíba, mas dessa vez à capital João Pessoa. Neste ano, nasce seu irmão, Walter Carvalho, que também se tornaria cineasta. Durante o ginásio, Vladimir, enquanto estudante do Liceu, teve Linduarte Noronha como professor de geografia. Foi lá onde se conheceram. Envolvido com movimento estudantil, teatral e cineclubista. Na segunda metade da década de 1950, colaborou na imprensa local como crítico

⁸⁸ Nos relatos da equipe a José Marinho (1998), há toda uma polêmica sobre a função de Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello no filme. Enquanto ambos afirmam ter participado também da construção do roteiro, Linduarte Noronha ressalta que o roteiro fora feito exclusivamente por ele.

iniciante, recebendo o apelido de Vladimir “Vorochenko” em razão de sua mania por filmes russos-soviéticos. Trabalhou também no *A União*, onde teve mais contato com Linduarte Noronha e João Ramiro Mello. Em 1959, foi então convidado por Noronha a fazer parte da equipe de *Aruanda*.

Foi através do teatro que Vladimir Carvalho arranjou as passagens para, junto com Linduarte Noronha, ir a São Paulo e, posteriormente, ao Rio de Janeiro angariar recursos para *Aruanda*. Em 1959, Carvalho dirigia um pequeno grupo de teatro amador. Com a realização do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Santos, ele solicitou ao Ministro Paschoal Carlos Magno, coordenador do evento, passagens para ele e Noronha assistirem ao festival. Segundo Marinho: “As passagens foram concedidas, e os dois se incorporaram à delegação da Paraíba. Na realidade, eles pensavam muito mais em conseguir financiamento para *Aruanda* do que em assistir ao festival” (MARINHO, 1998, p. 64). O interesse havia sido despertado pela divulgação da revista *Anhembi* que no Banco do Estado de São Paulo havia a possibilidade de se financiar projetos cinematográficos, algo que não aconteceu. Frustrados em seus planos, seguiram de carona ao Rio de Janeiro onde foram solicitar o apoio ao INCE, conseguindo os equipamentos. “(...) lá eles se compadeceram da situação ‘nordestino quer fazer filme’”, conforme narra Vladimir Carvalho à José Marinho (1998, p. 65).

Vladimir Carvalho, entretanto, não participou das filmagens na Serra do Talhado, pois prestou vestibular de filosofia no início de 1960, durante o período das filmagens. Auxilia, segundo seus relatos, na elaboração do roteiro do filme e retorna à equipe de campo apenas na etapa final, já para as tomadas finais realizadas no município de Santa Luzia do Sabugi.

Por conta da realização de *Aruanda*, Vladimir Carvalho intensificou sua amizade com João Ramiro Mello, com quem dividiu diversos outros projetos posteriormente, como o premiado *O País de São Saruê* (1971), produzido por ambos⁸⁹. O paraibano começou seu curso universitário de Filosofia em João Pessoa, capital da Paraíba, mas transferiu-se para Salvador, onde se envolveu com o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Podemos afirmar que Vladimir Carvalho foi quem mais desenvolveu uma carreira profícua no cinema brasileiro, atuando em diversas partes do país, com outros grandes

⁸⁹ Dentre outros projetos da dupla, podemos citar ainda *Romeiros da Guia* (1962), filme inserido no ciclo paraibano de documentários, quando ambos dividem a direção. Participam juntos também da equipe do filme de Arnaldo Jabor em *A Opinião Pública* (1966), Carvalho atuando como assistente de direção e João Ramiro como montador. E em *A Bolandeira* (1969) e *Quilombo* (1976), a direção fica a cargo de Vladimir e a montagem com João Ramiro.

realizadores, como o documentarista Eduardo Coutinho⁹⁰, tornando-se professor de cinema na Universidade de Brasília (UnB).

São essas trajetórias que circunscrevem a realização do célebre *Aruanda* em 1960, pontapé inicial para a carreira de muitos desses jovens cineastas. Linduarte Noronha, Rucker Vieira, João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho possuem trajetórias próprias e estabelecem relações que vão influir não só em *Aruanda* como em parte da história do cinema brasileiro. Basta lembrar que, nesta rede, teceram teias significativas: a amizade de Noronha com Mauro Mota levou a Rucker Vieira também estabelecer uma relação de proximidade com o IJNPS; como aluno de filosofia, Vladimir Carvalho se aproxima do crítico de cinema pernambucano e professor de filosofia na Universidade da Paraíba, Jomard Muniz de Britto, que junto com outro crítico pernambucano, Fernando Spencer, são importantes fontes de análise na crítica cinematográfica pernambucana da época. Spencer nos anos 70 e 80 trabalharia junto com Rucker Vieira no movimento superoitista e também na produção documental do IJNPS. Muitos fios, muitos personagens e muitos filmes que se derivam dessas estruturas de sociabilidades.

4.3 ARUANDA E O CINEMA NOVO: PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS

Os filmes *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1959) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) são considerados matrizes do Cinema Novo brasileiro, inaugurando uma nova forma estética de representar o país. Em *Arraial do Cabo*, a instalação de uma indústria química em um reduto de pescadores no litoral do Rio de Janeiro traz consequências sociais àquele município. Enquanto *Aruanda*, representa o Nordeste brasileiro, no sertão da Paraíba, onde um ex-escravo funda um quilombo no alto da Serra do Talhado. Ambos os documentários trabalhavam questões sociais e os efeitos da ausência do poder público naquelas regiões.

O tema do quilombo entrou em evidência pelas ciências sociais, especialmente no final dos anos 40. Em 1947, o etnólogo baiano Edison Carneiro, considerado um dos pioneiros em conceber uma sociologia própria dos quilombos no Brasil, lançou o livro *O Quilombo dos Palmares*, sobre a mais famosa comunidade formada por escravos fugidos do país. Este livro teve uma segunda edição em 1958, presente no acervo do IJNPS.

Em 1957, o escritor baiano esteve no Recife e ministrou um curso de uma semana na Faculdade de Filosofia do Recife intitulado “O homem negro no Brasil”. Um ano depois,

⁹⁰ Em 1964, Vladimir é convidado por Eduardo Coutinho para ser assistente de direção do seu filme *Cabra Marcado para Morrer*.

voltou ao Recife para participar da III Reunião Brasileira de Antropologia, no IJNPS, com a palestra “Assimilação e ascensão social do negro escravo”. É de se destacar a influência que Carneiro exerceu em nomes do IJNPS, como em Waldemar Valente, diretor do departamento de antropologia do IJNPS de 1968 a 1980, constantemente referenciado pelo antropólogo do instituto em suas publicações.

Por outro lado, na Paraíba de *Aruanda*, o secretário de educação e advogado Ivaldo Falconi publicou, em 1949, no *Correio das Artes*, suplemento do jornal paraibano *A União*, o artigo *Um Quilombo Esquecido*, sobre Caiana dos Crioulos, uma comunidade quilombola localizada na zona rural do município de Alagoa Grande, próximo a Campina Grande, agreste paraibano.

Foram ainda mais conhecidas as reflexões do sociólogo Florestan Fernandes, através do seu principal livro *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*, originado a partir da tese defendida em 1964 e publicada em 1965. Para Fernandes, o grau de integração do negro na sociedade brasileira é um parâmetro para a nossa democracia⁹¹.

Não se trava apenas de uma aproximação do documentário brasileiro aos temas promovidos pelas ciências sociais. Essas questões também faziam parte do debate público, promovido no campo político e na imprensa brasileira, acentuando-se cada vez mais as discussões nas décadas de 1950 e 1960.

Para analisar as confluências entre a produção científica e filmica vinculado ao IJNPS, compreendemos que a mentalidade de suas produções possuía discursos próximos, revelados por características comuns. Por exemplo, além da pesquisa de René Ribeiro sobre o Mestre Vitalino, encontramos também na documentação do IJNPS referências a pesquisas contemporâneas ao *Aruanda* que versam sobre a questão da habitação no Nordeste e o problema da marginalização econômica. *Habitação popular em Nazaré da Mata* (1959), de Ruy Marques; *Condições de vida e estágio mental de marginais na cidade de João Pessoa* (1959), de José Rafael de Menezes; e *Alagados, mocambos e mocambeiros* (1960), de Daniel U. Cavalcanti Bezerra são exemplos de pesquisas realizadas naquele período. Trazem como ordem do dia a reflexão sociológica sobre questão da habitação e seus fatores econômicos, temas transversais à *Aruanda*. Com foco no quilombo, ressaltamos também que a questão do negro era outro tema

⁹¹ *Aruanda*, como veremos, atestou o abandono do poder público aos remanescentes quilombolas, situação agravada com o golpe de 1964. Florestan Fernandes, Linduarte Noronha e outros tantos intelectuais e artistas foram atingidos pela ditadura que se instaurou. Noronha foi monitorado pela ditadura durante anos, suspeito de comunismo por conta do teor social de seus projetos. Já Florestan Fernandes, após a promulgação do Ato Institucional nº 5, foi aposentado compulsoriamente da Universidade de São Paulo.

presente na perspectiva sociológica do IJNPS. Dilemas retratados pelo documentário brasileiro, especialmente no período do Cinema Novo.

Para Ismail Xavier (2003, p. 15), as origens do Cinema Novo passam pelo documentário, por Paulo César Saraceni, Ruy Guerra, Roberto Pires, Walter da Silveira e Linduarte Noronha. Em suas formas de contestar e transgredir as regras impostas pelo cinema comercial, esses realizadores buscaram realizar um cinema fora dos estúdios, do cinema verdade, da experimentação. Conforme afirma Glauber, esse modo de fazer cinema era a melhor escola. Fazendo uso da frase de Jean-Claude Bernardet ao falar do filme *Aruanda*: “uma realidade subdesenvolvida filmada de modo subdesenvolvido” (BERNARDET, 2007, p. 38).

Nesta nova fase do cinema brasileiro, o Nordeste, tantos nos documentários quanto nos ficcionais, transformara-se em um personagem presente, como uma das faces de um Brasil esquecido. Na década de 1960, o Nordeste passou a ser representado em vários filmes, ficcionais e documentários, explorando seus aspectos sociais e construindo a nível nacional uma imagem sobre a região⁹². Filmes conhecidos, como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e a própria Caravana Farkas.

Vidas Secas, filme do diretor paulista Nelson Pereira dos Santos, é uma versão homônima do romance de Graciliano Ramos, escrito no final da década de 1930, inspirada nas histórias sobre a vida dos retirantes nordestinos. Uma obra-prima de Graciliano Ramos, que se tornou ainda uma obra-prima de Nelson Pereira dos Santos. O estilo cinematográfico da literatura nordestina já havia chamado a atenção de críticos de cinema, como Flávio de Campos. De acordo com Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2009, p. 304): “livros como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego, traziam os elementos que uma cinematografia requer: movimentos, tipos, cenários, intensidade dramática, beleza e verdade”.

O cinema deveria abordar temas nacionais e populares, que revelassem os problemas sociais, políticos e/ou econômicos do país. Mesmo nos ficcionais, as discussões se pautavam em questões contemporâneas ao período: “Para Nelson Pereira Santos, por exemplo, transportar *Vidas Secas* para a tela visou contribuir com o debate da problemática da reforma agrária no Nordeste, que estavam na ordem do dia” (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 305).

Segundo Vladimir Carvalho, assistente de direção do filme, *Aruanda* influenciou uma geração posterior de filmes sobre o Nordeste, especialmente no Cinema Novo. *Vidas Secas* se inspirou na fotografia cinematográfica do filme paraibano (MARINHO, 1998, p. 163).

⁹² Os filmes realizados sobre o Nordeste nos anos 50 não tiveram o mesmo impacto sobre o público como os dessa década.

Inspiraria também *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Barravento* (1969), ambos de Glauber Rocha.

Aruanda foi realizado no ano de 1960. Conforme aponta Rudá de Andrade (2003, p. 85): “Ano em que terminava a euforia desenvolvimentista de Juscelino, passava-se pelos delírios de Jânio, para se cair no período reivindicatório de Jango”. Para Vladimir Carvalho (2003, p. 97), são anos decisivos:

Todo um ciclo histórico estava começando; o Brasil pós-JK, posso dizer, ao apagar das luzes do governo Juscelino, em 59/60. É o nascimento dessa coisa com a classe média começando a ascender e a gente começando a descobrir o próprio Brasil, o morro carioca, o povo, etc. É difícil recompor isso hoje e passar às novas gerações o que era esse sentimento.

O nascimento do Cinema Novo está atrelado a este momento político, marcado também por uma crise na indústria cinematográfica, que culminou no encerramento das atividades da Atlântida Cinematográfica em 1962⁹³. Esse processo é considerado um resultado do governo Kubitschek (1956-1961), que implantando a política de desenvolvimento, colheu como custo a inflação⁹⁴. As condições econômicas reverberaram nos próprios modos de se fazer cinema no Brasil, que, em grande medida, não tinha como fugir à realização de filmes com baixos orçamentos. Condições que se agravavam ainda mais no setor do gênero documental, já deficiente na captação de verba fora da propaganda política-comercial.

Foi sob a direção executiva de Mauro Mota no IJNPS que Linduarte Noronha conseguiu captar parte dos recursos para seu filme. Da preocupação social com o Nordeste e na construção de um discurso fílmico sobre a região, Mota autorizou em 1960 o financiamento para *Aruanda*, liberando uma verba de quatrocentos cruzeiros, que além do IJNPS, teve também o apoio do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), através do diretor Humberto Mauro. No Rio de Janeiro, Noronha conseguiu através do INCE o equipamento para as filmagens: uma câmera de corda *Aymour*, com uma torre de lentes de 25,50 e 75mm e um tripé (MARINHO, 1998, p. 67; FIGUEIRÔA; BEZERRA, 2016, p. 45). No Recife, angariou recursos financeiros para a produção, que não foram suficientes, ficando a cargo do industrial paraibano Odilon Ribeiro Coutinho, que vivia no Rio de Janeiro, o apoio complementar, especialmente para comprar os negativos.

⁹³ Vale ressaltar que a outra grande produtora nacional, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, havia cessado suas atividades em 1954.

⁹⁴ O governo Kubitschek legou ao seu sucessor, Jânio Quadros, uma economia que crescia à média de 8,2% ao ano, mas que passara a conviver com taxas de inflação anuais da ordem de 23% e com um progressivo descontrole das contas externas.

Rodado entre fevereiro e março de 1960, Linduarte Noronha e Rucker Vieira seguiram então para o Rio de Janeiro, onde realizariam a montagem, ficando pronto ainda no primeiro semestre. *Aruanda* foi sem dúvidas o filme de maior sucesso dentre os produzidos pelo IJNPS. Circulou pelo Brasil⁹⁵, passando pelo Rio de Janeiro, onde teve várias exibições, incluindo a sua estreia em julho de 1960 num evento promovido pelo Clube de Cinema do Rio de Janeiro; e em São Paulo, tendo com destaque de sua exibição na VI Bienal das Artes.

O sucesso de *Aruanda* trouxe um reconhecimento não só para a equipe cinematográfica do filme, mas também ao projeto auspicioso do IJNPS, ressaltado nos periódicos desde de sua fase inicial de produção, como em matéria publicada na revista *Cinelândia* em fevereiro de 1960, que destacava a parceria entre o INCE e o IJNPS em realizar uma película sobre a região onde outrora existiu um quilombo e onde viviam naquele período cerca de cinco mil descendentes dos escravos fugidos (*Cinelândia*, Rio de Janeiro, fev. 1960, 2º quinzena, Edição 175, p. 77).

Glauber Rocha observou, na época, a importância de *Aruanda* para o filme documental brasileiro, principalmente no que concerne ao investimento público em sua produção. Segundo ele:

O documentário brasileiro sempre foi a burrice propagandística comerciais fartamente pagas pelo Estado (...). Foi exceção o fato de Instituto de Pesquisas Sociais Joaquim Nabuco [sic], do Recife, ter financiado os (...) curtos de Linduarte Noronha. O Instituto Nacional de Cinema Educativo deu um apoio final. O INCE, aliás, concedendo apenas a Humberto Mauro o direito de realizar documentários, nada faz, além disto, para estimular os jovens. Eis um grave problema: o documentário é a melhor escola para formar quadros. (...) O documentário facilita a experiência, fornece meios para que domine a técnica e se tente a criação sem o risco comercial das produções longas. (ROCHA, 2003⁹⁶, p. 144)

Foi um período de experimentações, em que o documentário e o curta-metragem, pelas suas condições de produção em baixo orçamento, encontraram um maior espaço fora do circuito comercial. Experimentações essas que geraram novas impressões ao cinema nacional, influenciando também nos próprios longas de enredo.

Aruanda, por exemplo, tem em sua construção narrativa um diálogo entre a ficção e o documentário. Considerada mais uma transgressão do filme: “Vejamos como Noronha passa da ficção à realidade e como arma um documentário inédito na história do cinema brasileiro”

⁹⁵ Há registros de exibição de *Aruanda* em: Pernambuco, Paraíba, Rio de Janeiro, São Paulo, Amazonas, Paraná, Rio Grande do Norte. Além de outros países como Espanha, França, Itália e Tchecoslováquia. O filme participou do *Festival dei Popoli di Firenze* (1962), conforme mostra trecho do catálogo do festival no Anexo C.

⁹⁶ A obra *Revisão crítica do cinema brasileiro* é publicada pela primeira vez em 1963, reunindo uma série de artigos escritos por Glauber Rocha no período de 1958 a 1963.

(ROCHA, 1960, p. 4), nos diz Glauber em uma das primeiras críticas escritas sobre o filme, intitulado *Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda*, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (RJ) em 6 de agosto de 1960, considerado o artigo que proclamou *Aruanda* no cenário nacional.

Não se trata, todavia, de uma fórmula inédita. Podendo ser vista em filmes do próprio Instituto Joaquim Nabuco, como *Bumba-meu-boi* (1955), ou mesmo no projeto da ASCOFAM, *O Drama das Secas* (1958). Porém, acreditamos que o contemporâneo filme da ASCOFAM não teve o mesmo impacto e repercussão que possuiu *Aruanda*, no modo que suas formulações impressionaram grande parte do público.

As primeiras cenas de *Aruanda* representam a caminhada do ex-escravo Zé Bento. José Bento Carneiro, ou Zé Bento, ficou conhecido pela tradição oral da comunidade como o fundador do quilombo. Segundo os relatos, ex-escravo⁹⁷, organizou o Talhado em 1860 depois de uma rápida passagem pelo quilombo das Pitombeiras. Zé Bento era carpinteiro, enquanto sua esposa, Cecília Maria da Purificação (Mãe Cizia), louceira. Foram à Paraíba em busca de madeira e barro, materiais indispensáveis para seus ofícios.

Zé Bento partiu com a família à procura de terra, fixando-se em meados do século XIX na região da Serra do Talhado. Essa trajetória, encenada e narrada, segue até a situação dos remanescentes do quilombo, segunda parte do filme, onde encontramos o foco na produção de cerâmica deste local isolado do resto do Brasil. Uma representação etnográfica do trabalho realizado pelas mulheres da Serra do Talhado.

[Linduarte] Noronha e [Rucker] Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. *Aruanda*, assim 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, p. 4)

A categorização de Glauber Rocha sobre o documentário trazia um tom de ingenuidade aos seus artífices. Mas como são do povo, possuíam uma verdade intrínseca no que fazem. Um filme também construído com atores do povo, moradores da comunidade da Serra do Talhado.

⁹⁷ Há um debate sobre a condição de escravo de Zé Bento, se ele seria um escravo fugido ou alforriado quando funda o Talhado. Segundo o *Livro do Município de Santa Luzia*, publicado pelo Mobral em 1984, tratava-se de “(...) um negro, fugitivo de uma fazenda do Piauí, e, depois de uma rápida passagem pelo quilombo das Pitombeiras, organizou o quilombo do Talhado, em 1860” (MOBRAL, 1984, p. 134). Para saber mais sobre a trajetória do fundador do quilombo, conferir Eulália Araújo e Mércia Batista (2013).

O próprio líder da comunidade, João Carneiro, aceita fazer o papel de Zé Bento. Passado e, então, presente na representação daquela sociedade. Para o próprio diretor do filme, Linduarte Noronha, *Aruanda* aborda transversalmente o tema do pós-escravidão e da terra: “(...) É exatamente o problema da Lei de Abolição” (MARINHO, 1998, p. 148), quando na metade do século XIX, Zé Bento se fixa naquela região acaba ficando conhecido e, com o processo de abolição, muitos homens libertos passaram a ir viver lá, isolados da sociedade. A comunidade que se vê representada no filme de Noronha é um reflexo dessas condições históricas, de subdesenvolvimento. Na análise do pesquisador:

Zé Bento (...) representa uma dessas famílias abandonadas à própria sorte após a libertação dos escravos no Brasil. A lei que libertou os escravos na verdade não os libertou; ao contrário, libertou o senhor branco do compromisso histórico com os negros.

Na realidade, o que aconteceu foi que o negro ficou em terra estranha sem outra opção de trabalho, a não ser formar quilombos como forma de resistência, em terras nem sempre férteis, ou então emigrar para os trabalhos braçais nas grandes cidades. Ali formavam-se as favelas, quistos sociais que ainda hoje permanecem. (MARINHO, 1998, p. 147-148)

Em matéria publicada no jornal *Diario de Pernambuco* (ver Anexo B), do Recife, ainda no período de produção do filme, Severino Barbosa afirma que “Vai servir *Aruanda* para mostrar ao Brasil uma terra estranha, com traços negros da época anterior à abolição, encravada no Planalto da Borborema, como um retrato autêntico de épocas passadas” (BARBOSA, 1960, p. 15). Foi no Recife, cidade sede do IJNPS, que as primeiras notícias sobre a realização de *Aruanda* começaram a ser publicadas na imprensa, ainda em março de 1960, logo quando a equipe de produção realizava as filmagens na Paraíba.

Imagen 12 – Equipe de Aruanda: Vladimir Carvalho, João Ramiro Mello, Rucker Vieira e Linduarte Noronha.



Fonte: *Diario de Pernambuco*. 24 abr. 1960. Terceiro Caderno.

De acordo com o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr., é através do Cinema Novo que a sensibilidade modernista, que instaura a ideia de Nordeste inicialmente na literatura, chega ao cinema brasileiro. Este movimento cinematográfico surgiu num período em que a cultura passou a ser vista como um dos instrumentos de transformação da realidade:

O Cinema Novo retoma a problemática modernista da necessidade de conhecer o Brasil, de buscar suas raízes primitivas, de desvendar o inconsciente nacional por meio de seus arquétipos para, a partir deste desvendamento, didaticamente ensinar ao povo o que era o país e como superar a sua situação de atraso, agora nomeado de subdesenvolvimento e de dependência externa. (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 305)

O próprio Linduarte Noronha ressalta na matéria do *Diario de Pernambuco* que, ao chegar ao alto da Serra do Talhado com toda a maquinaria cinematográfica, foram cercados por olhares curiosos e espantados. Os nativos da região jamais tinham visto aqueles equipamentos. É um retrato do subdesenvolvimento. *Aruanda* não só trouxe o sertão nordestino para o cinema brasileiro como também o cinema para o sertão nordestino. Uma experiência narrada com detalhes na obra de José Marinho (1998), através de relatos orais de seus realizadores. *Aruanda* representou uma fração do Brasil quase esquecida até a primeira metade do século XX: dos negros pós-escravidão, dos povos quilombolas, das casas de barro, das “louceiras” da Serra do Talhado, que “despertarão também a curiosidade pública, da mesma maneira que as máquinas modernas da civilização têm despertado a admiração daquele punhado de gente” (BARBOSA, 1960, p. 15).

Esse novo modo de fazer cinema, trouxe para a crítica brasileira a visão de que pela primeira vez tínhamos um cinema puro, de “imagem viva”, não mais vinculado aos grandes estúdios. Não vindo de outras artes. O trabalho intelectual do autor, da fotografia e da técnica (ou da falta dela) seriam valorizados.

Apesar de não ser paraibano, como afirmou Glauber, e sim pernambucano, foi o trabalho fotográfico de Rucker Vieira que mais chamou atenção no filme. Para Cunha Filho (2014), esse segundo momento da produção etnográfica do IJNPS deve-se especialmente a sua figura. Apesar do seu conhecimento técnico sobre fotografia, ficou perplexo com a aridez e a luminosidade excessiva do local onde seria gravado o filme e teve que driblar a escassez de material se reinventando (FIGUEIRÔA, 2002, p. 50). Em depoimento à Alexandre Figueirôa (2002, p. 51), Vladimir Carvalho chama atenção para o trabalho desenvolvido em *Aruanda*:

Não existe antes desse filme nada comparável, nada que tenha a marca, a tipicidade, um caráter e uma feição tão autóctone da luz e da iluminação com relação ao Nordeste.

Falo justamente dessa fotografia, desta luz que vem rasgando, daí a palavra rascante tantas vezes usada, que vem a se assemelhar em muito à gravura popular. O que é preto é preto, o que é branco, é branco, não tem matizes, isso virou um estilo, não existia antes.

As artimanhas técnicas utilizadas nesse filme foi o que chamou a atenção de cineastas e críticos brasileiros. Vladimir Carvalho (2003, p. 109), José Marinho (1998, p. 164), Alexandre Figueirôa (2002), entre outros autores, ressaltam o estilo de Rucker Vieira como a principal característica do filme e um modo estético a ser seguido. De acordo com Figueirôa (2002, p. 50):

Essas renovações não passaram despercebidas quando *Aruanda* foi exibido no Rio de Janeiro e em São Paulo. O filme encontrou um ambiente favorável à sua recepção entre os cineastas e críticos, que, naquele momento fomentavam o movimento cinemanovista. Em São Paulo, ele foi mostrado na Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica Brasileira e causou admiração a Paulo Emílio Salles Gomes.

Fernão Pessoa Ramos afirma que “a fotografia de Rucker Vieira é um dos pontos altos do documentário, com tonalidades toscas e estouradas, captando a dureza do sertão” (RAMOS, 2004, p. 85). Trabalhando a técnica cinematográfica, com baixo orçamento, *Aruanda* destacava aquilo que Glauber mais defendia para o cinema nacional: uma câmera na mão e uma ideia na cabeça.

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)

O filme de Linduarte Noronha tornou-se uma referência para Glauber, que em suas crônicas cinematográficas o reverenciava com frequência enquanto modo genuíno de se fazer cinema. Como em um outro artigo publicado em 1961:

Isto apavora – pois se fizermos fitas baratas e boas e sobretudo fitas de relativo sucesso comercial, explodirá no Brasil (como na Paraíba Linduarte Noronha explode com *Aruanda*) um movimento cinematográfico capaz de em pouco tempo ocupar lugar importante no mundo. Sabemos nós, os pobres nacionais, que lá nas ‘Oropas’ a turma nova não tem muito o que dizer ou filmar, mesmo considerando nomes vigorosos: Resnais, Bolognini, Jean-Luc Godard e outros. Sabemos nós, nesta miséria nacional, que nosso cinema pode mergulhar em nova linguagem estética e social. Mas sabem os desesperados das produções mirabolantes que um cinema novo e livre não precisa do muito que se pede: precisa, sobretudo, de ideias. (ROCHA, 1961, p. 8)

A crítica do Recife, também prestigiou o trabalho desenvolvido em *Aruanda*. Fernando Spencer, então cronista de cinema do *Diario de Pernambuco*, que viria na década seguinte presidir a Associação Brasileira de Documentaristas e ocupar o cargo de diretor da Divisão de Teatro e Cinema da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife, fez boa avaliação sobre o filme relatando que:

A exibição desta película deixou-nos sinceramente surpreendidos, pois o jovem crítico paraibano, põe na prática seus conhecimentos teóricos de cinema, realizando um filme de boa categoria, quase perfeito, com belas imagens, tecnicamente de notáveis qualidades, acompanhamento musical muito bom, enfim, um trabalho de estreia bastante animador. (SPENCER, 1960, p. 9)

Todavia, é importante destacar conforme ressaltam Paulo Cunha Filho, Alexandre Figueirôa e Cláudio Bezerra que uma aura mítica envolveu o trabalho de *Aruanda* pelos seguidores do Cinema Novo. O que é um equívoco se considerarmos toda formação técnica de Rucker e a influência dos grandes estúdios por onde passou.

Os aspectos particulares e originais das imagens obtidas foram descritos e encampados de tal forma que fizeram surgir, a posteriori, uma certa mitologia de concepção cinematográfica inovadora. Isto emprestou a Rucker a aura de um primitivo, de um fotógrafo e cineasta autodidata cujos trabalhos não teriam recebido influências de outros autores e escolas, o que, para ele [Paulo Cunha], não é verdade. Podemos ver na fotografia de Rucker Vieira a influência do estilo da Vera Cruz na preocupação formalista com a composição de quadros e movimentos, embora ele ouse opor-se aos padrões ao investir na natureza crua da luz do sertão. (FIGUEIRÔA; BEZERRA, 2016, p. 45)

É um contraponto ao discurso do próprio Glauber Rocha (1960, p. 4), que sustenta essa visão, afirmando:

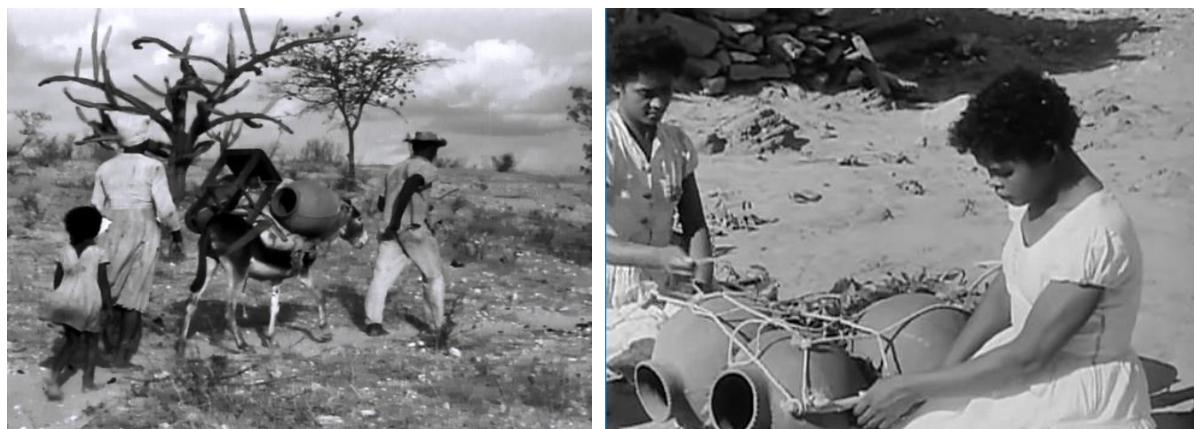
Linduarte Noronha e Rucker Vieira não parecem rapazes de cinemateca. Desconhecem as leis gramaticais da montagem e devem ter assistido a alguns documentários, mas talvez nenhum de grande importância. São dois primitivos, dois selvagens, diríamos, com uma câmera na mão.

Novamente, Glauber Rocha categoriza Linduarte Noronha e Rucker Vieira com um tom “primitivo” sobre a produção paraibana: popular, selvagem, não intelectual. Numa exaltação aos artifícies, que, entretanto, pode representá-los como artistas menores, sem conhecimentos técnicos ou específicos da linguagem cinematográfica. Ideia que difere da formação técnica de Vieira, ou ainda, revela de modo implícito a caricatura sobre uma produção cinematográfica desconhecida do circuito ao qual pertence Rocha.

Além de circular por várias cidades do Brasil, *Aruanda* participou do Festival Brasileiro de Curta Metragem em Paris, na França; do Festival de Bilbao, na Espanha; Festival dei Popoli di Firenze e exibido em Sestri Levante, ambos na Itália; e também em Praga, cidade onde o cronista e documentarista baiano Guido Araújo comenta ter visto o filme pela primeira vez, exaltando sua expressão internacional: “(...) uma emoção extraordinária, no frio brabo da Europa Central. Ver o filme num clima assim, longe de casa, mostrando nosso povo, nossa região, aquilo me tomou profundamente” (ARAÚJO, 2003, p. 93). O filme, como podemos perceber, traz significativo reconhecimento para o Linduarte Noronha, Rucker Viera e também à iniciativa auspíciosa do IJNPS.

O título do documentário “Aruanda”, vem de um termo da cultura afro-brasileira que significa um lugar utópico, o paraíso da liberdade perdida. É considerado uma variação de Luanda. Remonta o desejo dos homens e das mulheres negras escravizadas em voltar a sua terra natal, ou de ter sua terra, com condições para viver. Tornou-se um símbolo espiritual nas religiões afro-brasileiras. Metaforicamente, o filme associou a vida no quilombo da Serra do Talhado a este símbolo.

Imagen 13 – Imagens do filme *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Caminha ficcional do ex-escravo Zé Bento e destaque para os utensílios de cerâmica.



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

O filme se divide em duas partes. A primeira, uma narrativa ficcional contando a trajetória de Zé Bento e sua família até se instalar na serra inóspita. E a segunda, a documentação etnográfica da vida dos remanescentes deste quilombo, que sobrevivem através da produção de peças de cerâmica elaboradas pelas mulheres e vendidas semanalmente em Santa Luzia Sabugi, município mais próximo.

Em sua primeira parte, vários quadros remontam à trajetória de Zé Bento, como já enfatizamos, numa verdadeira peregrinação sobre as paisagens desérticas do sertão. O narrador, desempenhando o papel da voz de Deus, mantém o discurso sobre a busca pela territorialidade pós-escravidão, durante caminhada do personagem interpretado pelo líder da comunidade do Talhado, João Carneiro, ao som também da cantiga folclórica “Oh mana deixa eu ir”. As cenas iniciais são montadas intercalando-se com belíssimas panorâmicas sobre a região, uma paisagem de um pensamento realista, conforme enfatizou Eduardo Baggio. Segundo o pesquisador: “Foi esse o grande encanto que Aruanda proporcionou, o encontro realista até então praticamente sonegado na cinematografia brasileira” (BAGGIO, 2015, p. 89).

Imagen 14 – Cenas interiores do filme *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960).



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

A segunda parte do filme, na contemporaneidade de sua realização, é centrada no trabalho das louceiras do Talhado. Contudo, o destaque à cerâmica já é dado desde as cenas de Zé Bento, quando, dos poucos utensílios a ser levados pela família, nota-se um grande jarro de barro. Esta segunda parte contém registros etnográficos de toda a produção da cerâmica, do preparo da terra seca à sua finalização e comércio. A cena mais emblemática do filme está inserida nesse momento, quando nas tomadas dos interiores de uma casa, Rucker Vieira teve de improvisar para realizar boa captação da iluminação para o filme. “Eu tive que destelhar as casas porque não tinha nem rebatedores, não tinha”, conta o próprio Rucker em depoimento à Marinho (1998, p. 161). João Ramiro Mello, assistente de direção do filme, destaca o trabalho do fotógrafo:

(...) Ele foi o cara ideal para fotografar o filme. E você vê que ele se saiu muito bem. Uma fotografia que a gente poderia chamar de “fotografia ecológica”, que aproveitava a luz ambiente, como ela vinha. Não havia um tratamento com rebatedores. Do jeito que a luz vinha se filmava. Havia dois rebatedores improvisados. Quando a gente ia

filmar interiores, botava a luz de fora pra dentro. Toda aquela sequência da cerâmica, dentro da casa, Rucker fez com luz natural. Eu acho que ele nem usou Tri-X. Era um filme muito bom, de grande sensibilidade, grande contraste, que a Kodak tinha para fazer interiores com luz artificial. E eu acho que o Rucker num usou esse filme. Acho que usou mesmo o Plus-X para fazer esses interiores. Nós destelhamos a casa, usamos outras fontes de luz, com rebatedores de fora pra dentro, através da porta e das janelas, e ele filmou. Você vê que é uma sequência bonita, bem iluminada. (MARINHO, 1998, p. 161-162)

A narração do filme enfatiza as características que levam àquela vida primitiva: as estiagens prolongadas, o analfabetismo, a fome, o isolamento, uma economia improdutiva. O discurso sobre as cenas é também político, ressaltando que o quilombo do Talhado é mais um daqueles territórios que existem geograficamente, mas inexistem nas instituições políticas.

José Marinho (1998, p. 156) enfatiza que Linduarte Noronha havia aprendido bem a lição de Flaherty, pois “Aruanda é um filme no qual a imagem é quase sempre composta de elementos em movimento”. Em conjunto com as imagens, a música desempenha um papel rítmico ao filme. Ainda segundo Marinho, “Oh Mana deixe eu ir” possui um andamento mais lento, de incerteza, solidão, configurando a busca de Zé Bento, enquanto na segunda parte do filme, ao som dos pífaros, o ritmo entra numa toada alegre do trabalho. Linduarte Noronha conta que, desde a reportagem realizada em 1958, as músicas presentes nas festas religiosas em Santa Luzia já haviam lhe impressionado e inspirado sua composição do filme (MARINHO, 1998, p. 157-158). O filme foi todo construído com som *foley*, sonoplastia complementar. Não houve som direto, tecnologia introduzida no Brasil apenas após o curso de Arne Sucksdorff no Rio de Janeiro em 1962, sendo a narração em voz *over* e a trilha musical os elementos de sua composição⁹⁸.

Após as cenas finais do comércio das cerâmicas em Santa Luzia e o discurso político sobre a falta de assistencialismo naquela sociedade, *Aruanda* atestou o abandono do poder público aos remanescentes quilombolas, situação que se agravaria ainda mais naquela década, com o golpe de 1964. O filme termina com retorno à melodia lenta da cantiga de “Oh Mana deixe eu ir” e uma panorâmica sobre a Serra do Talhado, exaltando sua vastidão e dando todo um clima de incertezas.

Por seu caráter realista, acreditamos que o personagem principal de *Aruanda* é o Nordeste: com todas as suas mazelas e aspectos distintos; com todas as suas vidas e trajetórias dispostas ao olhar do espectador; com toda a sua imensidão, seja em suas configurações sociais

⁹⁸ Além das análises estéticas, destacamos a pesquisa de José Marinho (1998) no que concerne aos relatos dos integrantes da equipe. Linduarte Noronha, por exemplo, enfatiza as dificuldades com o trabalho da trilha sonora, considerada “primitiva”, gravada antes e levada aos estúdios da Líder, onde o filme foi montado. É uma pesquisa rica, com detalhes das realizações dos filmes do chamado ciclo paraibano de documentários.

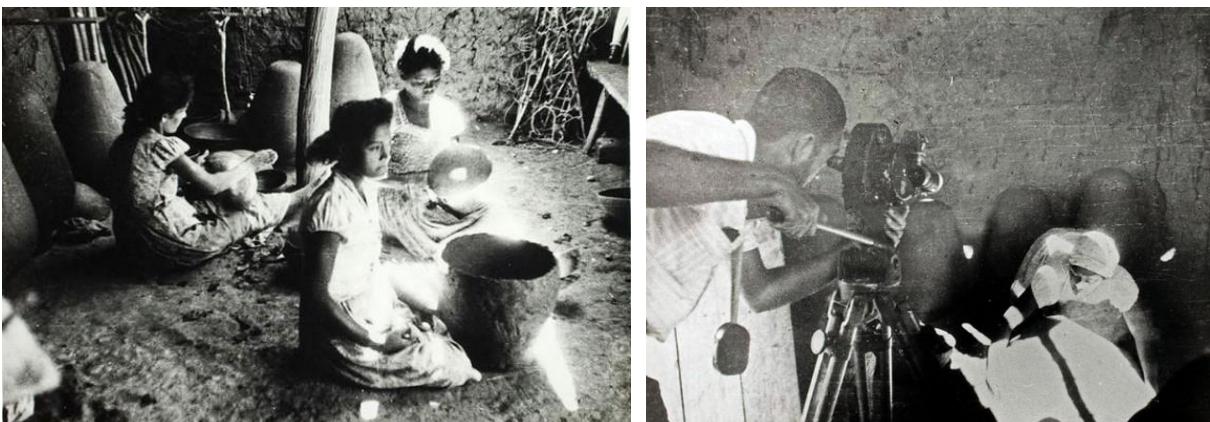
ou geográficas, conforme expõem as imagens do filme. No entanto, o realismo do documentário não é uma garantia da realidade. A presença é um aparato de registro, um retalho de uma realidade histórica ordenada pelo diretor.

Imagen 15 – Cenas do filme *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960): Comércio na feira e panorâmica da Serra do Talhado.



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

Imagen 16 – Fotografias das filmagens de *Aruanda*.



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

A primeira fase do Cinema Novo, em que situamos os filmes de Linduarte Noronha e Rucker Vieira, está voltada às questões sociais do Nordeste brasileiro em confluência com o momento político histórico da época. Este corte temporal também é marcado por significativas mudanças no cenário político e cultural brasileiro que vão transformar o cinema nacional. A questão social tornou-se umas das principais pautas do governo João Goulart (1961-1964), principalmente com a crise econômica trazida pela política desenvolvimentista dos governos anteriores. Política essa que passa a ser questionada como um fator do agravamento da

desigualdade social no país. Dessa forma, explorar o Nordeste brasileiro era mostrar outra face do Brasil: a miséria, a marginalização econômica, a fome, a violência social e a opressão. Região onde a desigualdade e a ausência de políticas públicas tornaram-se mais cruéis.

Os esforços do IJNPS seguiriam ainda com a realização de outras duas famosas películas: *O Cajueiro Nordestino*, que mais uma vez contou com direção de Linduarte e fotografia de Rucker; e *A cabra na região semi-árida*, dessa vez dirigida por Rucker. No sucesso de *Aruanda*, esses filmes emplacaram também um certo reconhecimento, atingindo outros debates ao filme documental brasileiro.

4.4 CAJUEIRO NORDESTINO: ENTRE A PESQUISA SOCIAL E O FILME DOCUMENTAL

Com a tese *O Cajueiro Nordestino*, o jornalista e poeta Mauro Mota se submeteu ao concurso para a cátedra de Geografia do Brasil do Instituto de Educação em Pernambuco no ano de 1955. Nesta obra, enfoca as origens do cajueiro, sua distribuição geográfica, seus usos e a representação do cajueiro na cultura popular e na literatura. Foi editado pelo MEC em 1956, mesmo ano em que Mota é nomeado pelo Presidente Juscelino Kubitschek para o cargo de diretor executivo do Instituto Joaquim Nabuco, cargo em que permanece até 1970.

Ao falar sobre *O Cajueiro Nordestino*, também podemos nos remeter a outro objeto cultural, desta vez com o filme etnográfico homônimo produzido em 1962 pelo IJNPS. Entre a pesquisa social e o filme documental, dois anos depois da realização de *Aruanda*, o órgão lança a versão cinematográfica da tese de Mota, que contou novamente com a direção de Linduarte Noronha e fotografia de Rucker Vieira.

Cada obra teve um valor significativo em seu campo. Com a tese, Mauro Mota conseguiu aprovação da cátedra no dia 26 de novembro de 1955 com a média de 9.45 (nove e quarenta e cinco). Sua banca foi formada por Dácio Rabêlo (presidente da banca), diretor do Instituto de Educação e catedrático de Geografia do Brasil da Faculdade de Filosofia; Gilberto Osório de Andrade, catedrático de Geografia Física da Faculdade de Filosofia de Pernambuco; Clóvis Lima catedrático de Geografia Humana da Faculdade de Filosofia de João Pessoa e diretor da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade da Paraíba; Estevão Pinto, catedrático de Antropologia e diretor da Faculdade de Filosofia de Pernambuco e Antônio Figueiredo, catedrático de Geografia do Brasil do Colégio Estadual da Bahia. Assistiram também à defesa Gilberto Freyre, Luiz Delgado, Silvio Rabelo, Sizenando Silveira, Nilo Pereira, Amaro Quintas, entre outros (*Diário de Pernambuco*, Recife, 27 nov. 1955, p.1).

Nomes de referência no campo intelectual nordestino. A defesa tornou-se um evento, sendo noticiada pela imprensa local, especialmente no *Diario de Pernambuco*, em que Mota era editor do suplemento literário.

Mauro Mota conseguiu então um reconhecimento dentro da pesquisa social, que provavelmente lhe possibilitou o ingresso na direção do IJNPS. Seu trabalho chegou a ser aclamado pela comunidade acadêmica e literária, recebendo elogios em cartas publicadas na imprensa local de personalidades como o antropólogo René Ribeiro; do diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes; do economista e professor da Universidade de Lisboa, Henrique de Barros; do crítico e professor da Universidade de São Paulo, Antônio Cândido; e do geógrafo e professor da Universidade do Recife, Manuel Correia de Andrade⁹⁹. Este último, afirmando que “*O Cajueiro Nordestino* conseguiu fazer um livro tão bom quanto saborosos são os cajus sem ranço da praia de Muriú, Ceará-Mirim, Rio Grande do Norte” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 24 mar. 1957, p. 8). Para Andrade, Mota procurou estudar o cajueiro em seus aspectos não só científicos, como literários, explicando sua origem nordestina e distribuição geográfica. O poeta pernambucano Manuel Bandeira também escreveria sobre a obra: “(...) Que saudades ele me deu do Monteiro onde nos meus oito anos fui caçador de caranguejo na lama do Capibaribe, usando como isca um caju chupado, preso na ponta de um barbante” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 5 jul. 1959, p. 2).

Por outro lado, com o documentário, o diretor Linduarte Noronha deu seguimento ao projeto do IJNPS na realização de filmes etnográficos sobre o Nordeste brasileiro, obtendo o reconhecimento e atenção da crítica cinematográfica nacional, em um momento em que o documentário brasileiro se reformulava esteticamente. Devido ao sucesso de *Aruanda*, Linduarte Noronha conseguiu para *O Cajueiro Nordestino* uma projeção nacional.

Em 1965, em matéria escrita no *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, a jornalista Miriam Alencar afirma que o movimento cinematográfico do Nordeste está se tornando cada vez mais forte e usa, dentre vários exemplos dos estados da região, os dois filmes de Noronha como produções que acompanham o movimento do cinema arte (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 18 ago. 1965, p. 7).

Na crítica assinada por Pedro Lima, em *O Jornal*, exalta-se a exibição que promoveu a apresentação do filme na cidade do Rio de Janeiro, realizado pelo Clube de Cinema do Rio de

⁹⁹ René Ribeiro: *Diario de Pernambuco*, Recife, 8 de janeiro de 1956, 2º seção, p.1; Eugênio Gomes: *Diario de Pernambuco*, Recife, 15 de janeiro de 1956; Henrique de Barros e Antônio Cândido: *Diario de Pernambuco*, Recife, 19 de janeiro de 1958, 2º seção, p. 1; e Manuel Correia de Andrade: *Diario de Pernambuco*, Recife, 24 de março de 1957, p. 8.

Janeiro e pelo Cineclube Lumière no Palácio da Cultura. O crítico destaca a pesquisa fitogeográfica de Linduarte Noronha e seu trabalho em humanizar o cajueiro durante o filme. No entanto, afirma Lima que sob o aspecto técnico e artístico: “(...) não tem o filme a beleza e a sedução de *Aruanda*, mas acreditamos que com montagem mais cuidada, *O Cajueiro Nordestino* poderá ser um clássico dentro da nossa produção de curta metragem” (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1962, p.4)¹⁰⁰.

O Cajueiro Nordestino circulou nas principais cidades do país, alcançando as regiões mais distantes da Paraíba, onde fora filmado. *O Jornal do Dia*, do Rio Grande do Sul, divulgava, em 1962, o 1º Festival do Novo Cinema Brasileiro, que seria realizado em Santa Catarina, em agosto daquele ano. Dentre os filmes, *Aruanda* e *O Cajueiro Nordestino* fariam parte da programação (*Jornal do Dia*, Porto Alegre, 27 jun. de 1962, p. 11). Esse jornal gaúcho contava com a crítica cinematográfica periódica de Humberto Didonet, que, em outro momento, mostrando-se atento ao documentário realizado no Nordeste, mencionava a monografia do paraibano Wills Leal, intitulada *Apontamentos para execução de uma política cultural da cinematografia* (de 1963), afirmado que: “*Aruanda*, *Cajueiro Nordestino* e *Romeiros da Guia* [dos diretores paraibanos João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho, 1962], são hoje patrimônio nacional e elogiadas até mesmo no estrangeiro”. (*Jornal do Dia*, Porto Alegre, 08 out. 1963, p. 7).

É de ressaltar que boa parte da crítica, ao falar sobre o filme documental, denunciava também as péssimas condições de exibição e circulação desses filmes, que ficavam restritas a pequenos públicos do próprio meio cinematográfico e de cineclubistas. Antonio Carlos da Fontoura, em texto publicado na coluna de Glauber Rocha, mencionou os filmes de Noronha no artigo intitulado “Quem verá ‘O Circo?’”, no jornal *Diário Carioca*. Referindo-se ao curta-metragem de Arnaldo Jabor – *O Circo* (1965) como exemplo das precárias condições de formação de públicos para os documentários e curta metragens nacionais –, Fontoura afirma que estes filmes, sem fins propagandísticos, estão destinados às prateleiras ou às exibições privadas para amigos:

“Arraial do Cabo”, “Aruanda”, “Cajueiro Nordestino”, “Festival de Arraias”, “O Poeta do Castelo”, “Integração Racial”, “Ziriguidum”, “Meninos do Tietê” – ninguém viu os documentários brasileiros. São todos filmes importantes, alguns até brilhantes, como “Arraial do Cabo” de Paulo César Saraceni e “Aruanda” de Linduarte Noronha. Todos conferem ao documentário sua condição mais digna, que não é vender

¹⁰⁰ A respeito do desejo de Pedro Lima, do filme se tornar um clássico, podemos citar que a obra de Linduarte Noronha recebeu em 2015 uma homenagem do VI Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife, organizado pelo antropólogo e professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Dr. Renato Athias. Como uma referência para o gênero – filme etnográfico –, o documentário foi exibido numa sessão especial intitulada “Narrativas do Nordeste”, no então recém-inaugurado museu Cais do Sertão, no Recife.

caminhões, tecidos, pneus ou políticos, mas sim investigar a realidade, documentá-la, criticá-la. (*Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1965, p. 6)

Contudo, mesmo seguindo na esteira de *Aruanda*, o filme sobre o cajueiro não teve a mesma força que a obra-prima de Noronha. O impacto de *Aruanda* reverberou na própria instituição do Cinema Novo, especialmente por ser bem quisto entre os críticos e cineastas precursores do movimento. Força esta que *O Cajueiro Nordestino* não conseguiu manter, sendo pouco citado nas principais referências sobre a história do cinema documental do período¹⁰¹. Sua potencialidade se manteve apenas enquanto filme etnográfico. Advindo da preocupação social com a preservação do cajueiro e a valorização de suas potencialidades econômicas para a região, tema da tese de Mota.

Contando com parte da equipe de *Aruanda*, com Linduarte Noronha à frente da direção e Rucker Vieira responsável pela fotografia do filme, *O Cajueiro Nordestino* contou ainda com a participação dos técnicos de som Manuel de Almeida e Ivan Oliveira; na montagem e edição musical, Manuel Cardoso; arranjos musicais de Augusto Simões; direção de arte de Elcir Dias; e um vasto número de instrumentistas. Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello não participaram do filme, pois estavam envolvidos na dupla direção do filme *Romeiros da Guia*, sobre a cerimônia religiosa rumo à Igreja de Nossa Senhora da Guia, no município de Lucena, na Paraíba.

O filme foi gravado na Paraíba, nas regiões de João Pessoa e Cabedelo. Apresentou uma equipe mais ampla que em *Aruanda*, especialmente no aspecto sonoro, pois tratou-se de uma montagem que não possuía voz *over* e toda narrativa foi acompanhada apenas pela trilha musical com canções populares que ditam o ritmo das cenas. A trilha sonora foi gestada com intenso cuidado, criando uma ambientação musical, não apenas geográfica, mas sentimental. Poética, um modo de narrativa longe das amarradas do modelo sociológico descritas por Bernardet (2003).

Os créditos iniciais contam várias informações sobre a parte musical do filme. Os arranjos sobre os temas folclóricos paraibanos realizados por Augusto Simões foram interpretados pelo Coral Vila Lobos do Conservatório do Canto Orfeônico da Paraíba, sob regência de próprio Simões, e piano de Gerardo Parente. Os cocos praieiros “Cajueiro Tim-

¹⁰¹ A respeito dessa comparação, podemos citar o livro *Cinema documentário brasileiro em perspectiva* (2013), organizado por Antônio da Silva Câmara e Rodrigo Oliveira Lessa: encontramos neste livro referência a *Aruanda* em três capítulos distintos, cuja análise se mantém mais espaçada. Enquanto que o filme *O Cajueiro Nordestino* é citado brevemente uma única vez no capítulo escrito por Oliveira Lessa. Obviamente por seu valor estético e histórico, o filme *Aruanda* possui um peso significativo na história do documentário brasileiro. Procuramos aqui preencher as lacunas existentes sobre outra produção, realizada não só pelos mesmos artífices como também financiada pelo mesmo órgão, o IJNPS.

Tim-Tim” e “O Carreiro Santiago” cantados por João Mental com o coro de crianças e mulheres de Cabedelo, na casa de Luiz Antônio. O toque indígena foi interpretado por “Os Tupinambás” de Mandacaru, em João pessoa.

“Cajueiro Tim-Tim-Tim” é tema principal do filme, cantado num coco praieiro e ao longo do filme apresentado com um arranjo erudito. O filme se inicia com a canção original e a imagem de dois grandes cajueiros, focalizando na sequência o gado à sua sombra. Durante as cenas seguintes, tomadas são realizadas aproximando-se dos detalhes da árvore, sendo realizado um *close-up* ao caju, enquadramento fechado, caracterizado por mostrar o principal assunto do filme.

Imagen 17 – Cenas do filme *O Cajueiro Nordestino* (Linduarte Noronha, 1962): detalhes no cajueiro e no caju, plano aberto e plano fechado.



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

Esse início do filme, é a representação da fruticultura e pecuária do Nordeste, exaltando aspectos econômicos característicos da região. O caju seguirá sua narrativa da cena ordinária do Nordeste às suas inúmeras potencialidades. Exibe-se em seguida, cronologicamente, o processo de colheita, o doce-de-caju, a cachaça, as festas populares e a castanha, verdadeiro fruto do cajueiro. Trata-se de uma etnografia do cajueiro, não se resumindo à agricultura ou à economia, mas como expressão da cultura nordestina.

O filme mantém uma estrutura parecida com a de *Aruanda*, repleta de panorâmicas e planos abertos que expõem as paisagens nordestinas, agora não mais desérticas do sertão, mas frutíferas do litoral paraibano. Um dos primeiros planos do filme revela o cajueiro sob chuvas, apontando o contraste com a representação nordestina que lhe é comum. Vê-se um tronco

encharcado, um utensílio doméstico com água e as folhas do cajueiro que abatem a chuva. Essas cenas contam uma bela fotografia.

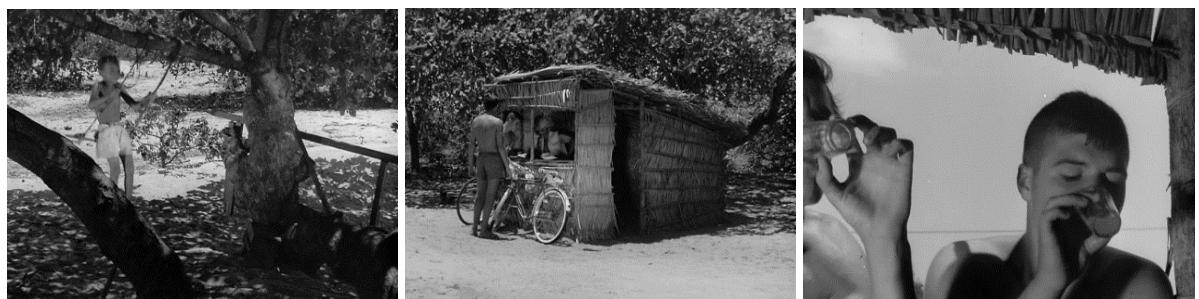
Imagen 18 – Cenas do filme *O Cajueiro Nordestino* (Linduarte Noronha, 1962): detalhe para a chuva no litoral nordestino.



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

Vale destacar o trabalho de Rucker Vieira, cuja fotografia é mais uma vez considerada o ponto alto do documentário. Tal como em *Aruanda*, a luz representaria a essência do filme. O contraste entre claro e escuro é montado com excelência. O jogo com a luz se utiliza do espaço natural, dessa vez, ainda mais poético que em *Aruanda*. A leitura poética está presente em vários elementos do filme, como nas imagens da chuva ou com a luz se infiltrando pela ramagem, delicadas e poéticas. Em *O Cajueiro Nordestino*, segundo Alexandre Figueirôa, “já sentia-se mais seguro como fotógrafo e montador e, embora continuasse trabalhando com luz natural, dispôs, por exemplo, de rebatedores” (FIGUEIRÔA, 2002, p. 52). A luz alimenta a paisagem do Nordeste.

Imagen 19 – Cenas do filme *O Cajueiro Nordestino* (Linduarte Noronha, 1962): cenas do cotidiano.



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

Um destaque é dado a uma criança que brinca num balanço preso a um cajueiro. Pouco tempo depois, em uma barraca simples, dois homens bebem cachaça e degustam o caju. Em seguida, imagens de um homem colhendo, de diversas formas, o caju do cajueiro e uma criança retirando a castanha do caju. Cenas banais, retratos ordinários do cotidiano. Representações que aproximam o espectador de uma maior intimidade com as experiências do cajueiro.

Saímos do ambiente externo para o espaço privado de uma casa em que o filme nos mostra a produção artesanal de doces e comidas típicas derivadas do Caju. As filmagens no interior de uma casa, desta vez, não necessitaram dos mesmos improvisos que em *Aruanda*. Por se tratar de um casarão, os largos espaços facilitam a luminosidade das cenas.

Imagen 20 – Cenas do filme *O Cajueiro Nordestino* (Linduarte Noronha, 1962): cenas do cotidiano.



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

Desde a cena da colheita do caju ou da retirada da castanha, algo recorrente em todo o filme é a presença de mãos anônimas. Poucas vezes, aparecem os homens e mulheres que conduzem esses membros. O foco nas mãos, e consequentemente nos objetos representados, revelam um protagonismo dos derivados do cajueiro. Em intensos *close-ups*, os corpos permanecem anônimos. Na casa, conhecemos os detalhes da produção do doce de caju, cujo contraste da luz enfatiza o seu “sabor”.

Imagen 21 – Cenas do filme *O Cajueiro Nordestino* (Linduarte Noronha, 1962).



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

Dessa casa e sua abundância, somos levados ao interior da Igreja de São Francisco, em João Pessoa. A igreja de São Francisco de João Pessoa foi inaugurada em 1581, sob um estilo predominantemente barroco colonial. Tem frontispício datado de 1779. Em sua arquitetura, destacam-se a torre recoberta de azulejos e as telhas de arenito de folhagens e flores estilizadas, que são apresentadas no filme, onde se entremeiam relevos barrocos, sendo o principal elemento de ornamentação o caju. O documentário ressalta os traços da arquitetura colonial, sob égide do caju, que faz parte desta construção. Ao som do tema do cajueiro pelo coro orfeônico, as cenas expõem uma sensação sacralizadora.

Imagen 22 – Cenas do filme *O Cajueiro Nordestino* (Linduarte Noronha, 1962).



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

Imagen 23 – Cenas do filme *O Cajueiro Nordestino* (Linduarte Noronha, 1962).



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

Nos planos seguintes, somos então levados a uma festa popular de rua. Em meio aos enfeites e parques de diversões, vemos neste momento o comércio da castanha de caju, salgada

ou doce cristalizada. Mais uma vez, sob movimento das mãos anônimas: servindo, embalando, preparando as iguarias do cajueiro. Essas cenas são formadas por um belo trabalho de fotografia, operado por Rucker Vieira.

Nas sequências, observam-se castanhas sendo torradas no fogo, meninos descascando as castanhas e se divertindo com um jogo de castanha, enquanto um homem repousa e se protege do sol. As crianças brigam. Mais cenas do cotidiano. Há todo um envolvimento da representação daquelas práticas em torno do cajueiro e seus derivados. Sempre poético, sempre musical.

Não há uma sincronia entre a narrativa literária de Mauro Mota e a narrativa cinematográfica de Linduarte Noronha, no entanto ambos apresentam um registro etnográfico do cajueiro. O livro de Mota, baseado numa pesquisa acadêmica, começa discorrendo sobre a genealogia do *Anacardium occidentale*, nome científico do cajueiro, planta da família *Anacardiaceae*, identificando e analisando os primeiros relatos sobre a espécie, abarcando a tradição indígena e as crônicas coloniais, atribuindo o cajueiro ao nordeste brasileiro, e descrevendo como de lá chegou em outras partes do mundo: “a disseminação do *Anarcadium occidentale* na África e no Hemisfério Oriental justifica-se porque os portugueses o levaram do Brasil ‘para os seus domínios do Levante’” (MOTA, 2011, p. 32-33). Uma prova disso é que o nome tupi original da planta aparece, segundo os relatos trazidos por Mota, em doze idiomas orientais. Ele inicia dizendo que:

A espécie *Anacardium occidentale*, L., dos botânicos, da qual nos ocupamos, é, segundo Southey, a árvore mais útil da América. Certamente não apenas segundo Southey e agora não apenas na América. Pois levado do Brasil para zonas asiáticas ou africanas, o *Anacardium occidentale*, L., para onde foi, foi com suas utilidades. (MOTA, 2011, p. 37)

Tema que Mota retorna tempos depois em crítica, quando em 1979 escreve o artigo “Mamar nos Cajueiros” ao *Diario de Pernambuco*. No texto, cita as ações do Centro Nacional de Referência Cultural, coordenado por Aloísio Magalhães, junto à Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa) na promoção do II Seminário Multidisciplinar do Caju, em valorização da sua importância no contexto econômico e cultural no Brasil, especialmente no Nordeste. Com poética, descreve:

Completando o gesto das moças das casas-grandes, que jamais usavam facas na extração dos sucos, que os recolhiam dos cajus numa operação de ordenha manual, de carícias extremas, como se retirasse leite das ovelhinhas de presepe, o que nós queremos de fato é mamar nos cajueiros. (*Diario de Pernambuco*, Recife, Caderno de Opinião, 29 abr. 1979, p. A-11)

Em sua crítica, completa que se perde espaço para outros países, como a Índia, que levaram cajueiro do Brasil, e “(...) aproveitam, quase sozinhos, uma riqueza que, bem explorada, em intensidade e extensão, tanto contribuiria para dar ao Nordeste a autossuficiência econômica” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 29 abr.1979, p. A-11). O país da Ásia Meridional tem na castanha, de acordo com Mota, o segundo produto de maior exportação nacional. Seus principais compradores são os Estados Unidos, a União Soviética, a Alemanha Ocidental e a Inglaterra. Conta o autor:

Tenho um amigo cambaico, aqui no Recife, que ri desta penúria brasileira voluntária, num riso brâmane, como se tivesse numa operação antiplástica, cortado os beiços, mesmo perdendo a chance de lambê-los depois das cajuadas, só para exibir a opulência dos dentes de ouro de lei tirado dos cajueiros indo-gangéticos (...). (*Diario de Pernambuco*, Recife, Caderno de Opinião, 29 abr.1979, p. A-11)

“Que humilhação, para os Brasileiros!”, ressalta Mota. O cajueiro, nordestino, sai do Brasil pelos colonizadores donde vai para Angola e Moçambique, até chegar à Índia. E este país explora mais o produto que o Brasil. O *Cajueiro Nordestino* de Mota é antes de tudo uma análise sociocultural das possibilidades que a árvore dá. Ao longo de seu livro, Mauro Mota realizou um exame do cajueiro e suas utilidades, especialmente focando o caju e a castanha. Há toda uma preocupação acerca das possibilidades econômicas deste produto genuinamente nordestino e mal explorado na região.

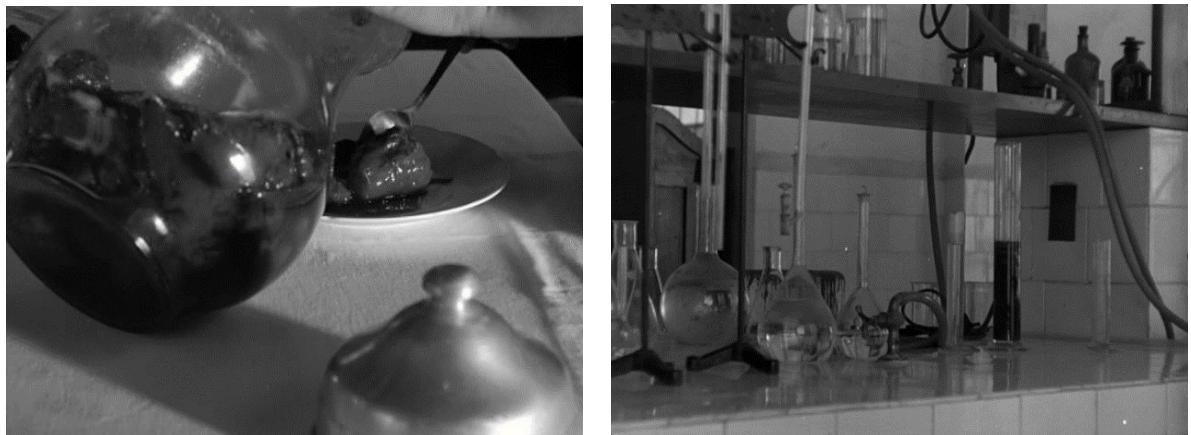
Através da pesquisa, Mota constata que o cajueiro oferece os mais completos recursos de exploração. Do caju, bebidas típicas como a cajuada (suco de caju), a cajuína (vinho de caju) e o tradicional doce de caju, produtos de intensa exportação no Nordeste brasileiro. Da castanha, verdadeiro fruto do caju, assada, cozida ou extraída seu óleo, são algumas de suas possibilidades mais exploradas.

No filme, tais processos também são retratados na parte final, trazendo uma experiência do cajueiro por sua relação com a natureza e também na indústria, que vai numa narrativa desde a árvore em si, passando pelos usos do caju e da castanha, sua influência na cultura popular e a fabricação das bebidas do caju e do doce. Uma investigação no domínio da antropologia visual que se pretende observar determinados usos dos derivados do cajueiro, a sociedade e seus costumes – sem inferência de voz over, como já constatado, focando na narrativa visual e na musicalidade.

Após esse processo industrial, as últimas imagens do filme são de troncos de cajueiro cortados e em decomposição. Intercalados em planos abertos e fechados vemos posteriormente

o fogo consumir os troncos ao som de “Cajueiro Tim-Tim-Tim”, sob um ritmo lento. É uma metáfora à morte do cajueiro, sendo consumido pelas labaredas.

Imagen 24 – Cenas do filme *O Cajueiro Nordestino* (Linduarte Noronha, 1962) em que podem ser vistas a produção do doce de caju e a produção industrial da cajuada.



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

Imagen 25 – Cenas do filme *O Cajueiro Nordestino* (Linduarte Noronha, 1962): quadros finais do cajueiro sob o fogo.



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

O que podemos observar do *Cajueiro Nordestino*, entre a pesquisa sociológica e o filme documental, é que há um discurso sobre o Nordeste, não exclusivo desta obra, mas que a integra em parte significativa de um imaginário. As possibilidades econômicas da região ganham evidência dentro do campo da pesquisa social e do próprio IJNPS, algo que reverbera no documentário nordestino. O filme foge da representação da aridez, denotando em certa medida as potencialidades do Nordeste.

Num tom científico, Mauro Mota chamou atenção para a importância histórica, cultural e econômica do cajueiro. Em tom poético, Linduarte Noronha deu vida à árvore tipicamente nordestina. Se por um momento a atenção às comunidades quilombolas e a subsistência através da atividade da cerâmica foram alvo de atenção do documentário paraibano de Noronha, desta vez, a pesquisa fitogeográfica do *anacardium*, sua história e seus usos foram representadas nas telas.

Esse foi o último filme realizado por Linduarte Noronha junto ao IJNPS e o último filme documental feito pelo diretor paraibano. Em meios a vários projetos inacabados, dirigiria apenas *O Salário da Morte* em 1971. Coube a Rucker Vieira a continuidade do projeto cinematográfico do IJNPS, que em 1966 realizou um filme sobre a caprinocultura, outra expressão da economia nordestina.

4.5 A CABRA NA REGIÃO SEMI-ÁRIDA

A cabra na região semi-árida foi o primeiro filme dirigido por Rucker Vieira, que havia trabalhado com fotógrafo e montador de *Aruanda* e *O Cajueiro Nordestino*. Iniciou ainda em 1965 a empreitada de realizar um filme sobre a caprinocultura no Nordeste brasileiro sob auspício do IJNPS.

Não se sabe ao certo os motivos que levaram ao afastamento de Linduarte Noronha do IJNPS. *O Cajueiro Nordestino* foi o último filme realizado pelo paraibano junto ao órgão, ao contrário da trajetória da Rucker, que, tornando-se fotógrafo oficial do IJNPS, realizou alguns documentários, como também fez a cobertura de eventos institucionais, estando vinculado ao IJNPS até os anos 80, quando vai morar no Norte do país, em Roraima.

Há alguns indícios para o afastamento de Linduarte Noronha. O primeiro deles diz respeito à própria proximidade geográfica de Rucker Vieira com o IJNPS, que morando no Recife e já tendo trabalhando nas duas primeiras produções, estreitou seus laços com Mauro Mota e passou a trabalhar diretamente para o órgão, efetuando trabalhos periodicamente, seja no cinema ou na fotografia¹⁰².

Paralelo a isso, Noronha esteve envolvido em novos projetos, e não cessou sua busca por fazer filmes etnográficos. Em 1963, idealizou a realização do filme *O mangue*, sobre o ecossistema característico da região, do qual Rucker também estaria na equipe. O projeto,

¹⁰² Há um fundo da Villa Digital da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) sobre as fotografias realizadas por Rucker ao órgão, remonta especialmente às décadas de 1960, 1970 e 1980.

todavia, não sai do papel. Colecionou naquela década uma série de insucessos em seus projetos cinematográficos.

Linduarte Noronha dirigiu seu primeiro longa-metragem de ficção apenas em 1971, com *O Salário de Morte*. Apesar de não realizar outros filmes junto ao IJNPS, manteve seu interesse em cinematografar obras literárias de autores nordestinos, tendo algumas frustrações com esse processo ao não conseguir adaptar as obras *A Bagaceira*, de José Américo, que considerava uma expressão do Cinema Novo na literatura nacional; *Geografia da Fome*, de Josué de Castro; e também *Jangada*, de Luís da Câmara Cascudo. Sobre este último caso, em artigo publicado no jornal *Diário de Natal*, intitulado “De Vickings a Linduarte”, Noronha citou a importância de um órgão para financiar o projeto, tal como o IJNPS promoveu o cinema nordestino:

O paraibano Linduarte Noronha, realizador dos documentários “Aruanda” e “Cajueiro Nordestino”, escreveu carta ao folclorista Luiz da Câmara Cascudo, mostrando interesse em vir filmar no nosso litoral documentário baseado no livro “Jangada” daquele autor. Trecho daquela carta diz: “Há muito que Gagão, de sua ‘jangada’, não me sai da cabeça, como elemento dramático cinematográfico. Desde quando realizei ‘O Cajueiro Nordestino’, do nosso amigo Mauro, Gagão com sua epilepsia em alto mar e o mundo da jangada que o cercava conta de minhas cogitações para o futuro. O difícil é produção. Como se trata de obra potiguar, só um órgão, de Natal poderia se interessar pelo financiamento deste documentário, o qual, ao meu ver, é um dos maiores temas para o gênero no Brasil, nessa fase de renovação do cinema nacional. A Universidade do Rio Grande do Norte não teria condições?” Linduarte virá a Natal buscar solução para seus planos. (*Diário de Natal*, Natal, 17 jan. 1967, p. 6)

É sabido, entretanto, que em 1963, às vésperas do Golpe de 1964, Linduarte Noronha foi ao Rio de Janeiro conseguir uma câmera para a Universidade da Paraíba, onde tornara-se professor. Adquiriu na época uma Kohbac 35 de fabricação soviética, o que lhe rendeu, com o advento do regime militar, seu afastamento da instituição e as portas fechadas para uma série de projetos¹⁰³, como as adaptações de *Geografia da Fome* e *Jangada*. Apenas em 1979 recupera seu cargo de professor da UFPB, onde se aposenta¹⁰⁴.

Os obstáculos de suas empreitadas talvez o tenham feito se distanciar do IJNPS, do Recife e posteriormente do cinema, tendo realizado apenas três filmes em toda sua carreira. Entretanto, momentos antes do lançamento de *O Cajueiro Nordestino*, em 1962, Linduarte Noronha se envolveu numa polêmica com os cronistas pernambucanos, numa passagem que rendeu várias páginas de discussões nos jornais locais, podendo isso ser visto como outro fator do seu distanciamento.

¹⁰³ Esta história foi narrada no documentário *Kohbac - A Maldição da Câmera Vermelha* (2009), de Lúcio Vilar.

¹⁰⁴ Linduarte seguiu na Paraíba atuando como cineasta, professor universitário e posteriormente como procurador de justiça. De 1974 a 1991, esteve na presidência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba. Faleceu em 2012 na cidade de João Pessoa devido a uma parada respiratória. Sua trajetória exerceu grande influência no cinema paraibano, cuja tradição documentária foi de extrema importância para o Nordeste.

Naqueles anos se intensificaram as disputas entre Paraíba e Pernambuco no campo artístico-teatral, cujos efeitos reverberam também no cinema. Segundo narra o cronista Adeth Leite o clima de animosidade começou com o caso da peça *O pagador de Promessas*, de Alfredo Dias Gomes, cuja exclusividade de montagem na região foi dada a Valdemar de Oliveira, do Teatro de Amadores de Pernambuco, enquanto que artistas paraibanos desejavam montar a obra. Das desavenças, Valdemar de Oliveira chegou a ser tachado de *persona non grata* no teatro da Paraíba.

Nesse intermeio, Valença Filho produzindo *Terra sem Deus* – filme de cangaço rodado no Nordeste brasileiro – buscou recursos para sua realização. Linduarte Noronha, através de suas crônicas no Jornal *A União*, investe contra Valença Filho e dirige-se ao governador Pedro Gondim:

(...) que fique de sobreaviso, com relação às investidas que determinado grupo de cinema do Recife (sic) pretende fazer aos cofres públicos da Paraíba. (...) O filme é um ‘bluff’ e não reúne as mínimas qualidades artísticas: ‘Será cinema da pior qualidade, temos absoluta certeza’. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 20 mai. 1962, Segundo Caderno, p. 6)

Tais considerações, registradas por Adeth Leite no *Diario de Pernambuco*, gerou um incomodo dos cronistas pernambucanos, que saíram em defesa de Valença e numa campanha contra Noronha. Adeth Leite afirma então:

Para início de conversa, queremos dizer ao produtor do documentário Aruanda (custeado pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais), que não há no Recife nenhum grupo de cinema interessado em investir contra o erário paraibano. A afirmativa é leviana, inconsequente, atrevida e descabida. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 20 mai. 1962, Segundo Caderno, p. 6)

Em sua contracritica, Leite traz textos de Pedro Lima (*Cinelândia*) e Osvaldo Orico (*O Cruzeiro*), em elogiosas menções à empreitada de Valença Filho, classificado como homem que vem lutando pelo cinema nacional. Sobre a resenha da *Cinelândia*, cita:

(...) Valença foi ao Recife, ficou impressionado pela sua grandeza e pelos seus dramas, sentiu seus problemas e resolveu realizar *Terra sem Deus*, epopeia mostrando, em termos de ficção, a desoladora realidade nordestina e também a fibra notável, essa força que faz os homens do Norte, do seu povo, a certeza de nossos destinos como Nação. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 20 mai. 1962, Segundo Caderno, p. 6)

O jornalista pernambucano, mais envolvido no embate com Noronha, expõe também as críticas de Linduarte Noronha à imprensa recifense e seus ataques pessoais a Valença Filho, que segundo a nota publicada no *A União*, classifica-o como um empresário fracassado que se

exibiu sem sucesso no Teatro João Caetano. “O sr. Linduarte Noronha ouviu o galo cantar, mas não sabe onde”, ataca Leite. Valença nunca havia se exibido no João Caetano. Finaliza então:

Em suma, a conclusão plausível em torno da nota do colunista de *A União* é que o homem teme a concorrência e por isto, no escuro, mal informado ou o que é pior, propositadamente, procurou atacar um artista humilde que vem vencendo pelo esforço próprio, sem ajuda secundária de falsos pregoeiros, cesteiros do mesmo ofício que não perdem vasa [sic] para denegrir, insultar, atacar de qualquer maneira. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 20 mai. 1962, Segundo Caderno, p. 6)

Fernando Spencer, na época jornalista e cronista cinematográfico do *Diario de Pernambuco*, sai em defesa de Leite na polêmica com o Noronha. Escreve:

Inteiramente solidário com as notas publicadas pelo companheiro Adeth Leite, na edição de domingo passado. O nosso amigo Linduarte Noronha, a quem muito admiramos, não agiu com equilíbrio em seu comentário na ‘*União*’. Foi grosseiro e apressado em suas críticas que atingiram, inclusive, o colunista. Não existe, amigo Linduarte, grupo de cinema aqui no Recife, interessado em investir nos cofres públicos do seu Estado. No comentário, infelizmente, o confrade não agiu como um jornalista e sim movido pelo espírito de um produtor temendo certamente o concorrente. O que Valença pretendeu fazer (ir ao encontro daqueles que poderiam ajudá-lo) é viável. ‘Aruanda’ foi feito com verba de Pernambuco, o que é coisa muito natural. Tudo é Brasil. (*Diario de Pernambuco*, Recife 22 mai. 1962, segundo caderno, p. 7)

O embate se agita ainda mais quando a Câmara do Recife aprova uma proposta do vereador Antony Moury Fernandes concedendo um financiamento de seis milhões de cruzeiros a Valença Filho. A campanha contra *Terra Sem Deus*, iniciada por Linduarte Noronha, ganhou a adesão de outros cronistas como Wills Leal e Ipojuca Pontes, que, em nome da Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba, dirigem um apelo ao Prefeito do Recife, Miguel Arraes, para vetar o financiamento. No ataque, mais uma vez, além de considerar a película meramente comercial, os paraibanos reforçam os ataques pessoais a Valença Filho (*Diario de Pernambuco*, Recife, 26 mai. 1962, Segundo Caderno, p. 3).

Ao final, o fato é que mesmo a contragosto dos cronistas paraibanos, *Terra Sem Deus* recebeu os recursos da Prefeitura Municipal de Recife e do Banco Nacional de Minas Gerais S.A, contando ainda com atores recifenses e a participação de músicos pernambucanos e paraibanos, como Nelson Ferreira, Sivuca, o grupo Zabumba de Caruaru, a Orquestra Sinfônica do Recife, entre outros. Em meio à jornada de realização do filme, em janeiro de 1963, Valença Filho faleceu, ficando a cargo da equipe a conclusão do projeto iniciado por ele. A produção paulista foi concluída no final de 1963 e, em fevereiro de 1964, sua pré-estreia no grupo de estudos cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes enfrentou resistência dos exibidores cariocas, sob a alegação de se tratar de um filme comunista (*Diario de Pernambuco*,

Recife, 18 fev. 1964, p. 1). Sua estreia oficial aconteceu no Rio de Janeiro, em março de 1964, e, no Recife, estreou com sessão de gala no Cinema São Luiz, no dia 12 de agosto de 1964, contando com a presença do diretor, José Carlos Burle.

Passada a euforia de *Terra Sem Deus* e também a estreia do *Cajueiro Nordestino* em 1962, acreditamos que além do diretor paraibano se envolver em outros projetos, as querelas com os cronistas pernambucanos o fizeram manter uma relativa distância. Noronha esteve no Recife apenas algumas vezes. Como em 1963, para uma exibição de seus filmes e em 1966, participando do I Ciclo de Debates do Cinema no Nordeste, ocorrido no auditório da Federação das Indústrias de Pernambuco.

Enquanto Linduarte Noronha se ocupava com o projeto de *A Bagaceira*, com a Universidade da Paraíba e com seus ofícios no *A União* e na Rádio Tabajara, no Recife, em 1965, Rucker Vieira inicia o projeto de *A cabra na região semi-árida*. Segue o mesmo caminho que *Aruanda* e *O Cajueiro Nordestino*, solicitando apoio do IJNPS e do INCE. Elaborado seu roteiro, montada sua equipe e angariado os devidos recursos, Vieira inicia as filmagens em outubro de 1966. O curta-metragem sonoro, feito em 35 mm, preto e branco, de dezoito minutos, foi o terceiro filme produzido pelo IJNPS na década de 1960.

O filme mostra a evolução da cabra na paisagem nordestina, bem como dimensiona a importância do animal nas relações sociais e econômicas do homem naquela região. O roteiro surgiu quando, enviado para o sertão pernambucano, fez um trabalho fotográfico para o IJNPS sob encomenda de Mauro Mota. Rucker Vieira conheceu a realidade da cultura do couro, existente no Brasil desde a colonização, especificamente, da cabra e do bode, típicos do Nordeste brasileiro.

Com a ideia para o roteiro¹⁰⁵, Rucker foi ao Rio de Janeiro onde, seguindo a mesma estratégia utilizada nos outros filmes do ciclo, apresentou a proposta a Flávio Tambellini e Humberto Mauro, diretores do INCE. Foram solicitados alguns ajustes, que adequassem o filme a um caráter mais educativo. Feitos os ajustes o projeto foi aprovado e Vieira voltou ao Recife com uma Arriflex com lente zoom e com uma torre de três lentes. Um equipamento melhor do que aquele utilizado em *Aruanda* e *O Cajueiro Nordestino*.

Para sua equipe, Rucker Vieira contou com a presença de João Ramiro Mello, como montador, e Ipojuca Pontes, como assistente de direção. Pontes era um jornalista paraibano que, nos anos 1960, atuou como colunista dos jornais *Correio da Paraíba* e *Diário Carioca*, onde, em 1965, assinou a crítica de cinema. Era o seu primeiro trabalho cinematográfico e sua

¹⁰⁵ Sobre o projeto cinematográfico de *A cabra na região semi-árida*, ver o Anexo E, que consta no acervo da Cinemateca Brasileira.

inclusão na equipe se deu pela impossibilidade de Vladimir Carvalho atuar como assistente de direção por estar comprometido em outro projeto. Vladimir então indicou Ipojuca a Rucker, tornando-se mais um integrante do denominado ciclo de documentários paraibano¹⁰⁶.

Partiram para as filmagens apenas Rucker e Ipojuca. O filme foi rodado entre o Cariri paraibano e o Moxotó pernambucano. As chuvas de verão na cidade a qual Rucker Vieira havia escolhido para cenário fizeram a equipe migrar para Sertânia, cidade pernambucana na divisa do estado com a Paraíba. Era essencial para a construção da narrativa as imagens da seca. Na nova cidade, conseguiram o apoio da prefeitura e da população local. As filmagens demoraram dois meses, tendo suas cenas finais rodadas no Recife.

O filme, assim como no *Cajueiro Nordestino*, matinha relação com uma pesquisa científica previamente escrita, realizada por Octávio Domingues, zootecnista e professor universitário, que fez carreira na Escola Nacional de Agronomia, hoje Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Zootecnia SBZ e defendeu, em 1952, a criação de um curso de graduação que tratasse os estudos de Zootecnia de forma independente da Agronomia e da Veterinária. Seu livro *A Cabra na Paisagem do Nordeste* foi publicado pela primeira vez em 1955 e analisa a preservação das raças nativas do Nordeste, a região e a paisagem, estatísticas que envolvem seu trato, a pele dos caprinos, a carne e o leite.

A leitura de Octávio Domingues aconteceu quando, realizando o trabalho fotográfico no sertão para o IJNPS, decidiu escrever um roteiro sobre a cabra e foi atrás de livros sobre o tema para se fundamentar. Rucker não contou com o auxílio direto de um pesquisador social na realização do filme. Conforme os relatos a José Marinho, em um evento promovido pelo IJNPS em que o filme fora apresentado e colocado em debate, o diretor foi interpelado sobre o porquê de não ter convidado um cientista para lhe dar assistência. Rucker comenta em depoimento:

Eu tive até uma crítica de um moço aí chamado Egon Chaves, que houve naquele simpósio lá do Instituto Joaquim Nabuco, dizendo que devia ter sido feito um trabalho mais alinhado com um cientista. Então eu expliquei pra ele que na hora, quer dizer, quando parti para fazer o filme... eu bati as livrarias todinhas do Recife e não encontrei um livro sequer sobre caprinocultura. Fui ao Fomento Agrícola, o Departamento de Produção Animal, e nada, nada, nada. Uma brochura sequer. Então consegui um livro desse agrônomo que hoje mora no Rio de Janeiro, Otávio Domingues, que dava uns dados, mas de um trabalho feito há vinte anos. Então eu disse: "Mas como eu podia dar um tratamento científico a um documentário se eu não tinha em mãos os elementos? Eu vou então seguir essa linha: nascimento, morte e aproveitamento do animal, a pele, a carne". (MARINHO, 1998, p. 233-234)

¹⁰⁶ Em 1969, Ipojuca Pontes dirige o filme *Os homens caranguejo*, que contou com fotografia e câmera de Rucker Vieira, considerado mais um grande filme do ciclo de documentário paraibano segundo as análises de José Marinho (1998).

Os relatos de Rucker, quase vinte anos depois da estreia do filme, talvez tenham feito confundir sua memória. O simpósio que ele narra ter ocorrido foi a I Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro, que discutiremos no último capítulo desta tese, ocorrido em 1974. Grande evento para o filme documental, que contou com a participação de personalidades do cinema e das ciências sociais, como o antropólogo brasileiro Egon Schaden (ao que tudo indica, o “Egon Chaves” descrito por Rucker).

A narrativa do filme segue o roteiro de vida e morte do animal. Dos aspectos do nascimento da cabra à exportação do couro. Toda narrativa ressalta a importância deste animal na economia do homem do Nordeste. Seus personagens, atores naturais como ressalta a descrição do filme, refletem essa forma de sobrevivência, em que o animal que resiste às intempéries da região permite a subsistência dos homens.

O método do trabalho etnográfico também segue em *A cabra na região semi-árida*. O filme retrata a sobrevivência do bode e da cabra no chão seco da caatinga e nas vertentes pedregosas do sertão. Sua existência fornece peças da paisagem e da vida sertaneja, como leite, carne e pele. Conforme ressaltado na abertura do filme, em texto do diretor do IJNPS, Mauro Mota:

Com os vínculos seculares do habitat, o bode sente-se em casa no solo pedregoso do sertão, no silicoso das caatingas. Resiste à carência de água, nas longas estiagens, rumina até as lembranças do capim molhado, e o som do chocalho sobrevive. É um bicho de sete fôlegos, uma peça orgânica de nossa paisagem sertaneja.

Logo nas primeiras cenas do filme, uma ênfase é dada a essa paisagem do Nordeste: a seca. Com uma panorâmica sobre as vastidões desérticas do sertão nordestino, a primeira cena do filme envolve essa dimensão geográfica cujo silêncio no filme enfatiza suas condições inóspitas. Em um breve quadro, aparece uma ave sobrevoando aquele cenário, inicia-se então a primeira paisagem sonora do filme: o canto de um pássaro da região, a *Columbina squammata*, conhecida como “rolinha fogo-apagou”, numa composição da narrativa diegética. Ainda sob o som deste pássaro que permanece durante toda a abertura do filme, inicia-se um *travelling*¹⁰⁷ sobre os cactos secos que nos levam a uma cabra no meio daquela vegetação. A cabra aparece então sobre uma rocha, onde nota-se que ela está em trabalho de parto, com parte de sua cria já por sair.

¹⁰⁷ *Travelling*, na terminologia de cinema e audiovisual, é todo movimento de câmara em que esta realmente se desloca no espaço – em oposição aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmara apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar (AUMONT; MARIE, 2003, p. 201-202).

Imagen 26 – Primeiras cenas do filme *A cabra na região semi-árida* (Rucker Vieira, 1966).



Fonte: Cinemateca Pernambucana – Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Rucker Vieira conta da dificuldade de se gravar com animais. No roteiro criado por ele, a cena do nascimento era essencial. Por isso, pediu para que a população o avisasse do momento em que algum daqueles animais da região estivesse por parir. O diretor faz uma longa descrição da construção dessa cena em depoimento à José Marinho (1998, p. 231-232):

Não, não foi um problema de observação. Porque a cabra, lógico, como qualquer outro animal, ela não avisa quando vai parir. Então eu solicitei a diversas pessoas, a criadores, que o animal quando vai parir entre no mato, procura se afastar. Mas exatamente perto da cidade de Sertânia, um senhor tinha uma criaçãozinha também, cabra caseira, que é chamada de cabra criada na corda. E eu sempre mantive o equipamento pronto pra qualquer tipo de emergência assim. Eram umas quatro e meia, quase cinco horas da tarde, aí veio o cara lá correndo: “Seu Rucker, a cabra tá parindo.” Aí não tive dúvida: toquei o equipamento dentro da Rural [Willys] e toquei para o local. Aí foi quando consegui. Quando cheguei, que botei o tripé, que armei pra começar a rodar, ela se espantou um pouco, mas a gente segurou, ela não deixou. Então ela subiu naquela pedra, que estava em princípio de parto, o cabritinho já estava começando a nascer. Aí só tive aquela: segurar o dedo na câmera e... podia até ter perdido aquela cena, porque nessas horas você esquece até diafragma, de foco. E já era umas cinco e pouco. Quando ela terminou mesmo já era tardíssimo, cinco e meia. É quando ela desce da pedra e vai lambor o cabritinho. E logicamente a cena, foi direta. Então o cabritinho – eu fiquei ali aguardando, porque normalmente ele se levanta – se levantou, ainda segurei um pouquinho a cena, e isso aí nós usamos até mesmo pra montagem, que na apresentação dos letreiros a gente congelou a imagem do cabritinho, e fizemos os letreiros da apresentação. Não deu tempo de usar o *zoom*, usei o *zoom* só depois. Eu estava com uma lente, se não me falha a memória, era uma lente de 50 mm. Eu devia estar a uns quatro, cinco metros de distância. Depois que subiu na pedra, ela ficou, não teve mais condições de sair do local. E o pessoal não deixou, atalhando, como se chama no interior, pra ela não sair do local. Quando ela desceu foi que eu botei o *zoom*, aí fiz uma aproximação com o *zoom*. Isso era cinco e meia da tarde.

Sua narrativa enfatiza o caráter de improvisação dos filmes documentais dessa geração. Seus *travellings* nas vastidões das paisagens foram tomados sobre o carro, uma Rural, com os pneus baixos, quase esvaziados. As filmagens do parto, de maneira alvoroçada, foram construídas em condições adversas. A cena do interior da casa, todavia, contou com rebatedores e foram utilizados filtros para enfatizar a tonalidade das cores. Essas cenas nos mostram um avanço técnico de Rucker na produção de *Aruanda à Cabra*.

A abertura do filme congela no cabritinho ao se levantar quando nasce. Apresenta-se uma dedicatória a Delmiro Gouveia, revela-se a equipe do filme e um prólogo-texto, já citado, de Mauro Mota. Apesar da montagem do filme não possuir uma citação direta ao IJNPS, dois elementos dessa abertura fazem referência ao órgão: por um lado, Mauro Mota, além de personalidade intelectual pernambucana, representava a figura institucional na direção do IJNPS. Por outro, Delmiro Gouveia (1863-1917), industrial nordestino e pioneiro da industrialização na região. Em 1963, o IJNPS promove a “Semana Delmiro Gouveia”, em homenagem ao centenário de seu nascimento, reivindicando a sua figura a representação do desenvolvimento regional. Vale destacar que, hoje, o edifício da Villa Digital da Fundaj fica onde outrora foi a casa do industrial.

Imagen 27 – Cenas do filme *A cabra na região semi-árida* (Rucker Vieira, 1966).



Fonte: Cinemateca Pernambucana – Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Inicia-se, então, a descrição da cabra sob os aspectos geográficos e posteriormente econômicos do Nordeste. As cenas externas da paisagem e das criações nos levam ao espaço privado das famílias que sobrevivem a partir da caprinocultura. Na primeira aparição de pessoas, vê-se a ordenha sendo feita por uma criança. O narrador, Paulo Gil Soares, destaca o leite como alimento das famílias. A construção da narrativa é uma imersão da cabra à vida privada de uma família que tipicamente sobrevive daquela produção. Mostra-se a marcação dos animais naquela criação e o abate para a produção dos derivados após a morte do animal: a pele e a carne.

Após toda a cena exterior que nos revela os aspectos da criação da cabra, introduzidos por um pequeno quadro sob o forte sol sertanejo, somos levados ao interior desta casa de família. Os contrastes de luz e sombra se intensificam dando forma e dramaticidade à narrativa daquelas experiências. As cenas do interior são consideradas os mais belos planos produzidos

por Rucker, tal como em *Aruanda*. É o momento em que ele mais explora seu potencial enquanto fotógrafo. Segundo Alexandre Figueirôa¹⁰⁸ e Cláudio Bezerra, essa sequência:

Obedece a uma orquestrada sucessão de planos cujas imagens – isoladas da combinação da rusticidade dos rostos dos membros da família e dos utensílios domésticos que eles dispõem com a arrojada atmosfera pictórica obtida nos contrastes de luz e sombra. (FIGUEIRÔA; BEZERRA, 2016, p. 46-47)

Ressaltamos alguns elementos importantes dessa parte do filme: da cabra tudo é aproveitado. O leite, o couro, sua carne. A imersão na dimensão privada da família nordestina revela alguns traços não só da utilização do animal na prática alimentar, como também na dimensão familiar daquela sociedade. A dona de casa, a mãe, prepara o alimento com a carne do animal, um típico prato nordestino, “buchada”. Prato preparado com o bucho (estômago) de bode ou carneiro, recheado com um picadinho do sangue coagulado, tripas e fígado, refogados com hortelã, limão, alho, cebola e temperos. A cabra é tão útil àquelas vidas que o que não serve de alimento para os homens é dado aos animais domésticos.

Com a refeição preparada, a família senta-se à mesa num ritual tão sagrado que é regido por uma tomada que reproduz o quadro da última ceia na parede daquela sala. O chefe da família, Olegário Rufino de Santana, é centralizado à mesa numa estrutura patriarcal. As próximas cenas se desenvolvem em cima dele. O foco no patriarca se intercala com utensílios domésticos, num registro etnográfico. Ao fim daquele almoço, vê-se o homem saindo de casa para voltar ao trabalho, numa silhueta ressaltada pelo contraste de luz (dimensão externa, trabalho) e sombra (dimensão interna, familiar).

Imagen 28 – Cenas do filme *A cabra na região semi-árida* (Rucker Vieira, 1966).



Fonte: Cinemateca Pernambucana – Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

¹⁰⁸ Ressaltamos que o pesquisador Alexandre Figueirôa foi um dos primeiros a explorar a figura de Rucker Vieira e de *A cabra na região semiárida*. Especialmente através dos artigos publicados *Um cabra da peste na região semi-árida* e *Rucker Vieira: uma experiência cinematográfica no Nordeste* que dão base ao capítulo sobre o tema publicado no livro organizado por ele e Cláudio Bezerra – *O documentário em Pernambuco no século XX* (2016).

Saindo da estrutura familiar, em uma cena em que o personagem de Olegário Rufino carrega algumas peças de couro ao sair de casa, o final do filme amplia a perspectiva da estrutura econômica da cultura do couro. O ator natural leva os couros para a exportação. Do micro ao macro, mostra-se uma grande produção de couros, muito além do que aquela levada por Rufino. O narrador, numa montagem sob o modelo sociológico, descreve:

A boa qualidade natural da pele dos caprinos nativos guarda características de boa textura, flexibilidade e resistência. Daí constituir-se um produto de exportação muito procurado. Embora, a sua preparação deixe muito a desejar. Como se depreende da alta proporção de refugos encontrados nas partidas comercializadas, o aperfeiçoamento da produção é medida inadiável para que a exploração possa se expandir.

A narrativa é uma referência à análise de Octávio Domingues, que, numa perspectiva científica, desenvolve críticas e possibilidades de melhoramento da produção do couro. Um caminhão com uma grande carga de couro leva todo o material de exportação para o Recife. A pecuária extensiva é base da economia sertaneja, revelando a caprinocultura como principal provimento e fixação do homem nas terras semiáridas do Nordeste.

Imagen 29 – Cenas finais do filme *A cabra na região semi-árida* (Rucker Vieira, 1966).



Fonte: Cinemateca Pernambucana – Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Numa narrativa de vida e morte, do nascimento à exportação, o filme termina com as cenas no Porto do Recife, que indicam a exportação do couro. Na última cena, vê-se fileiras de peles de cabra numa quantidade de perder de vista, sobre uma panorâmica e ao som não diegético da canção folclórica inglesa *Greensleeves* numa flauta doce. No último frame, um letreiro destaca a passagem bíblica: “Tens gados? Cuida deles. E, se te são úteis, conserva-os. Eclesiastes, VII, 24”.

Enquanto documentário e filme etnográfico, *A cabra na região semi-árida* é um belo trabalho que une a beleza plástica a um conteúdo singular sobre uma experiência Nordestina. Apesar dos aspectos da seca, percebemos no filme uma narrativa de sobrevivência e potencialidade daquele recurso, que se configuram junto a um discurso de desenvolvimento do Nordeste do IJNPS. Sobre a excelência do filme e do trabalho de Rucker Vieira, o montador João Ramiro Mello afirma em depoimento:

Eu acho que *A Cabra* é um filme muito bem feito. E o Rucker, pra mim, foi um dos maiores. Teria e tem condições de se tornar o maior fotográfico brasileiro, uma espécie de Gabriel Figueroa brasileiro. Mas ele não teve condições de se desenvolver. O Rucker não quis enfrentar o Sul. No Recife, ele não podia estudar, não podia se desenvolver nem tinha condições de um trabalho permanente que lhe permitisse essa evolução. Agora, eu acho que ele foi muito importante naquela fase. Se não houvesse o Rucker, não sei o que seria. É difícil pensar como é que teria sido, sem o Rucker, aquela fase do cinema paraibano. (MARINHO, 1998, p. 235)

Considerada a principal obra de Rucker Vieira, *A cabra na região semi-árida* também teve expressão internacional. Representou o Brasil no Seminário de Produção de Filmes Documentários e de Curta Metragem (1968), realizado em Buenos Aires e no Festival Internazionale del Popoli (1968), em Firenze - Itália.

Após este filme, Rucker Vieira realizou *Olha o Frevo* (1970), sobre o ritmo pernambucano e as festividades do carnaval. Na década de 1970, intensificam-se os trabalhos institucionais junto ao IJNPS, nas filmagens dos principais eventos ocorridos no órgão. Lá, Rucker, entre outros cineastas, encontraram um espaço propício para se debater o documentário nacional paralelamente ao agravamento da política autoritária do governo militar. No final daquela década, o órgão, vinculado ao governo federal, promoveria a primeira e a segunda edição da Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro, que reuniram grandes realizadores e pesquisadores do país.

Após o período que marcou a realização dessas três películas, entre 1960 e 1966, o cinema do IJNPS entraria em uma nova fase. O próprio gênero documental, de modo geral no país, chamou a atenção e ganhou espaço no cenário nacional naquela década. No entanto, os documentaristas iriam conviver com o novo regime político, configurando novas dimensões que modificariam a prática cinematográfica, as políticas culturais e as próprias estruturas do IJNPS. Dá-se início a uma nova fase, de um “documentário em tempos de Ditadura”, o qual analisaremos a partir de agora.

5 O IJNPS NOS ANOS 70: POLÍTICA, CULTURA E CINEMA

A Revolução [Golpe Militar] trouxe estabilidade para as instituições nacionais, abrindo novas perspectivas para o desenvolvimento social e econômico do país. Já podemos constatar os efeitos positivos da Revolução em todos os campos de atividades

— *Antônio Carolino Gonçalves, pesquisador do IJNPS em comemoração ao 5º aniversário do Golpe Militar de 1964.*

Aruanda, *O cajueiro nordestino* e *A cabra na região semi-árida* marcaram uma importante fase do cinema documental brasileiro e da produção audiovisual vinculada ao IJNPS. Mas a aproximação entre o filme documental e o órgão federal, da mesma forma que não começou nos anos 60, não se findou naquela década. A partir da década de 1970, o cinema, como todo setor administrativo, científico e cultural do IJNPS, expandiu-se. Expansão era a palavra de ordem na casa, conforme aponta Joselice Jucá (1991, p. 32).

Os novos tempos trouxeram os ares das mudanças políticas advindas com o golpe civil-militar de 1964. *A cabra na região semi-árida* já fazia parte cronologicamente deste momento político, porém, mantinha-se o vínculo com a estética do Cinema Novo, característico dos três clássicos filmes produzidos entre 1960 e 1966. Assim como as pesquisas científicas, as imagens — fotográficas e cinematográficas — realizadas pelo instituto sentiram os efeitos dos novos tempos a partir do final da década de 1960, com a consolidação do regime.

Em 1969, o IJNPS organizou uma manifestação pública de apoio ao regime. O certame realizado em comemoração ao quinto aniversário do golpe militar de 1964 foi registrado pelo *Boletim Interno do IJNPS* nº 44 (abril/1969, p. 6). Apoiador e entusiasta do golpe, Gilberto Freyre presidiu o encontro e ressaltou o significado do “movimento revolucionário” para o Brasil. A celebração contou ainda com a conferência do pesquisador social Antônio Carolino Gonçalves. Exaltando a ditadura militar, Gonçalves destacou o apoio prestado pelo IJNPS ao governo militar no estudo do Norte e Nordeste do país, cujo trecho de sua fala abre este capítulo. Para o conferencista, o regime era um sinônimo de desenvolvimento social e econômico.

“Desenvolvimento” tornara-se outra palavra de ordem no IJNPS ao longo das décadas de 1960 e 1970. Exprimindo as ideias do pensamento freyriano, o IJNPS se concentrou no discurso de que o órgão federal era um dos principais agentes na promoção de estudos que, em consonância com o novo regime, auxiliaria o país em seu suposto caminho ao progresso.

Gilberto Freyre foi um dos principais intelectuais pernambucanos a declarar apoio à ditadura civil-militar de 1964. Em seu primeiro artigo pós-golpe, intitulado *Forças Armadas: uma força suprapartidária na vida pública brasileira*, Freyre afirma que o exército foi necessário em um momento “de agudo desajustamento internacional e para sobrepor aos

interesses facciosos" (*Diario de Pernambuco*, Recife, 5 abr. 1964, p. 4). Para o sociólogo, os militares tinham relações históricas "especialíssimas" com o desenvolvimento do país, apontando momentos históricos como o advento da República.

A travessia vivenciada entre os anos de 1964 e 1970 marcou a consolidação dos novos tempos no Brasil e no IJNPS. Essas transformações modificaram direta ou indiretamente as produções científicas e culturais da instituição.

Com a década de 1970, predominou no cinema do IJNPS o formato do filme institucional, modo de produção próximo àquele dos anos 30 e 40, dos cinejornais. Essas produções representaram os acontecimentos da casa numa suposta fidelidade do filme documental como registro da realidade. É um primeiro movimento de construção de uma memória institucional audiovisual sistemática, do qual hoje é formado parte do acervo da filmoteca da Fundaj.

Destacam-se nesse período películas como: *Comemorações em torno dos 40 anos de Casa grande e Senzala* (1974), *III Encontro Internacional de Cientistas Sociais do Brasil* (1975), *Um desafio superado* (1975), *Tomaz Nabuco no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* (1977), *Trinta anos de criação do IJNPS - Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* (1979). Todos esses filmes realizados por Rucker Vieira, que se tornou fotógrafo e cinegrafista oficial do IJNPS.

Na década seguinte, Vieira realizou ainda: *Flagrantes da solenidade de comemoração dos 80 anos de Gilberto Freyre - I e II* (1980), *Inauguração da Livraria Luiz Delgado em Brasília* (1980), *Visita do presidente Ernesto Geisel* (1980), *Um homem avança com um século - I e II* (1980) e *Exposição José Lins do Rego* (1981). Esse período marca o surgimento da Filmoteca da Fundaj, posteriormente nomeada de cinemateca, sob a liderança do cineasta e cronista Fernando Spencer Hartmann.

Entretanto, a produção audiovisual não se limitou ao filme institucional. Uma atenção à cultura popular também fez nascer novos, e antigos, temas para os documentários vinculados direta ou indiretamente ao IJNPS. É o caso do filme *Cultura Marginal Brasileira* (1975), dirigido pelo cineasta Fernando Monteiro e produzido pelo IJNPS. Documentário raro sobre a poesia marginal no interior de Pernambuco.

Ressignificado, o discurso sobre a cultura popular esteve associado a um projeto de identidade nacional e de preservação das tradições. Ideais comuns àqueles instituídos pelos arautos do Conselho Federal de Cultura (CFC), do qual Gilberto Freyre fazia parte. Criado em 1966 pelo governo federal, o CFC tinha por objetivo a elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC). Este conselho exaltou uma visão sobre a cultura popular dista daquela "(...) perspectiva

de defesa de uma arte nacional-popular, que colaborasse com a desalienação das consciências” (RIDENTI, 2000, p.91), associado às esquerdas brasileiras.

O momento marcado por uma agitação cultural e política, sob o advento da ditadura brasileira, promoveu mudanças no setor cinematográfico. Assim como a ditadura do Estado Novo (NASCIMENTO, 2015), a ditadura civil-militar voltou sua atenção à sétima arte, inaugurando novos órgãos, instituições e políticas culturais que mantiveram a atenção sobre a censura, promoção e a propaganda política, pilares fundamentais da ação do Estado sobre o campo artístico. Surgem neste momento, por exemplo, o Instituto Nacional de Cinema (INC) e a Empresa Brasileira de Filmes S.A (Embrafilme), fundados ao final da década de 1960. A criação desses órgãos é contemporânea ao pior momento da repressão, quando se instituiu no país o Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968.

Nas complexas teias de relações entre Estado e cinema, a produção audiovisual foi afetada de uma forma ou de outra pelo momento político que se instaurou no país por mais de duas décadas. A censura e controle aos meios de produção culturais efetivaram uma dinâmica particular à cinematografia brasileira, que atingiria não só os ficcionais, mas também os documentários. A profissionalização cada vez maior do setor, ocorrida também no período, e a criação de novas políticas culturais transformaram o cinema nacional.

Além da criação de novas instituições que atuaram sobre o campo cultural e intelectual, outras estruturas burocráticas do governo passaram por reformulações. O próprio IJNPS sofreu mudanças administrativas, dialogando com as transformações políticas do país. No início da década de 1970, enquanto a ditadura se consolidava, chegava ao fim a “Era Mauro Mota”. Tem-se início então a “Era Fernando Freyre”, a mais duradoura gestão à frente da casa. Trinta e dois anos de comando, incluindo sua transição de instituto a fundação.

Essa década de dupla transição – da gestão Mota à gestão Freyre e do IJNPS a Fundaj – marcou o reajuste de forças políticas pernambucanas junto ao regime militar, nos acontecimentos que sucederam o golpe de 1964. Chefiada na figura do idealizador e fundador do IJNPS, a família Freyre, por exemplo, manteve uma aproximação com os governos militares. Gilberto Freyre estabeleceu relações de poder ainda mais significativas no Pernambuco dos anos 60 e 70, reverberando nas estruturas do órgão.

5.1 O IJNPS SOB O COMANDO DE FERNANDO FREYRE (1971-1980)

O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais viveu um novo ciclo durante a década de 1970. Como característico de alguns “impérios”, o então presidente do conselho diretor,

Gilberto Freyre estabeleceu um sucessor da sua dinastia à chefia da direção executiva após a saída de Mauro Mota. Seu império na província, nos termos utilizados por Paul Preston (1989), passou por reformulações políticas, administrativas e culturais naquele período. E no epicentro desses novos tempos esteve o Fernando de Mello Freyre, filho do sociólogo.

Fernando Alfredo Guedes Pereira de Mello Freyre nasceu no Recife no dia 14 de outubro de 1943. Era o caçula de Gilberto e Magdalena Freyre. Fernando Freyre comandou a instituição por mais de três décadas. De 1971 a 1979 como diretor executivo do IJNPS e de 1980 a 2003 no cargo equivalente, de presidente da Fundaj. Ainda mais, foi peça importante na própria transição do IJNPS para a Fundaj, de autarquia federal a fundação pública de direito privado.

Fernando Freyre começou a trabalhar no IJNPS em 1963. Iniciando como auxiliar de pesquisa, ascendeu sucessivamente a postos cada vez mais altos: diretor do departamento de administração, assessor chefe do gabinete do diretor executivo e, por fim, diretor executivo. Com a deposição do então governador Miguel Arraes de Alencar pelo golpe de 1964, o jovem Freyre assumiu ainda importantes funções no novo governo pernambucano. Foi por um curto período assessor do interventor do Movimento de Cultura Popular (MCP), Carlos Frederico do Rêgo Maciel, em 1964 e, posteriormente, oficial de gabinete do governador Paulo Guerra entre os anos de 1964 e 1965. Em 1966, casou-se com Maria Cristina Lucas Suassuna, com quem teve três filhos: Gilberto de Mello Freyre Neto (1973), Francisca Suassuna de Mello Freyre (1976) e Fernando de Mello Freyre Filho (1978). No ano de 1967, bacharelou-se em ciências jurídicas e sociais pela FDR.

Aliás, a década de 1960 foi significativa para a família Freyre. Partidário do movimento político-militar golpista que derrubou o presidente João Goulart, Gilberto Freyre passou a integrar, em 1967, o recém-criado CFC¹⁰⁹, durante o governo do general Castelo Branco. Sua

¹⁰⁹ Criado em 1966, o Conselho Federal de Cultura foi o principal órgão de atuação governamental no campo da cultura até meados da década de 1970. Uma das principais ações do CFC deveria ser a elaboração do Plano Nacional de Cultura (CALABRE, 2006). Em sua análise sobre os artigos publicados entre 1967 e 1975 na seção Estudos e Proposições dos periódicos Cultura e Boletim do Conselho Federal de Cultura, a pesquisadora Tatyana de Amaral Maia (2012, p. 116) ressalta que dos 13 artigos publicados por não integrantes do CFC há um artigo publicado por Fernando de Mello Freyre. Trata-se do artigo intitulado *Instituto Joaquim Nabuco* sobre a apresentação das atividades do órgão administrado por Fernando Freyre realizado perante o plenário do Conselho Federal de Cultura registrado no Boletim do CFC nº 14 (Distrito Federal, abril/maio/junho de 1974, p. 33-38). A presença de Fernando Freyre, representando o IJNPS provavelmente é marcada por influência do Gilberto Freyre, membro do CFC, a quem o próprio diretor do IJNPS fez questão de exaltar a admiração que não consegue apartar: “(...) a do filho que muito admira o pai, quer o escritor, quer o amigo que, tantas vezes, tem se prolongado pela compreensão e permanente mocidade em companheiro. E, não raramente, tenho-o surpreendido mais jovem do que eu mesmo, na sua maneira de viver sem se esconder da vida; homem que enfrentou perigos, conheceu o exílio, injustiças e incompreensões, aplausos e reconhecimentos, sem deixar nunca de ser o homem da sua terra, da sua cidade e até do seu arredio Apipucos, e que, pela força do seu pensamento criador, se estende, tantas vezes, em

boa relação com o regime militar e com os principais personagens do movimento golpista em Pernambuco permitiu a ascensão cada vez maior de sua família nos cargos da esfera pública. Pai e filho se consolidavam nas estruturas institucionais e culturais do Estado.

Então assessor do diretor executivo, Fernando Freyre chegou a ocupar o cargo de diretor substituto ainda em março de 1967. A substituição ocorreu pela permanência de Mauro Mota no sul do país para tratar de assuntos administrativos da autarquia. O regimento do IJNPS previa em seu artigo 43 que o diretor executivo seria substituído pelo assistente técnico ou por um diretor de departamento técnico de indicação do executivo e aprovado pelo conselho¹¹⁰.

Com a nomeação oficial do jovem Freyre à diretoria executiva, foi determinada previamente pela resolução nº 238 de 20 de setembro de 1971 a indicação permanente do economista Fernando Antônio Vieira Gonçalves para substituto eventual do diretor. Gonçalves era diretor do departamento de estatística e amigo pessoal de Fernando Freyre. Chegaram juntos ao IJNPS em 1963. Os motivos de sua indicação permanente a eventuais substituições no comando da casa foram expostos pelo próprio diretor através do ofício nº 576 de 17 de setembro de 1971, destinado ao conselho diretor. Considerava, segundo o documento, suas qualificações, *curriculum* e cargo que ocupava no órgão, amparado assim pelo regimento interno. Porém, é provável que deferia aqui ainda a relação de amizade e confiança entre os Fernandos.

A nomeação de Fernando Freyre para a diretoria executiva foi uma articulação política bem peculiar. Em outubro de 1970, Mauro Mota concluiu mais um mandato à frente da diretoria do IJNPS. O regimento previa que o dirigente continuasse no cargo até a nova nomeação, realizada por escolha presidencial em lista tríplice. O processo ocorreu entre outubro de 1970 e maio de 1971. O conselho diretor, presidido por Gilberto Freyre, enviou ao Governo Federal uma lista tríplice de nomes indicados para a diretoria executiva com vistas à escolha de um novo gestor, conforme previa o regime. Segundo Joselice:

A lista foi encabeçada por Mauro Mota, seguida por Waldemar Valente e Ruy João Marques. Antes que se efetivasse a escolha, Mauro Mota aceitou o convite do então Governador de Pernambuco, Eraldo Gueiros Leite, para dirigir o departamento de Cultura de Pernambuco, onde ingressou em 6 de maio de 1971, desvinculando-se oficialmente no dia seguinte. (JUCÁ, 1991, p. 118)

cidadão do mundo" (*Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Distrito Federal, nº 14, abril/maio/junho de 1974, p. 38).

¹¹⁰ Era recorrente funcionários mais antigos, em especial os diretores de departamentos, assumirem a chefia provisória da instituição. Sylvio Rabello, por exemplo, também substituíra Mauro Mota na chefia do instituto em diversos momentos entre os anos de 1968 e 1970. Rabello ocupava o cargo de diretor do Departamento de Psicologia Social. A nomeação provisória de Rabello em 1968, por exemplo, foi estabelecida pela portaria nº 24 de 14 de outubro, que citava o regimento do IJNPS em seu artigo 43. Entre os anos de 1970 e 1971, por sucessivas ausências de Mauro Mota, Fernando Freyre novamente respondeu como substituto.

À época, Waldemar Valente era diretor do departamento de antropologia. Ruy João Marques, ex-membro do conselho diretor, e Mauro Mota, como já sabemos, então chefe da casa desde 1956. Era provável a recondução de Mota, como ocorreu em outros términos de mandato. Porém, o novo governo estadual, que se iniciaria em 1971, modificou o processo de nomeação da direção do IJNPS.

O Ato Institucional nº 3 previa as eleições estaduais indiretas divididas em duas fases, sendo a primeira responsável pela escolha dos governadores e vices. Eraldo Gueiros Leite e José Antônio Barreto Guimarães foram respectivamente eleitos em Pernambuco no dia 3 de outubro de 1970¹¹¹. Ambos políticos da Aliança Renovadora Nacional (Arena), como a grande maioria dos eleitos no país naquele ano¹¹².

O advogado Eraldo Gueiros Leite tomou posse em março de 1971 na condição de governador biônico do Estado de Pernambuco, substituindo Nilo Coelho. O ex-procurador-geral da Justiça Militar do governo Castelo Branco e ministro do Superior Tribunal Militar de Costa e Silva foi nomeado como governador de Pernambuco pelo terceiro presidente da ditadura, Emílio Garrastazu Médici.

A notícia de que Mauro Mota poderia fazer parte do novo governo estadual surgiu na imprensa em janeiro de 1971. O *Diário de Pernambuco* informava em nota intitulada “Surpresa” que: “O nosso companheiro Mauro Mota ficou surpreso com a notícia publicada ontem num vespertino desta capital de que iria participar da equipe do governo Eraldo Gueiros. Disso o escritor que nunca pensou nisso e jamais foi pensado pra isso” (*Diário de Pernambuco*, Recife, 7 de janeiro de 1971, p. 5).

Em março de 1971 a nomeação de Mauro Mota ao Departamento de Cultura do Estado foi efetivada com a posse de Gueiros.

O ESCRITOR MAURO MOTA DIRIGIRÁ DEPARTAMENTO DE CULTURA DA
SEEC – O governador Eraldo Gueiros acaba de designar o escrito Mauro Mota para
a direção do departamento de Cultura da SEEC. O ato de nomeação foi publicado
ontem no Diário Oficial. O escritor Mauro Mota é membro da Academia Brasileira de

¹¹¹ O Ato Institucional Nº 3 (AI-3) foi baixado pelo Presidente Humberto de Alencar Castelo Branco em 5 de fevereiro de 1966, dispondo sobre eleições indiretas nacionais, estaduais e municipais e permitindo que Senadores e Deputados Federais ou Estaduais, com prévia licença, exerçam o cargo de Prefeito de capital de Estado. As eleições estaduais foram divididas em duas fases, a primeira, para definir o governador e vice-governador; a segunda, na escolha dos senadores e deputados. No caso de Pernambuco, a segunda fase ocorreu em 15 de novembro de 1970, com a escolha dos senadores Paulo Guerra e Wilson Campos, além de quinze deputados federais e trinta e nove estaduais.

¹¹² O Brasil teve um período bipartidário entre 1966 e 1979, quando havia apenas a Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Sendo o partido da Arena visto como o bloco governista. Oficialmente, o Ato Institucional Nº 2 (AI-2), decretado em 1965, permitia a fundação de outros partidos políticos, mas criava pré-requisitos (como a exigência de 20 senadores e 120 deputados federais para se fundar um novo partido), o que na prática impedia a existência de mais do que duas agremiações.

Letras e diretor do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 19 de março de 1971, p. 1)

Mauro Mota chegou a acumular a função de diretor do IJNPS e do Departamento de Cultura durante o período de transição, mas com a nomeação do novo diretor executivo, desvinculou-se definitivamente do órgão de pesquisa social. Fernando Freyre, que não figurava a lista tríplice, não apenas substituiu o nome de Mota no pleito, como foi a escolha oficial do gabinete da Presidência da República. Uma provável manobra de Gilberto Freyre.

Vale relembrar as rusgas na indicação de Mauro Mota ao IJNPS, nomeado por Juscelino Kubitschek, presidente opositor político de Freyre e da UDN. Mota chegara à direção do IJNPS em 1956 com apoio do seu fraterno aliado e chefe da Casa Civil do governo JK, o pernambucano Álvaro Lins. Apesar das divergências nas versões dos fatos, apontadas no terceiro capítulo desta tese, o bom relacionamento entre Mauro Mota e Gilberto Freyre, ao que tudo indica, garantiu a permanência do jornalista na direção do órgão. Desta vez, Gilberto Freyre não perderia a indicação.

Do início do seu ofício no IJNPS ao cargo máximo, Fernando Freyre não tardou uma década para completar a trajetória. Foi o diretor executivo mais jovem de toda história da entidade, com 27 anos. E como já assinalado, seu nome ficou marcado pela transformação da instituição em Fundação Joaquim Nabuco.

Segundo a historiadora Joselice Jucá (1991), na “biografia oficial” da instituição, a ideia de transformar o instituto em fundação nasceu com Fernando Freyre. É de se destacar que a biografia foi realizada no início dos anos 90, sob a gestão, ainda, do próprio Fernando Freyre. O tom ufanista revela significativamente o interesse “oficial” dos biografados. A ideia de transformar o IJNPS em fundação já havia sido cogitada pelo seu antecessor, Mauro Mota, que chegou a formar uma comissão designada para proceder aos estudos visando a transformação. Comissão essa presidida pelo próprio Mota.

A comissão inicial foi criada em abril de 1971. Era formada por Fernando Freyre (na época, assessor chefe da diretoria executiva), Fernando Antônio Gonçalves (diretor do departamento de estatística), Mário Souto Maior (diretor do departamento administrativo), Sérgio Guerra (diretor do departamento de economia), Benedito Batista dos Santos (técnico em contabilidade) e Mauro Mota (diretor executivo). Porém, o que aconteceu foi que o próprio Fernando Freyre assumiu a diretoria executiva em julho daquele ano. E de acordo com a historiadora:

Ao assumir, portanto, a Diretoria Executiva do IJNPS, em 8 de julho de 1971, o novo Diretor reiterou a sua determinação em tornar realidade a transformação do Instituto

em uma Fundação de direito privado. Essa profissão de fé na consecução do seu objetivo maior foi explicitada, ao assumir aquele cargo, em reunião do Conselho Diretor do IJNPS, em 8 de julho de 1971, ao enfatizar que “nossa meta será a instituição da Fundação Joaquim Nabuco”. (JUCÁ, 1991, p. 127)

A posse do novo diretor foi registrada em um filme institucional que faz parte do acervo cinematográfico da Fundaj. Intitulado *Solenidade de posse de Fernando Freyre no IJNPS*¹¹³, o documentário de quatro minutos mostra aspectos da solenidade de posse de Fernando Freyre no IJNPS, com a participação de diversos pesquisadores da casa. É iniciado com um discurso de Gilberto Freyre, seguido de seu filho, Fernando, e por fim uma apresentação da estrutura e acervo do órgão.

O material original foi realizado em 16mm. Sua versão digital encontra-se sem sonorização. Apesar de não constar em sua ficha técnica ou no material bruto do filme, foi provavelmente filmado e montado por Rucker Vieira, que, ao final da década de 1960 e início da década de 1970, esteve à frente dos projetos audiovisuais do IJNPS.

Imagen 30 – Filmagens da *Solenidade de posse de Fernando Freyre no IJNPS*: discurso de Gilberto Freyre da abertura do filme seguido do diretor executivo.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Há uma preocupação nas filmagens, diferentemente da *Solenidade de posse de Mauro no IJNPS* (de duração de menos de um minuto), em exaltar a casa, com cenas passando pelos casarios, jardins, biblioteca, setor administrativo e acervo dos museus. Uma propaganda à casa que se transformaria ao longo daquela década.

¹¹³ Este filme consta no acervo do Departamento de Cinema da Fundação Joaquim Nabuco em duas cópias, uma em película fílmica (original) e uma cópia em formato DVD, digitalizada (Nº acesso: 01258, DVD 374). O DVD contém duas partes: uma com as filmagens da posse de Mauro Mota e outra de Fernando Freyre, sem descrições sobre quem realizou as filmagens e o ano, creditando-se 1956 e 1971 pela data dos acontecimentos.

Imagen 31 – Cenas do filme institucional *Solenidade de posse de Fernando Freyre no IJNPS*.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Após chegar à direção do IJNPS, a conquista do maior objetivo de Fernando Freyre veio em 15 de março de 1980, com o decreto de nº 84.561 do Poder Executivo, que subscrevendo a lei de nº 6.687, de 17 de setembro de 1979, autorizou a instituir a Fundação Joaquim Nabuco, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, sem fins lucrativos, com sede e foro na cidade do Recife, e personalidade jurídica de direito privado e autonomia científica, administrativa e disciplinar.

A posse de Fernando Freyre como, agora, presidente da Fundação Joaquim Nabuco também foi filmada. Na construção de uma memória institucional, o registro é intitulado *Posse do Dr. Fernando Freyre em Brasília*, filmado em 1980 na capital federal durante a cerimônia, numa solenidade presidida pelo Ministro da Educação e Cultura, Eduardo Portela. Montado em março de 1982, o filme foi realizado por Rucker Vieira, conforme informações de sua ficha técnica. No acervo da Fundaj consta apenas uma cópia original deste material, em formato de Super 8mm, colorido e sonoro.

A articulação política de ambas as conquistas de Fernando Freyre ao assumir o IJNPS e posteriormente transformá-lo em Fundaj esteve capitaneada por Gilberto Freyre, então presidente do conselho diretor (JUCÁ, 1991, p. 127). O momento político era distinto das disputas travadas pelo sociólogo para a criação do órgão em 1949. Gilberto Freyre não fazia mais parte do poder legislativo, porém o IJNPS já tinha uma capilaridade de mais de duas décadas de atuação, sendo reconhecido em todo país. A família Freyre tratou então de articular as lideranças políticas regionais em torno do projeto, que, segundo Jucá (1991, p. 128), “(...)

acatando a ideia, vieram a contribuir positivamente para o sucesso do empreendimento, em nível das decisões políticas de Brasília”.

Não por acaso, o *Boletim Interno do IJNPS nº 71-73* (edição conjunta de julho a setembro de 1971), que marca o início da gestão Fernando Freyre, traz uma matéria especial intitulada “O Instituto Joaquim Nabuco: que é?”. Escrita pelo presidente do conselho diretor, o texto foi publicado também no *Correio Braziliense* (Brasília, 3 dez. 1971, p. 3), um dos mais importantes periódicos do Distrito Federal. Tratava-se de uma exaltação e propaganda ao IJNPS, que iniciava uma nova fase.

Gilberto Freyre é direto: para ele, o IJNPS está entre as instituições mais reconhecidas e estimadas do nosso país. E atesta isso com a extensa lista de pesquisadores, instituições, intelectuais, políticos e gestores que por lá já passaram. “(...) Estudantes vindos de Heidelberg, de Sorbonne, de Oxford, de Cambridge, de Londres, de Columbia” (*Correio Braziliense*, Brasília, 3 dez. 1971, p. 3). Nomes como Georges Gurvitch, Arnold Toynbee, Max Sorre, Lucien Febvre, Lincoln Gordon, Mario Amadeo, Jean Roche, Ovidio Jimenez, Sir Geoffrey Wallinger, Henrique de Barros... embaixadores da Grã-Bretanha, Alemanha, Bélgica, Holanda, Estados Unidos... todos conheciam a casa. O IJNPS tornou-se uma parada obrigatória para aqueles que visitavam o Recife, incluindo militares da Escola Superior de Guerra e Ministros de Estado, como enfatiza Freyre, numa clara referência às instituições do regime político vigente. Para o sociólogo:

O IJNPS representa um esforço ingente dos diretores executivos que tem tido – o historiador J. A. Gonsalves de Mello, o economista Paulo Maciel, o geógrafo Mauro Mota, e agora, Fernando de Mello Freyre – desde a sua fundação em 1949. Fundação em consequência da lei federal, o IJNPS está hoje instalado no mais belo edifício antigo, outrora de residência, do Recife. – É um organismo federal desvinculado de uma universidade única para melhor articular-se, através de convênios, com as várias universidades do Nordeste e do Norte brasileiros, com governos estaduais das duas regiões, com fundações como a Getúlio Vargas, com organismos como a Sudene, a Suvale, o Geran e a Eletrobrás. (*Correio Braziliense*, Brasília, 3 dez. 1971, p. 3)

Destacando seus diretores, pesquisadores e pesquisas realizadas, Gilberto Freyre ressalta a importância do IJNPS para o país, especialmente, na questão agrária, comparando as perspectivas e propostas do IJNPS neste campo com os critérios do recém-criado Programa de Redistribuição de Terras e de Estímulo à Agroindústria do Norte e Nordeste, o “Proterra”, do governo Médici.

É notável o interesse constante de Freyre em categorizar a pujança e ações do IJNPS em consonância com o governo, como fez com frequência em seus artigos à imprensa, ressaltando a ação da casa junto aos órgãos militares, antes mesmo da instauração do regime. Como

exemplo, a menção na década de 1970 ao Seminário sobre o Problema Agrário da Zona Canavieira, realizado em 1963 no IJNPS e idealizado pelo sociólogo da casa Renato Accioly Carneiro Campos. Conforme descreve Freyre, o evento tratou-se de:

“(...) uma semana de debates que reuniu representantes das tendências mais antagônicas e dos interesses então mais em conflito. Debates que foram gravados e publicados, constituindo um documentário valioso sobre problemas, ainda hoje, alguns deles, sem solução. Outros, em parte à base de esclarecimentos oferecidos pelos IJNPS, já a caminho de soluções adequadas. Tais reuniões – as da Semana de Debates – tiveram a presença atenta do então Comandante do IV Exército e depois Presidente da República, Marechal Castelo Branco”. (*Correio Braziliense*, Brasília, 3 dez. 1971, p. 3)

O texto, apesar de citar as divergências ideológicas de seus participantes, só faz referência ao ex-presidente Humberto Castelo Branco, que participou como ouvinte do seminário e presidiu uma das sessões, à época, como comandante do IV Exército.

Como principais conferencistas do seminário, estiveram ainda o então deputado federal Francisco Julião, o Padre Antônio Melo, o economista Caio de Amorim Pontual, o usineiro Gustavo Colaço Dias e o professor Antônio Carlos da Cintra do Amaral. Todos eles provocados após a conferência por cinco a seis debatedores. Vale destacar a presença de Francisco Julião, advogado que liderou politicamente o movimento camponês conhecido como Ligas Camponesas em Pernambuco, cassado e preso em 1964 (PORFÍRIO, 2016); e de Antônio Cintra do Amaral, secretário-assistente do então Governador de Pernambuco, Miguel Arraes. Perseguido após o golpe de 1964, Amaral foi preso duas vezes, o que o forçou a emigrar para São Paulo, onde reiniciou sua vida.

Participou ainda do evento o reitor da Universidade do Recife, João Alfredo da Costa Lima, também afastado de seu cargo após o golpe militar¹¹⁴. O evento registrou a complexidade do período, um barril de pólvora pronto para explodir. Os acontecimentos posteriores o ano de 1963 colocaram muitos personagens desse seminário em espaços antagônicos. A família Mello Freyre permaneceria junto aos militares e ao novo governo.

Um exemplo desse local instituído pelos Freyres e as divergências ideológicas é a oposição da família à permanência de João Alfredo da Costa Lima na reitoria da Universidade do Recife após o golpe. Segundo o historiador Dimas Brasileiro Veras (2018, p. 70), “ainda no mês de abril [de 1964] um grupo de estudantes liderados por Fernando Freyre, aluno da FDR e filho primogênito de Gilberto Freyre, visitou a sede do *Diario de Pernambuco* para exigir das

¹¹⁴ Sobre o afastamento do reitor João Alfredo e demais reitores por ocasião do golpe, conferir a tese do historiador Dimas Brasileiro Veras (2018).

autoridades a saída imediata do professor João Alfredo". O episódio marcou o retorno de Gilberto Freyre aos embates contra a universidade, acusando a gestão acadêmica de seu caráter soviético.

Em maio de 1964, o sociólogo atacou o reitor em artigo intitulado *O Caso da Universidade do Recife*, sugerindo a deposição de João Alfredo pelos militares, acusando as ações da universidade de comunista, anticonstitucional e antibrasileira (*Diario de Pernambuco*, Recife, 5 mai. 1964, p. 4).

Apesar da oposição de Gilberto Freyre frente aos acontecimentos pós-1964 e no combate à esquerda pernambucana, o sociólogo acolheria junto ao IJNPS aqueles "esquerdistas" que lhe eram próximo. É o caso emblemático do historiador Amaro Quintas, afastado do cargo de professor da Universidade do Recife e perseguido pelo regime militar, acontecimento ocorrido entre os anos de 1964 e 1965. Quintas contou com o apoio do amigo sociólogo para escapar da pior face da repressão. Com trânsito livre junto ao alto Comando do IV Exército, Gilberto Freyre provavelmente evitou um mal maior para o historiador, mas não a cassação dos direitos políticos de Quintas e o impedimento de lecionar em instituições federais. Segundo Thiago Nunes Soares (2021, p. 92-93): "Esse caso é representativo para pensarmos como era complexo o mosaico das relações sociais na universidade, por serem marcadas por situações de adesão ao regime, paradoxos, cooperação e adequação, em face dos impactos interventivos da ditadura".

Amaro Quintas foi o primeiro diretor do Departamento de História Social do IJNPS, cargo que exerceu até 1964, quando foi cassado. Em setembro de 1965, sua filha, Maria de Fátima de Andrade Quintas é contratada como assistente de pesquisa social (*Boletim Interno do IJNPS*, nº 22, Portaria nº 29 de 16 de setembro de 1965). Entretanto, o próprio Quintas seguiu desempenhando pesquisas para o IJNPS, com contratos temporários. Na segunda metade da década de 1960, é possível encontrar referências nos boletins internos do IJNPS a trabalhos científicos produzidos por ele naquele período.

Em 1968, Amaro Quintas teve uma atuação frequente na instituição: finalizou pesquisa sobre as cheias no Recife (iniciada em 1967), deu prosseguimento à pesquisa sobre moda feminina e iniciou pesquisas sobre Oliveira Lima na imprensa recifense e outra sobre a História Social do Seminário de Olinda. Liderou ainda a pesquisa sobre problema social agrário, com presença de jovens americanos no IJNPS. Suas reflexões sobre o Seminário de Olinda fizeram com que Amaro Quintas realizasse palestras no IJNPS sobre a Revolução Pernambucana de 1817 (*Boletins Internos do IJNPS*, nº 36-40).

A relação entre Gilberto Freyre e Amaro Quintas durante o regime militar é um exemplo da complexidade engendradas na relação entre os indivíduos, a ditadura e o Estado. Ao referenciar a perseguição e repressão à esquerda brasileira, o historiador Rodrigo Patto Sá Motta pontua as complexas e paradoxais ações do regime militar brasileiro, em especial, aos jogos de acomodação baseados em interesses pragmáticos ou arranjos pessoais:

Considerando as ações repressivas, que produziram centenas de mortes e um número ainda maior de torturados, em certas ocasiões as perseguições aos esquerdistas foram contornadas com base em interesses pragmáticos ou em arranjos pessoais, resultando em cooptação de quadros para o aparelho estatal e em certa tolerância com elementos de esquerda intelectual e artística. (MOTTA, 2014, p. 50)

Aplicando a questão da repressão às perseguições, cassações e prisões referenciadas aqui, as acomodações e ajustes se revelam similares. As relações pessoais, de amizade, especialmente, são determinantes nesse momento. E junto ao IJNPS elas são notadamente categóricas.

Ao contrário da relação com Amaro Quintas, as adversidades e a pressões jogadas na imprensa por Gilberto Freyre contra João Alfredo foram significativas para a renúncia do reitor em junho de 1964, assumindo a universidade pessoas ligadas ao novo regime. Após o golpe, inclusive, Paulo Frederico do Rego Maciel, ex-diretor do IJNPS e aliado de Freyre, foi o terceiro reitor da universidade durante a ditadura militar¹¹⁵. A gestão de Paulo Maciel, entre os anos de 1975 e 1979, marcou o período em que a universidade mais estabeleceu projetos e parcerias com o IJNPS.

Rodrigo Patto Sá Motta (2014, p. 50) pondera que “(...) há muito ainda a analisar e explicar sobre o regime militar brasileiro, cuja história é eivada de ambiguidades e paradoxos, algumas vezes raiando a contradição”. Essas complexas relações são ainda mais destacáveis em órgãos como o IJNPS, cujo controle indireto do Estado permitiu um maior enredamento desses arranjos. Ações reverberadas tanto no campo da pesquisa social quanto das artes.

A ditadura também transformou significativamente instituições de Estado, como o IJNPS. Analisaremos como o campo da pesquisa social e cultural se modificaram ao longo da década de 1970 no *império freyriano*.

5.2 DITADURA, DESENVOLVIMENTISMO E OS NOVOS DESAFIOS DO IJNPS

¹¹⁵ Foram reitores da universidade neste período Murilo Guimarães (1964-1971), Marcionilo Barros Lins (1971-1975) e Paulo Frederico do Rego Maciel (1975-1979). Antes de chegar ao cargo, Paulo Maciel foi pró-reitor da instituição entre 1971 e 1975.

Transversais aos temas trabalhados no órgão, a modernização conservadora trouxe ao IJNPS a pauta da valorização da tradição histórico-cultural, da cultura de massa e desenvolvimentismo econômico¹¹⁶ exposto pela ditadura, seja nas pesquisas sociais ou nas suas expressões artísticas e culturais. Esses debates se ampliaram nos primeiros anos da gestão de Fernando Freyre, em constante diálogo com a ditadura.

O regime militar não impôs uma intervenção ao IJNPS. Nem mesmo censura, ao menos direta. Não há qualquer tipo de documentação que aponte para um caráter censório ou de repressão no IJNPS, nem do governo federal ou da diretoria executiva. Mas havia uma autocensura e um controle sobre a produção da casa, promovida sobretudo pelos próprios membros que se alinhavam com o novo regime.

Diferente de outras instituições como o MCP e a Universidade do Recife, o IJNPS esteve próximo dos atores políticos que articularam o golpe em Pernambuco. Como já citado, o reitor João Alfredo da Universidade do Recife sofreu pressão das forças conservadoras, levando à sua renúncia em junho de 1964. Assumiram a reitoria personalidades alinhadas com o regime. O novo reitor, por exemplo, o diretor da FDR, Murilo Guimarães, despontou como uma das lideranças políticas da UDN e dos empresários que apoiaram o golpe em Pernambuco. Segundo Dimas Brasileiro Veras (2018, p. 188): “entre sua rede de apoio estavam a autodenominada ‘classe conservadora’, os usineiros, os senhores de engenho, os banqueiros, os políticos udenistas, assim como intelectuais e artistas”.

O caso mais emblemático de intervenção ditatorial é o do MCP. O MCP tinha por objetivo formar uma consciência política e social nas massas trabalhadoras no intuito de prepará-las para uma efetiva participação na vida do país, incluindo a alfabetização. Tratou-se de uma ação conjunta com a prefeitura, à época ocupada por Miguel Arraes, através da Secretaria de Educação do Município. O MCP desenvolveu diversas atividades no campo da

¹¹⁶ Argemiro Jacob Brum (1993, p. 95) define o “desenvolvimentismo” como um “(...) um modelo de desenvolvimento voltado centralmente para a realização de um crescimento econômico acelerado, acima dos padrões históricos tradicionais, com o objetivo de encurtar a distância em relação aos países considerados desenvolvidos, lançando mão, para tanto, em grau elevado, de recursos adicionais, extraídos compulsoriamente da sociedade ou buscados no exterior, e tendo o estado como principal agente indutor e impulsor do processo, quer sinalizando os rumos da economia e direcionando os investimentos através do planejamento, quer investindo diretamente em setores fundamentais como infraestrutura e indústria básica”. Vale ressaltar que o regime militar associou o conceito de desenvolvimento ao de segurança nacional e crescimento econômico, buscando-se afastar do populismo ou nacionalismo radical visto em governos como o de Juscelino Kubitschek e Getúlio Vargas (DUARTE, 2009). O governo colocou em prática um projeto desenvolvimentista específico, de industrialização e crescimento econômico acelerados, que produziu efeitos contraditórios, sem beneficiar a grande parte da população.

educação e da cultura, em especial, o teatro. O movimento sofreu inicialmente uma intervenção e foi, posteriormente, extinto pelo regime militar¹¹⁷.

Não houve mudança nas estruturas burocráticas do IJNPS perante o golpe de 1964, à exceção da saída de Amaro Quintas da diretoria do Departamento de História. No quadro geral, Mauro Mota permaneceria à frente da instituição até 1971, quando assume a Secretaria de Cultura de Pernambuco. A instituição não se apresentava uma ameaça ao novo regime, o que possivelmente influenciou na não intervenção estrutural ou das temáticas de suas pesquisas. Pelo contrário, o IJNPS tornaria um braço do governo na arquitetura de um imaginário social sobre o Nordeste.

Cara à historiografia nacional, a censura é tema de inúmeros trabalhos e pesquisas científicas. Todavia, a complexidade das relações de controle do dizível e do visível vão além da repressão e a proibição censória. Ao analisar a relação da censura no IJNPS durante os anos 1960 e 1970, poucos relatos são encontrados que nos direcionem a este caminho. Na já referenciada biografia oficial, Joselice Jucá chega a citar o relato dos funcionários da casa de que lá não haveria qualquer tipo de controle aos temas das pesquisas.

Eugênia Maria Simões Cezar de Menezes, por exemplo, vê, na questão da liberdade individual do pesquisador da FUNDAJ, “uma constante ao longo da história da Fundação. Nunca – prossegue Eugênia – uma linha escrita por um pesquisador foi censurada aqui dentro, nem nos anos de repressão, nunca”. (JUCÁ, 1991, p. 175)

Pelo contrário, defendia-se que no IJNPS existia um certo grau de “anarquismo”, uma perspectiva libertária para o que se produzia dentro do campo científico, dos temas trabalhados pela casa, muito influenciado por Gilberto Freyre. Conforme relata Fátima Quintas em entrevista à Jucá:

Eu acho que essa liberdade do pesquisador é muito do seu criador. A figura de Gilberto Freyre é forte aqui, e ele batalhou muito por essa liberdade de pesquisa. (...) Gilberto foi um homem de criação, ele não foi só um homem da pesquisa. Preso ninguém cria, você para criar, tem que ter o mínimo de liberdade; então, eu acho que tem muito a ver com essa questão de criatividade do iniciador da Fundação, que foi, sem dúvida nenhuma, uma das figuras mais importantes deste País. (JUCÁ, 1991, p. 175)

¹¹⁷ Sobre o Movimento de Cultura Popular, destacam-se as pesquisas recentes como a dissertação do historiador Fábio Silva de Souza (2014) intitulada *O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)*, defendida na Universidade de São Paulo (USP); e o livro do historiador pernambucano Luiz Felipe Batista Genú (2019), *Atos cênicos, atos revolucionários: o Teatro de Cultura Popular do Recife (1960-1964)*, também originário de sua dissertação defendida pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), sobre o teatro e a política em Pernambuco na década de 1960, tendo como referencial a trajetória do Teatro de Cultura Popular (TCP) e também do Movimento de Cultura Popular (MCP). Além do clássico livro de memórias de Germano Coelho, um dos idealizadores do movimento e seu primeiro presidente, intitulado *MCP: História do Movimento de Cultura Popular* (2012).

Mas isso não exime o órgão de uma autocensura. Especialmente aos temas mais polêmicos e sensíveis ao regime militar. Por exemplo, a resolução nº 177 de 11 de maio de 1964 do conselho diretor autorizou a rescisão de contrato da pesquisa sobre as Ligas Camponesas. Provavelmente motivado pela ação repressora da ditadura às Ligas, especialmente em Pernambuco. É o caso da investida sobre a Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco, em Vitória de Santo Antão, nos momentos iniciais do golpe, que culminou na prisão de suas lideranças. Situação representada no célebre documentário *Cabra marcado para morrer* (1984), dirigido por Eduardo Coutinho¹¹⁸. A resolução do conselho diretor afirma que:

Considerando a exposição de motivos do Diretor Executivo [à época, Mauro Mota] a respeito do projeto de pesquisa sobre “Ligas Camponesas”, do prof. Heraldo Pessoa Souto Maior e, bem assim, as razões apresentadas pelo autor do trabalho, justificando que, por motivo de força maior, não poderia mais executar aquele projeto, de acordo com seu plano primitivo. (*Boletim Interno do IJNPS*, nº 17, p. 8)

Heraldo Souto Maior então restituíu a remuneração investida na pesquisa. O IJNPS acompanhou com frequência o tema da reforma agrária e das Ligas Camponesas. Sobretudo, quando em 1963, por exemplo, organizou o Seminário sobre o Problema Agrário da Zona Canavieira, que contou com a presença da principal liderança das Ligas, o deputado federal Francisco Julião, como já mencionamos. O golpe, entretanto, não representou o distanciamento desses temas junto ao IJNPS, mas integrou a atenção dada pelo órgão à questão agrária sob uma mesma perspectiva dos governos militares: desenvolvimentismo e nacionalismo.

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, as pesquisas do IJNPS dão uma franca atenção à essa perspectiva desenvolvimentista-nacional e outros de preservação histórico-cultural, em consonância com as políticas culturais da ditadura civil-militar¹¹⁹. Vale lembrar mais uma vez que o próprio Gilberto Freyre, como membro do CFC, representava uma força que compunha a visão do Estado sobre a cultura até meados da década de 1970. O pensamento freyriano não se adaptou ao regime, mas confluuiu acerca das visões sobre a cultura com aquilo que o intelectual preconizava. Fora isso, Freyre soube se aproveitar da situação, dando ênfase a aspectos não necessariamente essenciais de sua obra a fim de se adaptar melhor aos novos tempos.

¹¹⁸ O filme narra a vida de João Pedro Teixeira, líder camponês da Paraíba, assassinado em 1962. Em razão do golpe militar, as filmagens que ocorriam em Pernambuco foram interrompidas. O engenho da Galileia em Vitória de Santo Antão foi cercado por forças policiais e parte da equipe foi presa sob a alegação de “comunismo”, enquanto outros conseguiram fugir. O diretor Eduardo Coutinho retornou para concluir o filme 17 anos depois. Ressignificado, recolheu os depoimentos dos camponeses que trabalharam nas primeiras filmagens e também da viúva de João Pedro, Elizabeth Altino Teixeira.

¹¹⁹ Destacamos que esta tese não procura fazer uma análise da produção científica do IJNPS durante o Regime Militar Brasileiro, tema relevante que ainda carece de estudos mais aprofundados no campo historiográfico.

A transição da década de 1960 e 1970 marcou ainda a complexidade do regime na coexistência do endurecimento da repressão e proposta de crescimento econômico. É nesse contexto agitado de Pernambuco durante a ditadura que a Era Fernando Freyre no IJNPS teve sua trajetória inicial constituída.

Sobretudo no campo econômico, a década de 1970 começa com a efervescência do desenvolvimentismo nacional do regime militar, e reverbera nas instituições de Estado. É preciso conhecer as estruturas do regime, para se entender as reordenações do próprio IJNPS. Sobre esse assunto, Joselice Jucá aponta:

Registra-se, ainda, a existência, no Brasil dos anos setenta, de uma euforia voltada para o objetivo de revigorar os segmentos culturais, econômicos, sociais e políticos, objetivando a sua integração ao que se considerava “o processo de desenvolvimento global e harmonioso do país”. De acordo com essa ótica, observa-se uma perspectiva favorável às mudanças e reestruturações. A reforma da universidade brasileira, em 1969, inseriu-se nessa proposta mais ampla de reformas. Por que não a reformulação de instituições afins? (JUCÁ, 1991, p. 128)

No IJNPS, esse período foi marcado por uma expansão física, científica e cultural. Desde 1971, quando Fernando Freyre chegou à diretoria-executiva, o Boletim Interno do IJNPS também passou por uma reformulação. A divulgação das pesquisas se ampliou, e este boletim ganhava novas seções: “Quem é quem?” (uma descrição dos personagens que compunham a casa, iniciada pelo próprio Fernando Freyre), “Reportagem”, “Entrevista”, “Convênios”, dentre outros, alguns deles esporádicos. Esse modelo de ampliação é característico da nova gestão, um sintoma dos “novos tempos”.

Em 1972, através da resolução nº 267, de 16 de outubro, a diretoria executiva resolve adotar o título *Ciência & Trópico* para o Boletim oficial do IJNPS, conferindo-lhe o caráter de publicação semestral e ampliando sua circulação. Uma ação capitaneada pelo então novo diretor executivo que difundiu ainda mais a divulgação das pesquisas científicas promovidas pelo IJNPS. O primeiro ano da gestão Fernando Freyre foi marcado ainda pela promoção do I Encontro Inter-regional de Cientistas Sociais do Brasil, I Programa de Estudos sobre os Rumos do Desenvolvimento Brasileiro e o I Curso de Técnicas em Pesquisas Sociais, este último em convênio com a Sudene.

O expansionismo pode ser observado ainda em relação à ampliação dos departamentos internos. A década de 1970 e o início da Gestão Fernando Freyre foram marcados pela criação de vários Centros de Estudos, abrindo novas fronteiras para a investigação científica.

São exemplos significativos de centros criados nesse período: o Centro de Pesquisa sobre o Imaginário (1975), comandado pela pesquisadora francesa Danielle Perin Rocha Pitta;

o Centro de Estudos Folclóricos (1976), sob responsabilidade inicial do folclorista Mário Boaventura Souto Maior; e o Centro de Documentação e Estudos da História Brasileira Rodrigo de Mello Franco de Andrade, o Cehibra (1978), dirigido inicialmente por Joselice Jucá.

Viu-se ainda a expansão do setor dos museus, com a criação do Departamento de Museologia em 1972. Dentro desse departamento, criou-se a Divisão de Iconografia, significativa para a valorização da Cultura Visual no IJNPS. E ao longo da década, incorporou-se o expressivo acervo do Museu do Açúcar¹²⁰. Em 1979, como um sintoma dessa expansão do setor de museologia, surge o Museu do Homem do Nordeste (Muhne), da fusão do Museu de Antropologia, do Museu de Arte Popular e do Museu do Açúcar.

Surgiram ainda naquele período os escritórios regionais: Maranhão (1973), Sergipe (1976) e Amazonas (1977), que marcaram a expansão territorial de atuação do IJNPS. Esses escritórios tornaram-se diretorias regionais com a transformação do IJNPS em Fundaj na década seguinte. Ressalta-se ainda a importante criação da Diretoria do Distrito Federal, sob representação de Petronildo Santa Cruz de Oliveira¹²¹. Ela se inicia em 1971, com uma simples procuração de Oliveira. Dada sua importância, especialmente ao projeto de transformação da casa em fundação, foi constituída em 1974 de representação oficial com escritório próprio, sendo Oliveira nomeado ao cargo de auxiliar da diretoria executiva.

No campo das atividades científicas e culturais, o IJNPS vivenciou um aumento no número de eventos voltados à pesquisa social, museológicos e de promoção artístico-cultural como um todo. Foram realizados festivais de cinema, concursos de fotografia, exposições artísticas, encontro dos diretores de museus, encontro de cientistas sociais e celebrações das mais diversas, como, por exemplo, os festejos das efemérides em torno dos aniversários de Gilberto Freyre e do próprio IJNPS.

Vários desses eventos foram registrados pelas lentes do cineasta Rucker Vieira. No acervo da Fundaj encontramos alguns filmes institucionais com o registro das atividades e celebrações, como a *Exposição do 40º aniversário da 1º edição de “Casa-grande e senzala”* (1974), sobre a mostra realizada no IJNPS por ocasião da comemoração das quatro décadas de lançamento do célebre livro de Gilberto Freyre.

¹²⁰ O Museu do Açúcar foi criado em 1960, no Rio de Janeiro, pelo Instituto do Álcool de do Açúcar.

¹²¹ A Diretoria Regional do Distrito Federal distingue-se das demais por suas atribuições específicas, voltadas para dar apoio ao IJNPS junto ao Governo Federal. Conforme aponta Jucá (1991, p. 162), “O prof. Petronildo Santa Cruz de Oliveira, engenheiro agrônomo e professor da Escola de Agronomia da Universidade Rural de Pernambuco [sic], havia sido Secretário de Agricultura e Deputado Federal. Ao assumir a representação do IJNPS, em Brasília, em 1971, já representava, entre outras instituições, a Universidade Federal de Pernambuco.

A exposição foi inaugurada em 15 de março de 1974, mesmo dia do aniversário de 74 anos de Gilberto Freyre, o que tornou o evento ainda mais simbólico, associando festivamente Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala* e o próprio IJNPS. O criador e suas duas principais obras.

Segundo os jornais, a crítica mundial já considerava, com unanimidade, o livro como um clássico, tendo dezesseis edições brasileiras, duas portuguesas, oito francesas, quatro em língua inglesa, duas espanholas e ainda em alemão, italiano e iugoslavo. A exposição foi montada pela Divisão de Museologia do IJNPS e teve como principal objetivo transmitir uma imagem retrospectiva e atual da obra, suas repercussões, sua importância, além de relacioná-la ao mundo que o livro reflete e em que foi concebido, que é a sociedade patriarcal nordestina e brasileira.

Em 1975, *III Encontro Internacional de Cientistas Sociais do Brasil* foi também documentado por Rucker Vieira, numa produção do IJNPS. O filme aborda a terceira edição do encontro de cientistas sociais realizado em Maceió, de 9 a 12 de julho de 1975.

O Encontro de Cientistas Sociais do Brasil foi idealizado pelo sociólogo do IJNPS, Renato Carneiro Campos. Algumas vezes aparecendo na imprensa como inter-regional, outras como internacional, sua primeira edição ocorreu em janeiro 1972 na cidade de Fazenda Nova, mas tendo a abertura na sede do IJNPS, e trouxe a Pernambuco grandes nomes das ciências sociais, como Egon Schaden, Freitas Marcondes, Thales Azevedo e Manuel Diégues Júnior. A segunda edição do encontro foi realizada em Garanhuns, no ano de 1974. Apenas em sua terceira edição, o evento saiu de Pernambuco, sendo sediada em Maceió, Alagoas.

Dentre outros registros importantes de Rucker Vieira produzidos pelo IJNPS na década de 1970, está ainda o filme institucional *Tomaz Nabuco no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* (1977), sobre a visita do casal Tomaz Nabuco e Maria do Carmo ao IJNPS, em 23 de março de 1977. Registro da cerimônia de entrega da Medalha Massangana a José Tomaz Nabuco, filho do abolicionista e patrono da casa.

A Medalha Massangana foi instituída em 1974, na comemoração dos 25 anos de fundação do IJNPS. Tratava-se de uma premiação destinada “às pessoas físicas ou jurídicas que, através da arte ou da ciência, contribuem para o desenvolvimento brasileiro”. Sua primeira premiação, de forma não surpreendente, foi ao próprio sociólogo e fundador da entidade, Gilberto Freyre¹²².

¹²² A indicação de Gilberto Freyre partiu de Syleno Ribeiro de Paiva, membro do conselho diretor. A segunda premiação, destinada ao *Diário de Pernambuco*, foi uma indicação feita pelo diretor executivo, Fernando Freyre, ao conselho diretor (responsável pela escolha dos premiados).

A comemoração dos 25 anos de fundação do IJNPS trouxe para o órgão a ampliação da memória institucional na construção de uma história oficial e ainda de suas atividades culturais. Foram organizados eventos, festivais, concursos para celebrar o aniversário do IJNPS, modelo ainda hoje vigente nas efemérides de sua fundação¹²³.

Em 1979, o aniversário de três décadas foi o ponto de partida das atividades da instituição. Foram promovidas ações administrativas e políticas que levariam sua definitiva transformação em fundação, criou-se o museu do Museu do Homem do Nordeste e realizou-se uma série de eventos comemorativos. Sobre esse marco na casa, o IJNPS produziu outro documentário, *Trinta anos de criação do IJNPS - Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*, também dirigido, fotografado e montado por Rucker Vieira. O documentário, segundo a sinopse presente em sua ficha da Filmoteca da Fundaj, afirma que o material versa sobre a criação do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e suas ações ao longo dos seus trinta anos.

Os filmes institucionais acima citados foram realizados em Super-8, colorido e sonoro. Segunda a base de dados da Filmoteca Fundaj, todos em cópia única¹²⁴. Estes filmes não tiveram circulação em circuitos comerciais ou alternativos, ficando restritos ao IJNPS/Fundaj, como uma memória institucional. A diversidade da produção desses documentários ao longo da década de 1970, e como veremos ainda ao longo da década de 1980, reflete os investimentos e ampliação das ações da Gestão Fernando Freyre no setor cultural e cinematográfico.

O vigor e expansão dessas ações ao longo da década de 1970 representam sua trajetória dentro de uma estrutura local da própria transformação da autarquia federal em fundação pública, e numa perspectiva mais ampla, nacional, o suposto processo de desenvolvimento econômico do Brasil naquele período. É improvável, ou incompleto, dissociar a relação entre campo social e cultural daquilo que ocorria de modo mais abrangente em todo país, por ações do governo ditatorial nos órgãos federais. Seja no campo econômico, social ou cultural, as transformações do IJNPS foram sintomas das próprias mudanças do país.

De modo geral, os primeiros dez anos do regime militar apontam uma taxa média de crescimento econômico de quase 10%. Embora haja esse crescimento, as críticas aos sentidos

¹²³ No dia 21 de julho de 2019, a Fundação Joaquim Nabuco celebrou seus 70 anos com uma ampla programação durante todo aquele mês comemorativo. A programação incluiu a comemoração dos 40 anos do Museu do Homem do Nordeste, entrega de selos e medalhas, exposições e intervenções museológicas e mostra de cinematográfica. Conforme programação divulgada em seu site oficial. Disponível em: <<https://www.fundaj.gov.br/index.php/area-de-imprensa/10470-fundaj-completa-70-anos>>, acesso em 05 mai. 2021.

¹²⁴ Pela ausência de aparelho de exibição do formato 16mm e Super-8, bem como para preservar o material original, a reprodução destes filmes não se encontra, até o fim desta pesquisa, disponível na Fundaj. É o caso de praticamente todos os filmes institucionais do IJNPS/Fundaj realizados por Rucker Vieira. Para mais informações sobre o acesso aos filmes, ver Anexo A.

implícitos nesse desenvolvimentismo, bem como suas nefandas consequências e insuficiências são bem conhecidas desde os anos 1970. Hoje ainda, historiadores e economistas nos revelam uma tragédia no setor econômico (MACARINI, 2008; LUNA; KLEIN, 2014a, 2014b; ALMEIDA, 2019). Algumas reflexões são importantes: primeiramente, o suposto crescimento se limitou a um curto período do regime; em segundo lugar, foi construída uma intensa da autopropaganda governamental sobre o “milagre econômico”, cristalizando uma imagem sobre essas ações.

O regime militar investiu num desenvolvimentismo caracterizado por uma modernização conservadora autoritária, apropriando-nos do termo descrito por Motta (2014, p. 51). São emblemáticos, neste período, o surgimento de grandes empresas estatais e a criação de obras públicas, sob um espectro nacionalista que se baseava na soberania do Brasil, cujas raízes se encontram na Era Vargas. Obras como a rodovia Transamazônica (BR-230), as hidrelétricas de Tucuruí, Balbina e Itaipu, a ponte Rio-Niterói, as usinas nucleares de Angra e a Ferrovia do Aço, dentre outras, são expressivas como manifestação de grandes obras, conhecidas popularmente como “faraônicas”, advindas do governo ditatorial¹²⁵.

Durante o governo Médici, há um crescimento de empresas estatais brasileiras. As mais emblemáticas fundadas neste período foram: Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais (criada em agosto de 1969, mas constituída durante o Governo Médici), Indústrias Nucleares do Brasil S.A. (criada em 1 de dezembro de 1971), Telecomunicações Brasileiras S.A. (criada em 11 de julho de 1972), Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (criada em 7 de dezembro de 1972) e Empresa Brasileira de Infraestrutura Aeroportuária (criada em 12 de dezembro de 1972). Muitas dessas empresas, como a Embrapa, manteriam convênios institucionais com o IJNPS sob a proposta de desenvolvimento agrário.

Para além das estatais fundadas neste período, muitos órgãos vinculados ao governo, como as autarquias federais, sofreram transformações estruturais, tendo suas estruturas administrativas sido modificadas por decretos-leis, ou ao menos passado por mudanças internas e avanços em setores específicos. É o caso do IJNPS.

Se por um lado havia o crescimento econômico, por outro ampliava-se a desigualdade, especialmente nas áreas rurais. A ditadura militar representou a vitória do latifúndio sobre o desejo reformista dos camponeses. Até mesmo nas áreas urbanas de concentração industrial se

¹²⁵ A rodovia Transamazônica (BR-230), por exemplo, apesar do projeto inacabado, chegou a construir mais de quatro mil quilómetros de extensão, sendo inaugurada em 27 de agosto de 1972, no período do denominado milagre econômico

evidenciaram os problemas relativos à urbanização, moradia e saneamento (LUNA; KLEIN, 2014a). Segundo Francisco Vidal Luna e Hebert S. Klein (2014b, p. 99):

O “milagre econômico” ocorreu na fase mais reacionária do regime militar. Não se admitiam críticas, nem as imparciais, que apontassem erros na política econômica. O autoritarismo permeava todos os níveis do governo, num momento em que ele promovia ampla gama de investimentos no setor produtivo (com incentivos e subsídios para o setor privado), manipulava as principais fontes de crédito de curto e longo prazo, controlava preço e salários e administrava a taxa de câmbio. Aumentavam as distorções na economia, e a sociedade ficava mais injusta, em virtude de uma política econômica que fazia aumentar a concentração da riqueza.

Desigual, o PIB brasileiro cresceu significativamente durante o governo militar. O ano de 1973 marcou o auge do milagre econômico. Substancialmente, os primeiros anos da gestão de Fernando Freyre vivenciaram esse período de desenvolvimento, refletido ainda nas ações governamentais sobre as instituições federais, que se acentuaria ao longo da década, impondo também a necessidade de altos investimentos.

Esse crescimento, ou o aumento dos custos devido à inflação, pode ser visto em números. O relatório orçamentário anexo ao Boletim Interno do IJNPS nº 77 (janeiro/1972) aponta a aprovação do orçamento em 1971: aproximadamente Cr\$ 1.200.000,00¹²⁶ (um milhão e duzentos mil de cruzeiros), sendo Cr\$ 1.000.000,00 (um milhão) de transferência da União e 200.000,00 (duzentos mil) de crédito suplementar, receitas eventuais e fundo patrimonial.

O orçamento de 1976, descrito em publicação própria ressalta a importância dos convênios para o instituto: do orçamento estimado em aproximadamente Cr\$ 9.000.000,00 (nove milhões de cruzeiros), Cr\$ 7.000.000,00 (sete milhões) era de recursos ordinários do Tesouro Nacional, Cr\$ 1.500.000,00 (um milhão e meio) de convênios e Cr\$ 90.000,00 (noventa mil) de recursos arrecadados.

Ainda mais expressivo é o orçamento de 1979: Cr\$ 78.000.000,00 (setenta e oito milhões de cruzeiros), sendo Cr\$ 43.000.000,00 milhões de recursos ordinários do Tesouro Nacional, Cr\$ 18.000.000,00 (dezoito milhões) dos saldos de exercícios anteriores, Cr\$ 15.000.000,00 (quinze milhões) do milhões de convênios e Cr\$ 720.000,00 (setecentos e vinte mil) de rendas internas.

Considera-se aqui o comparativo com o decreto presidencial nº 68.576, de 1º de maio de 1971, que institui o salário-mínimo de Cr\$ 225,60. Ou seja, o orçamento de 1971 do IJNPS representava cerca de cinco mil e trezentos salários. Os decretos presidenciais nº 77.510 (29 de

¹²⁶ Todos os valores aqui descritos estão arredondados.

abril de 1976) e nº 84.135 (de 31 de outubro de 1979) fixaram os novos valores de salário-mínimo em Cr\$ 768,00 e Cr\$ 2.268,00, respectivamente. Tendo assim o orçamento do IJNPS o equivalente a aproximadamente onze mil e setecentos salários em 1976 e trinta e quatro mil salários em 1979.

Esses números refletem, entretanto, a crise inflacionária. Até o fim da década de 70, os índices de inflação beiravam os 40% (quarenta por cento) anuais. Aliás, é de se destacar as crises petrolíferas de 1973 e 1979, que conduziram a um aumento muito acentuado do preço do petróleo e este, consequentemente, dos bens de consumo no país. Fatores que agravaram a crise econômica, ao final da década.

Além do setor administrativo e científico, o setor cultural ganhou uma atenção especial dos orçamentos do IJNPS ao longo da década. Os recursos e convênios com outras empresas estatais permitiram a realização sistemática de encontros, festivais, exposições e outras diversas ações que tornaram o IJNPS um centro no circuito de atividades culturais da capital pernambucana. Dentro deste cenário, artistas e intelectuais encontraram no mecenato do IJNPS possibilidades de fazer e debater cultura de modo geral. Isso gerou mecanismos de acomodação e cooptação desses personagens, mas ainda resistência e crítica. Circularam nesses espaços, inclusive, indivíduos opositores ao governo, fora aqueles, que, convenientemente, apoiavam o regime.

Fernando Freyre bancou o processo de transformação e ampliação da casa, especialmente do caráter estrutural, científico e cultural. Entretanto, o crescimento da casa é abalado por um acontecimento inesperado. No ano de 1975, o Recife passou por uma grande enchente que começou numa quinta-feira, 17 de julho, devastando a cidade. O rio Capibaribe e diversos canais transbordaram, alagando áreas inteiras de bairros como Casa Forte, Madalena, Torre, Cordeiro, Derby, Graças, Iputinga e tantos outros. A sede do IJNPS, localizada no bairro de Casa Forte, foi uma das regiões mais afetadas pelas enchentes, o que causou danos significativos à estrutura e ao acervo do órgão federal.

5.3 UM DESAFIO SUPERADO (1975): A CHEIA DO RECIFE E A MEMÓRIA INSTITUCIONAL DO IJNPS

A capa do *Diario de Pernambuco* de 18 de julho de 1975 estampava a manchete: “Cheia, angústia e morte no Recife”; no dia seguinte: “É a maior tragédia do século no Recife”. O tom do desastre nos principais jornais do Recife apontava para os números que chegariam a centenas de mortes e mais 60 mil famílias desabrigadas.

Ao longo de todo o mês de julho, medidas foram tomadas pelas autoridades a fim de reduzir os impactos dessa tragédia. Para mobilizar ações políticas, no dia seguinte ao acontecimento, um representante do Ministério do Interior se reuniu com o então governador José Francisco de Moura Cavalcanti, o prefeito Antônio Farias e o superintendente da Sudene, José Lins Albuquerque.

A cheia de 1975 foi pauta das principais discussões na imprensa pernambucana. Ressaltava-se que era “rotina de um flagelo secular”. A cidade do Recife parou. Interdição de rodovias, bairros sem energia elétrica e mais de oitenta por cento da cidade coberta de água (*Diario de Pernambuco*, Recife, 19 jul. 1975, p. 1-5). As chuvas também atingiram outras cidades, como São Lourenço da Mata, na Região Metropolitana. Ao todo, 25 municípios banhados pelo Rio Capibaribe foram atingidos, sendo a capital pernambucana a mais devastada.

O IJNPS sofreu prejuízos irreparáveis como, por exemplo, os danos à biblioteca especializada em sociologia e a vasta coleção de microfilmes de documentos históricos obtidos em museus e arquivos portugueses. Ainda mais, numerosos retratos de Joaquim Nabuco. Raros registros fotográficos do abolicionista. A inundação também atingiu outros centros culturais e intelectuais importantes do Recife, como o Instituto de Antibióticos da Faculdade de Medicina da UFPE, a Academia Pernambucana de Letras e o Museu do Estado de Pernambuco.

Poucos dias depois, em 23 de julho, o *Diario de Pernambuco* tornou pública a trágica situação do IJNPS:

CULTURA TAMBÉM SE AFOGA E FREYRE CHORA A PERDA

– A cultura morreu também um pouco afogada nas últimas enchentes do Recife. Ao dizer, ontem, no Conselho Estadual de Cultura, que 90% da biblioteca do Instituto Joaquim Nabuco (IJNPS) perderam-se nas águas “dessa catástrofe”, Gilberto Freyre tinha lágrimas nos olhos. Lágrimas justificadas, pois Nilo Pereira chamou em seguida o IJNPS de “uma instituição eminentemente gilbertiana”. Sua emoção se ampliou quando o autor de “Nordeste” comunicou a perda irreparável de uma coleção iconográfica (50 fotos) do próprio Joaquim Nabuco. Dias antes, informou, seu filho e diretor-executivo do IJNPS, Fernando Freyre, lutara (inutilmente) lado a lado com os funcionários mais humildes da casa tentando salvar preciosidades que incluíam 200 mil fichas de documentos históricos sobre o Brasil, microfilmados em Portugal e no Quai d’Orsay. Após a vertigem líquida, Freyre, o filho, homenageou-os como pode: assinou ato concedendo-lhe a Medalha Joaquim Nabuco. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 19 jul. 1975, Segundo Caderno, p. 9)

A notícia estampava a imagem do diretor executivo do IJNPS e a legenda “Freyre: desolado”. A situação das enchentes e o prejuízo ao patrimônio contrastava com o crescimento que a casa passava naqueles anos iniciais da gestão de Fernando Freyre. A enchente causou a destruição de uma valiosa documentação administrativa, máquinas fotocopiadoras,

equipamentos de microfilmagem, material fotográfico e praticamente toda biblioteca (JUCÁ, 1991, p. 133).

Em 25 de julho, um representante do Ministério da Educação e Cultura, o professor Edson Machado, diretor do Departamento de Assuntos Universitários, recebeu de Fernando Freyre um relatório sobre os prejuízos e as necessidades da instituição. O documento de treze laudas solicitava a destinação de quase Cr\$ 9.700.000,00 (nove milhões e setecentos mil cruzeiros) a fim de repor parte do patrimônio da autarquia (*Diario de Pernambuco*, Recife, 26 jul. 1975, p. 6). Desse valor, quase metade era imprescindível para o trabalho de restauro e reestruturação da casa, conforme a matéria. O ministro Ney Braga liberou em 30 de julho o valor de Cr\$ 5.000.000,00 (cinco milhões de cruzeiros).

Na figura de Gilberto e Fernando Freyre, o órgão recebeu a solidariedade de inúmeras personalidades públicas e entidades. Fazem parte das notas publicadas na imprensa e no Boletim Interno do IJNPS a menção às diversas cartas e telegramas recebidos que prestavam pesar pelo ocorrido e prometiam ajudar na recuperação, especialmente do acervo da biblioteca do IJNPS.

Destacam-se o apoio das seguintes instituições: Biblioteca Nacional, Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Companhia Itaipu Binacional, Academia Pernambucana de Letras, Conselho Federal de Cultura, Conselho Estadual de Cultura (na figura de Valdemar de Oliveira), o Conselho Estadual de Cultura da Bahia (por indicação do conselheiro Thales de Azevedo) e uma carta recebida de um grupo de professores de Porto Alegre, que naquele tempo planejavam a implantação de um instituto de pesquisas sociais na capital gaúcha nos moldes do IJNPS.

O IJNPS, através do Delegado Geral da Aliança Francesa do Brasil – “monsieur Jean Rose” –, recebeu uma carta do escritor Roland Barthes em que prometia ajudar a campanha desenvolvida pelo órgão de cultura francesa no sentido de recuperar as perdas sofridas pela biblioteca durante as enchentes. Segundo o jornal *Diário da Manhã* (Recife, 19 dez. 1975, p. 3):

Ressaltando sua admiração pessoal pelo sociólogo-antropólogo Gilberto Freyre, presidente do Conselho Diretor do IJNPS, o intelectual francês destacou sua sensibilidade à campanha da Alliance Française ao mesmo tempo que se comprometeu a remeter através do seu editor, obras suas e de outros escritores, para que as mesmas sejam incorporadas ao acervo da biblioteca do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

O Centro Latino-americano de Pesquisas em Ciências Sociais, representado por seu diretor, o sociólogo Carlos Alberto de Medina, prestou solidariedade e prometeu apoio na

recuperação da instituição em carta enviada ao IJNPS. Houve uma intensa demonstração de solidariedade e mobilização nacional em torno da recuperação da Biblioteca, recebendo doações de outras instituições nacionais. O instituto recebeu várias doações de instituições como a Biblioteca do Congresso Nacional, Consulado Americano, Arquivo Público de Pernambuco e Banco do Brasil.

Em finais de julho, o acervo da Biblioteca Blanche Knopf do IJNPS foi transferido para o antigo Centro Regional de Pesquisas Educacionais, na Praça de Apipucos. Desde então, a biblioteca funciona neste antigo centro, nomeado anexo Anísio Teixeira. É o local onde hoje se concentra parte significativa da memória institucional do IJNPS. A transferência foi noticiada pela imprensa, que exaltava: “(...) local mais alto do que o IJNPS e consequentemente mais seguro para a instalação dos livros (...)” (*Diário de Pernambuco*, Recife, 31 jul. 1975, p. 6). O jornal recifense informa ainda que a primeira parcela dos recursos destinados pelo MEC seria usada na reforma do prédio e na aquisição de novos livros.

Importantes ações no campo do debate público sobre as enchentes também foram realizadas pelo IJNPS. Entre agosto e setembro de 1975, reuniram-se na casa, quase diariamente, diversos pesquisadores, intelectuais e políticos para discutirem a situação no denominado Simpósio sobre as cheias.

As atividades do simpósio seguiram importantes relações de poder entre personalidades políticas e instituições ligadas ao IJNPS. Elas ocorreram durante três semanas, até o início de setembro. Participaram nomes significados do IJNPS como: Amaro Quinta, Gilberto Osório, Sérgio Guerra, Ruy Marques, Waldemar Valente, Clóvis Cavalcanti, e claro, o próprio Gilberto Freyre.

As atividades do simpósio se encerraram no dia 5 de setembro de 1975, com a conferência final do Ministro de Interior Maurício Rangel Reis, intitulada “A ação do Governo Federal para a resolução dos problemas das enchentes em Pernambuco”, com comentários de Gilberto Freyre e do geógrafo Gilberto Osório de Andrade.

O simpósio congregou instituições e atores políticos consonantes com as ações do IJNPS, muitas dessas instituições parceiras do órgão: UFPE, UFRPE, Sudene, DNOCS, Banco Nacional de Habitação, dentre outras, marcando presença junto aos conferencistas e debatedores. É de se destacar a presença exclusiva de políticos do Arena.

A articulação política do clã Freyre é singular na montagem dos temas e instituições representadas. Principalmente aquelas que mais trariam apoios políticos à reestruturação da casa. Os resultados desses debates, segundo o próprio Gilberto Freyre, foram expressos nas ações públicas ao enfretamento da calamidade.

Dias após o simpósio, em 27 de setembro de 1975, o presidente Ernesto Geisel esteve na Sudene para acompanhar a adoção, por parte do governo federal, de uma série de medidas centralizadas na área do Ministério do Interior e o ensejo na elaboração de um Programa de Ação contra as Calamidades¹²⁷. O programa compreendia projetos de impacto, dentre eles ações de correção no Rio Capibaribe, cujas enchentes aumentaram consideravelmente a partir de 1966. Na ocasião, Gilberto Freyre fez a entrega ao presidente Geisel da medalha comemorativa aos 25 anos do IJNPS.

Gilberto Freyre afirmara à imprensa, mais uma vez, que as propostas do governo federal estavam de acordo com os debates promovidos pelo simpósio do IJNPS. As ações do governo se resumiram ao apoio financeiro do orçamento da União ao governo do estado de Pernambuco, atendimento emergencial às populações flageladas, proposta de programa habitacional para os afetados e recuperação das obras de infraestrutura econômica e social danificadas. Na questão da infraestrutura, foi prevista a construção de uma barragem destinada ao controle das enchentes no Rio Capibaribe, no Município de Carapina. O governo também defendia a elaboração de estudos visando a propor outras soluções adequadas.

Apesar da boa relação do IJNPS e do governo federal, as medidas exaltadas no discurso de Rangel Reis, divulgadas em documento à imprensa, citam apenas os estudos e empreendimentos realizados pelo Departamento Nacional de Obras de Saneamento (DNOS) e pela Sudene (*Diário de Pernambuco*, Recife, 28 set. 1975, p. 6). Um contraste à propaganda do *Diário de Pernambuco* a Gilberto Freyre e ao simpósio do IJNPS, conforme demonstra reafirmação constante do periódico, expresso na fotografia e legenda presente na capa da edição do dia 28 de setembro de 1975.

É notável a constante exaltação do *Diário de Pernambuco* à figura de Gilberto Freyre e ao IJNPS. Seja na campanha de mobilização de sua recuperação pós inundações ou nas propostas de ações sociopolíticas promovidas pelo órgão. Uma relação antiga de exaltações.

¹²⁷ A mesa diretora dos trabalhos, comandada pelo presidente Geisel, foi composta pelo governador Moura Cavalcanti, o superintendente da Sudene José Lins Albuquerque, os ministros Reis Velloso (Planejamento), Rangel Reis (Interior), Shigeaki Ueki (Minas e Energia), Ney Braga (Educação) e Hugo Abreu (Casa Militar), além do presidente do Banco do Nordeste, Nilson Holanda, e do diretor do Departamento Nacional de Obras de Saneamento (DNOS), Harry Amorim Costa. Ficou a cargo desta mesa responder às perguntas dos participantes do encontro, visando a esclarecer as ações do governo federal àquela calamidade pública e ouvir as sugestões dos pernambucanos. Encaminharam questões à mesa diretora Gilberto Freyre, o senador Paulo Guerra, o deputado federal Marco Maciel, o senador Marcos Freire, o engenheiro e ex-governador Cid Sampaio, o deputado estadual Severino Cavalcanti, o professor Abelardo Montenegro, o ecólogo Vasconcelos Sobrinho, o prefeito Antônio Farias, o deputado federal Joaquim Coutinho, os deputados estaduais Marcus Cunha e Assis Pedrosa, os professores Ralsen Dutra, Eudes de Souza Leão Pinto, Edson Maranhão, Mário Lacerda de Melo, o deputado Aderbal Jurema, o professor José Cavalcanti Ferreira da Silva e o engenheiro Lael Sampaio. Significativamente, a maioria deles participantes do simpósio no IJNPS.

Vale destacar que Gilberto Freyre fez do *Diario* à sua casa intelectual, onde colaborou por mais de seis décadas. Não por acaso, o *Diario de Pernambuco* recebeu do IJNPS concessão da segunda Medalha Massangana, em 1976.

Imagen 32 – Gilberto Freyre em reunião com o Governo Federal e o Presidente Geisel na Sudene.



Gilberto Freyre mostrou a coincidência do programa do Governo e as soluções apontadas pelo IJNPS *

Fonte: *Diario de Pernambuco*, Recife, 28 de setembro de 1975, p. 1.

A memória sobre os danos pela enchente é bastante expressa na imprensa e se completa ainda com a vasta documentação do próprio IJNPS. A ampliação da casa ao longo da gestão Fernando Freyre representou também uma preocupação com a preservação da memória institucional. Parte da documentação administrativa havia sido destruída com a enchente de 1975¹²⁸. Como consequência da tragédia, observamos o surgimento de toda uma equipe capacitada na área de preservação, que realizou cursos de restauração e ampliou o trabalho com a microfilmagem (JUCÁ, 1991, p. 135). A própria tragédia das inundações foi amplamente documentada pelo IJNPS.

O acervo da Villa Digital, por exemplo, conta com uma série de fotografias sobre os danos causados pelas enchentes ao IJNPS e registros do Simpósio, material produzido pelo fotógrafo da casa, Rucker Vieira. Além das imagens fotográficas, Rucker realizou naquele mesmo ano o documentário *Um desafio superado*, filme em Super-8, do qual o técnico do IJNPS foi responsável pela direção, fotografia, câmera, montagem. Uma cópia deste filme encontra-se no acervo da Fundaj, todavia exclusivamente em seu formato original, Super-8.

¹²⁸ Os danos a essa documentação administrativa dificultam as pesquisas realizadas sobre a casa anteriores à década de 1970.

Imagen 33 – Fotografia de Rucker Vieira da série sobre os danos causados pelas enchentes de 1975.



Fonte: Villa Digital – Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Imagen 34 – Fotografia de Rucker Vieira da série sobre os danos causados pelas enchentes de 1975.



Fonte: Villa Digital – Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Imagen 35 – Fotografia de Rucker Vieira da série sobre os danos causados pelas enchentes de 1975.



Fonte: Villa Digital – Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Durante os registros fotográficos de Rucker Vieira no Simpósio sobre as cheias é possível observar a presença das câmeras que filmavam o encontro. Não sabemos ao certo o teor destas gravações. Trata-se de um raro registro de como esses eventos se destinaram às lentes fotográficas e cinematográficas, que assumem um local de destaque e atestam a importância daquela documentação audiovisual.

Imagen 36 – Fotografia de Rucker Vieira no Simpósio sobre as cheias.



Fonte: Villa Digital – Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Imagen 37 – Fotografia de Rucker Vieira no Simpósio sobre as cheias.



Fonte: Villa Digital – Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Rucker Vieira construiu uma memória visual da instituição. Além dos seus filmes, existem ao todo 90 (noventa) pastas do acervo fotográfico, disponíveis para consulta e digitalizados, com registros de eventos do IJNPS e da Fundaj. Vieira fotografou entregas da Medalha Massangana, os encontros de cientistas sociais, os aniversários de 80 e 85 anos de Gilberto Freyre e a inauguração da Livraria Luiz Delgado (em Brasília). Além de uma série de fotografias e negativos que acompanham a pesquisa científica da instituição, como os registros fotográficos do xangô, bumba-meu-boi, da exposição ex-votos e outra sobre o Maracatu. Por diversas vezes, o trabalho do fotógrafo foi acompanhar as pesquisas de campo do antropólogo Waldemar Valente, o que pode ser atestado nos temas das séries fotográficas, em confluência com as pesquisas de Valente.

Imagen 38 – Fotografias de Rucker Vieira no acervo da Villa Digital.

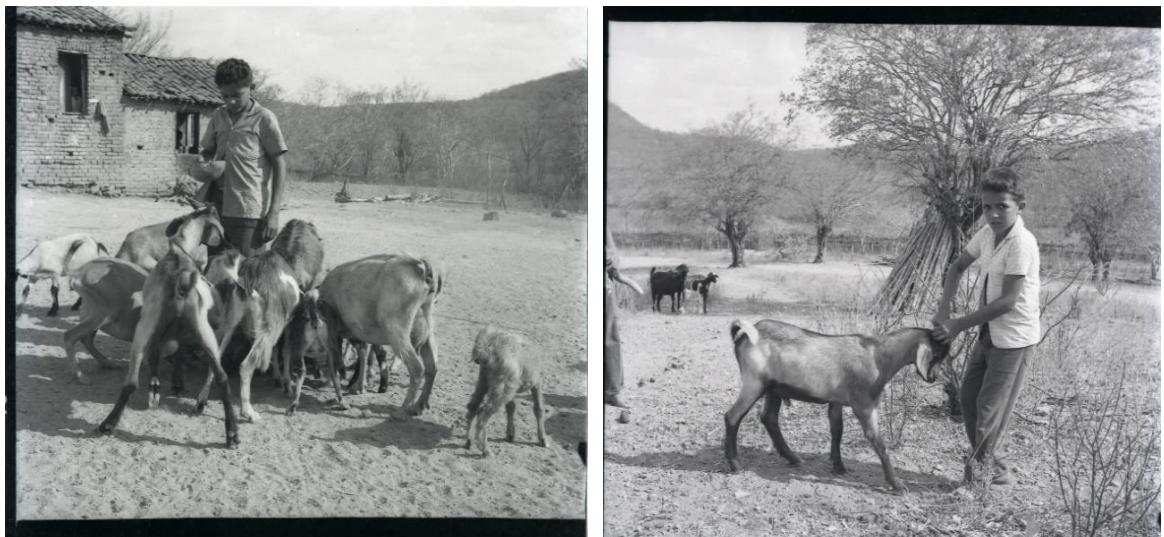


Fonte: Villa Digital – Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

A partir da gestão Fernando Freyre, notamos uma maior produção de registros fílmicos e fotográficos dos eventos e atividades desenvolvidas pelo IJNPS, e posteriormente Fundaj. Tratam-se de importantes registros da memória oficial da instituição, articuladas incialmente por Rucker Vieira.

Um dos primeiros registros de atividades de Rucker Vieira como fotógrafo da casa datam de 1964, quando encontramos negativos de fotografias realizadas em Custódia. A pedido do IJNPS, Vieira registrou a vida do homem sertanejo, seu cotidiano, sua moradia e utensílios, aspectos da caprinocultura, etc. Local onde possivelmente teve a inspiração para gravar o documentário *A Cabra na Região Semi-Árida*, que realizaria pouco tempo depois na cidade vizinha de Sertânia. A caprinocultura era um tema caro ao IJNPS, visto como uma das maiores riquezas da pecuária na região.

Imagen 39 – Fotografias de Rucker Vieira sobre a caprinocultura.



Fonte: Villa Digital – Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Rucker Vieira assumiu um lugar de destaque ao longo dos anos 60 e 70 no órgão federal. Realizou diversos trabalhos fotográficos para as pesquisas socioantropológicas, além dos filmes institucionais. Hoje, seu acervo fotográfico em negativos, cópias e fotografias compõem a *Coleção Rucker Vieira* do Cehibra e estão disponíveis em versão digitalizada para consulta na Villa Digital.

A presença de Rucker Vieira junto ao IJNPS representa o próprio desenvolvimento do projeto cultural e audiovisual da casa. Apesar das iniciativas investidas na década de 1950, é a partir do documentário *Aruanda*, em 1960, que o IJNPS, ainda sobre a gestão Mauro Mota,

percebe a capacidade da imagem como difusora da pesquisa social. Essas ações se ampliaram na década seguinte, expressas no âmbito de apoio à realização de diversas obras fílmicas, na criação de um circuito alternativo de exibição e na promoção do debate sobre o cinema e o filme documental. Rucker Vieira acompanhou esse processo, que contou, a partir dos anos 70, com a presença de outros personagens significativos do cinema em Pernambuco, como os cineastas Fernando Monteiro e Fernando Spencer.

O documentário *Um desafio superado*, assim como outros filmes institucionais do órgão, porém, não tiveram e ainda não têm circulação ou mesmo pesquisas relacionadas. Não há registros na imprensa ou nos boletins informativos de sua exibição pública ou de debates em torno deles, permanecem como filmes de acervo junto ao setor audiovisual da casa.

Curiosamente, a sobrevivência dessa documentação audiovisual diz respeito a uma política de preservação e memória institucional que começam a ser debatidas ao longo da década de 1970, especialmente após as enchentes, culminando, dentro do setor cinematográfico, na criação da filmoteca do IJNPS (e posteriormente Fundaj). Infelizmente, essa dezena de filmes institucionais encontram-se no formato Super-8 e em única cópia, o que impede o visionamento do material. A questão da preservação da memória, tão presente naquela década, torna-se ainda urgente nos dias de hoje.

Uma análise comparativa em seu caráter estético e de narrativa entre os chamados filmes etnográficos e os institucionais seria extremamente relevante. Acreditamos que estes filmes institucionais, estão interligados com a produção documental dos anos 70. Isto porque a realização desses registros permitia não só a aquisição de recursos para outros trabalhos, paralelos, como uma aproximação dos cinegrafistas e documentaristas ao capital social do IJNPS. Parcerias que culminaram na realização de mostras e simpósios sobre o filme documental, além de outras atividades diversas, convênios e premiações sob chancela do IJNPS. Ao longo da década de 1970, o IJNPS tornou-se cada vez mais um espaço relevante de circulação dos documentaristas pernambucanos.

5.4 POLÍTICA E CULTURA

Analizar as trajetórias, personagens e acontecimentos que marcaram o campo cinematográfico dos anos 70 requer compreender as próprias transformações do setor cultural ao longo da ditadura. O cinema foi intensamente afetado pela censura e ainda pela criação de órgãos destinados à produção fílmica. Além disso, outras instituições federais dialogaram com

a produção artística e cultural, sendo provedores de atividades que mobilizaram o campo durante a ditadura.

No final da década de 1960, a consolidação do regime permitiu que o governo estruturasse ainda mais suas políticas culturais ao molde de uma nação a que se objetivava construir. As artes têm um importante papel na formação de uma identidade e discursos sobre o nacional. Contudo, para essas arquiteturas, foi necessário contar com a técnica dos artistas brasileiros.

No setor cultural, especialmente durante este período, o regime militar soube dar lugar aos artistas e intelectuais de modo diverso e complexo. Até mesmo os opositores tiveram relevância junto às estruturas do Estado, conforme aponta Marcelo Ridenti (2017, p. 154-155). Num plano geral, a cultura brasileira ganhou espaço no mercado, sobretudo como veículo de massa: teatro, música e cinema foram as expressões artísticas mais significativas desse mercado. Segundo descreve Vanderli Maria da Silva:

O golpe militar de 1964 ocorreu num momento de intensa agitação cultural. Vários setores da cultura (cinema, teatro, música popular, literatura) viviam um período de grande efervescência, marcado por experiências novas e criativas, iniciativas outras e pela vontade de mudar, de revolucionar não apenas o campo da arte e da produção intelectual, mas toda a sociedade. Era o momento da arte engajada, marcada pelo discurso de esquerda, e voltada para a tarefa de conscientizar o povo brasileiro, oprimido e espoliado, conduzindo-o, como vanguarda, à revolução.

A década de 60 será sempre lembrada como a época dos grandes festivais de música popular brasileira, do Cinema Novo, dos teatros Oficina e Arena, do Centro Popular de Cultura (CPC/UNE), da Jovem Guarda e do Tropicalismo. (SILVA, 2001, p. 29)

O golpe de 1964 representou uma derrota dos intelectuais e artistas de esquerda, e todos aqueles vinculados com os desejos reformistas de construir um “novo país”, contrário às desigualdades sociais que categorizaram o Brasil nos anos 50 e 60. Desigualdades essas representadas nas manifestações artísticas do período, especialmente no Cinema.

Alguns personagens não estavam necessariamente vinculados a uma militância partidária. Linduarte Noronha e Rucker Vieira, por exemplo, não eram diretamente ligados a nenhum grupo de esquerda, apesar do primeiro ser rastreado pela ditadura por conta de uma câmera soviética e associado ao comunismo. Outra ligação, por conta de *Aruanda*, diz respeito ao fato de esses artistas estarem associados indiretamente ao pré-lúdio do Cinema Novo. Artesanal, crítico e social, conforme pregavam aqueles que defendiam o movimento cinematográfico cinema novista, esta obra foi e é observada como um espectro esquerdista, do debate social que cobrava a ausência de políticas públicas numa região esquecida de país.

O próprio Linduarte Noronha, devido à polêmica com a câmera soviética *Kohbac 35*, foi afastado da Universidade da Paraíba e teve as portas fechadas para uma série de projetos cinematográficos. O diretor e jornalista foi rastreado pelo governo, que monitorou e fichou as atividades do cineasta durante a ditadura¹²⁹.

Apesar disso, após o golpe, Linduarte Noronha assume cargos públicos no governo paraibano e, em 1974, preside o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba. Ao final da década, retoma seu cargo na universidade por efeito da anistia. Relações e distensões que não o fizeram deixar de ser monitorado pelos militares. Em 1982, o Serviço Nacional de Informações, através da Agência Recife, elabora um prontuário sobre Linduarte Noronha analisando suas atividades e o descrevendo como comunista (*Arquivo Nacional*, SNI Prontuário nº 3737/82).

Com o passar dos anos, num jogo de (re)acomodações, o espaço perdido pelos intelectuais e artistas contrários ao regime vai ser cada vez mais (re)ocupado paradoxalmente nas estruturas institucionais do Estado ditatorial: “o fato é que a sociedade brasileira foi ganhando nova feição e a intelectualidade que combatia a ditadura aos poucos se adaptava à nova ordem” (RIDENTI, 2017, p. 157). Esse movimento, segundo aponta Ridenti, representou o fracasso do modelo intelectual ou artístico da esquerda dos anos 60. Ainda, de um modelo da própria cultura brasileira inscrita por estes grupos. Novos projetos surgem, e percebendo a importância do campo cultural na sociedade brasileira, os governos reordenaram planos culturais ao longo da ditadura. De acordo com Marcos Napolitano (2017, p. 200-201):

Após o golpe militar de 1964, muitos artistas e obras, identificados com os valores da esquerda, foram incorporados pelo mercado e pelos circuitos culturais de massa, em acelerada expansão. Os casos da música popular e da televisão são exemplares nesse processo. Portanto, a política cultural do regime, em certo sentido, reconhecia a importância da cultura de esquerda já consagrada no mercado e em amplos setores da opinião pública, ao mesmo tempo que tentava reconstruir pontes com setores sociais visando a contrapor o isolamento crescente do regime em relação aos chamados “formadores de opinião”. Depois de uma tentativa de aglutinar intelectuais tradicionais, formados no chamado “modernismo conservador” para produzir uma “cultura cívica” que expressasse os valores pós-1964, o regime realizou uma inflexão nas suas políticas culturais entre 1973 e 1975. A partir de então, passou a atuar como promotor e mecenas de vários circuitos culturais ocupados pelos produtores de esquerda, como o teatro e o cinema, entre outros.

Para Napolitano (2017, p. 210), foi a partir de 1973 que se iniciou “(...) um ‘diálogo’, tenso e assimétrico entre os militares no poder e alguns intelectuais e produtores culturais da oposição”.

¹²⁹ Dossiê Linduarte Noronha – *Arquivo Nacional* – SNI Agência Recife Prontuário nº 3737/82.

Incentivado pelo desenvolvimento capitalista, seja privado ou até mesmo sob intermédio do Estado, o setor cultural vai sofrer transformações significativas ao longo dos anos que datam o regime militar. O embate e complexidades, dentro do campo cinematográfico, pode ser observado nos casos referenciais do Instituto Nacional de Cinema (INC) e da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme).

O INC foi um órgão gestor do cinema brasileiro criado em 1966 e tratava-se de um projeto do Poder Executivo advindo da década de 1950¹³⁰. Iniciado durante o governo eleito do presidente Getúlio Vargas (1951-1954), o projeto de lei chegou ao Senado em 19 de janeiro de 1954, passando mais de doze anos para sua constituição (SIMIS, 2008b, p. 225). Vale destacar o papel de Vargas ao cinema nacional. A política do Estado brasileiro para o cinema tem raízes no Estado Novo, seja na sua produção, fomento ou censura¹³¹. É curiosa, mas não surpreende a relação do cinema nacional com as ditaduras. Os regimes autoritários brasileiros, seja a fase varguista ou na ditadura civil-militar, aproximaram significativamente os cineastas do Estado.

O INC foi uma autarquia federal, com autonomia técnica, administrativa e financeira, diretamente subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. Surgiu com o objetivo de formular e executar “(...) a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior” (Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966). Enquanto a Embrafilme, criada três anos depois do INC, tinha por objetivo inicial o foco na distribuição de filmes no exterior:

(...) sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade. (Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969)

¹³⁰ Em 1952, um grupo de trabalho instituído pelo presidente Getúlio Vargas e formado por Vinícius de Moraes, Décio Vieira Ottoni e outros intelectuais brasileiros sugeriu que estas funções fossem desempenhadas por um órgão que viria a se chamar Instituto Nacional de Cinema. A proposta, redigida pelo cineasta Alberto Cavalcanti, transformou-se em novo projeto de lei, que em 1957 incorporou o projeto do Conselho Nacional de Cinema, de Jorge Amado do Partido Comunista Brasileiro. Cf. Anita Simis (2008a).

¹³¹ Conforme sintetiza o verbete Embrafilme da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras: “A política do Estado brasileiro para o cinema tem raízes no Estado Novo (1937-1945), quando é criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo. Durante o governo democrático de Getúlio Vargas (1882-1954), no início da década de 1950, tramita no Congresso o projeto do Instituto Nacional de Cinema (INC), elaborado por uma comissão liderada pelo diretor de cinema Alberto Cavalcanti (1897-1982). Há iniciativas de debater o cinema nacional e diagnosticar a realidade brasileira, como os congressos realizados no início da década e as diversas comissões municipais e federais dedicadas à área, mas nenhuma delas consegue efetivamente estruturar o setor cinematográfico”. EMBRAFILME. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao636449/embrafilme>>. Acesso em: 12 Abr. 2021. Verbete da Enciclopédia.

A Embrafilme foi criada através do decreto-lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969, e também vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura. Atuou inicialmente como um braço do INC, posteriormente esvaziando o próprio instituto. Tratava-se de uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes.

Na direção da Embrafilme, passaram nomes como Roberto Farias, Celso Amorim e Carlos Augusto Machado Calil. A gestão Roberto Farias (1974-1979) é marcada por relações complexas com o regime, entre resistências e acomodações¹³². Farias foi o primeiro cineasta a dirigir a Embrafilme. Segundo Wallace Andrioli Guedes (2020, p. 178), o cineasta foi ponte fundamental entre o Cinema Novo e o Estado. Ao longo da década de 1970, circularam na estrutura burocrática e produtiva da Embrafilme nomes de diretores ligados ao Cinema Novo como o de Gustavo Dahl, que atuou como superintende comercial da gestão Farias. Outros cinemanovistas como Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Nelson Pereira Santos e Leon Hirszman tiveram filmes produzidos, coproduzidos e/ou distribuídos pela empresa. Era a “esquerda” do Cinema Novo nos braços do Estado.

Porém, isto não ocorria sem que as próprias estruturas do Estado ditatorial questionassem e monitorassem a presença esquerdista nos órgãos federais. Um dossiê do gabinete do Ministério do Exército de 1971, vinculado ao Centro de Informações do Exército, apontou a escalada da esquerda no INC e na Embrafilme. O informante denunciava que “os esquerdistas estão em plena escalada na Embrafilme”, assinala a circular afirmando que após a nomeação à direção de Ricardo Cravo Albin, que já era Presidente do INC, os esquerdistas haviam conquistado uma outra vitória “induzindo” o MEC a nomear o “esquerdista” Noêmio Spinola, ao cargo de Diretor-Comercial. O relatório denunciava ainda a visita frequente de produtores e cineastas de esquerda à Embrafilme, como Glauber Rocha, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, Arnaldo Jabor, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Geraldo Sarno, dentre outros. (*Arquivo Nacional*, SNI Agência Central AC ACE Nº 2406/70).

Em razão da criação da Embrafilme, o esvaziamento de parte das funções do INC levou a sua extinção em 9 de dezembro de 1975, pela Lei nº 6.281. O artigo 2º desta lei determinava que as atribuições conferidas ao INC seriam exercidas pela Embrafilme e por órgão a ser criado pelo Poder Executivo, com a finalidade de assessorar diretamente o MEC e estabelecer orientação normativa e fiscalizar as atividades cinematográficas no país. O artigo 6º traria as novas finalidades, ampliadas, da Embrafilme:

¹³² Conferir Wallace Andrioli Guedes (2020).

Art 6º Fica a Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME autorizada a incluir outras atividades no seu campo de ação, para abranger:

I - co-produção, aquisição, exportação e importação de filmes;

II - financiamento à indústria cinematográfica;

III - distribuição, exibição e comercialização de filmes no território nacional e no exterior;

IV - promoção e realização de festivais e mostras cinematográficas;

V - criação, quando convier de subsidiárias para atuarem em qualquer dos campos de atividade cinematográfica;

VI - concessão de prêmios e incentivos a filmes nacionais, dentre estes o calculado proporcionalmente à renda produzida por sua exibição no País, de acordo com o que dispuser o órgão a ser criado na forma do artigo 2º.

1º Além do disposto neste artigo, a EMBRAFILME desempenhará, no campo da cultura cinematográfica, as seguintes atividades:

I - pesquisas, prospecção, recuperação e conservação de filmes;

II - produção, co-produção e difusão de filmes educativos, científicos, técnicos e culturais;

III - formação profissional;

IV - documentação e publicação;

V - manifestações culturais cinematográficas.

(Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975, Poder Legislativo)

Esse modo de atuação da Embrafilme instituía nos órgãos estatais cinematográficos uma função ampla que incluía pesquisa, conservação e documentação do setor. As questões de preservação e memória audiovisual tornam-se pautas importantes para o cinema nacional na segunda metade do século XX. As ações de pesquisa, conservação e documentação descritas pela lei podem ser observadas, em menor grau, na atuação sobre o campo cinematográfico por aparelhos institucionais que se utilizavam do cinema, como o IJNPS, conforme veremos em breve. Tanto o INC quanto a Embrafilme foram parceiras do IJNPS, estabelecendo convênios durante a década de 1970.

O órgão criado pelo Poder Executivo para assessorar o MEC na questão cinematográfica, descrito pelo artigo 2º da Lei nº 6.281, foi o Conselho Nacional de Cinema (Concine). Instituído pelo decreto presidencial nº 77.299, de 16 de março 1976. Um ano depois do fim do INC, o Concine adquiriu as funções de regulação do setor cinematográfico.

O Concine foi criado na gestão do Presidente Ernesto Geisel e Ministro da Educação e Cultura Ney Braga. O Concine visava substituir os conselhos deliberativo e consultivo do INC e tinha como objetivo assessorar o MEC na formulação de políticas para o cinema brasileiro. Bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país, mais tarde discriminadas como produção, reprodução, comercialização, venda, locação, permuta, exibição, importação e exportação de obras cinematográficas (Decreto do Poder Executivo nº 77.299, de 16 de março 1976).

Originalmente, o Concine era composto por treze membros, sendo dez indicados pelo Governo Federal e três representantes da atividade cinematográfica. Seu primeiro presidente

foi Alcino Teixeira de Mello (1976-1979), ex-presidente do INC em sua fase final, dando uma ideia de continuidade entre os órgãos. O Concine contou ainda com a presidência de Miguel Borges (1979-1980), Ronaldo Pereira Lima Lins (1980-1982), Sergio Santos de Oliveira (1982-1984), Gustavo Dahl (1985-1987) e Roberto Farias (1987-1990)¹³³.

Em 1985, o Concine, então presidido por Dahl, foi vinculado ao recém-criado Ministério da Cultura. Em seguida, um ano depois ampliou a sua composição para vinte três membros, sendo onze representantes da sociedade civil, alargando a atuação de cineastas nas discussões sobre políticas públicas cinematográfica¹³⁴. O Concine foi extinto em 1990, como parte do Plano Collor, que na área da Cultura também extinguiu a Embrafilme, a Fundação do Cinema Brasileiro e o próprio Ministério da Cultura¹³⁵. Acabando com as leis de incentivo à produção e com a regulamentação do mercado cinematográfico, o setor viveu uma de suas piores fases ao longo da década de 1990. Parte das funções da Embrafilme e do Concine, como a fiscalização e mesmo a coleta de dados sobre o mercado, passaram mais de uma década sem um órgão responsável, até a criação da Ancine em 2001.

Mais de uma vez, cineastas como Gustavo Dahl e Roberto Farias fizeram parte das estruturas burocráticas das políticas cinematográficas do Estado, seja na Embrafilme ou Concine. Em relação à participação dos cinemanovistas nessas estruturas, ressalta-se ainda a presença de Miguel Borges na presidência da Concine. Borges foi o diretor de “Zé da Cachorra”, um dos episódios de *Cinco Vezes Favela* (1962), filme também considerado como uma das obras fundamentais para o advento do Cinema Novo.

Não nos cabe aqui a avaliação demonizante, um tribunal da história, das articulações desses agentes nas estruturas do Estado. A perspectiva reafirmada nos autores aqui citados, como Marcos Napolitano, Rodrigo Patto Sá Motta e Wallace Andrioli Guedes, reforçam o quanto que a historiografia contemporânea carece, apesar do significativo avanço, de estudos que observem a complexidade dessas relações entre Estado e sociedade civil. O advento da ditadura e as transformações ao longo de mais de duas décadas dos militares no poder foram significativas não apenas na “forma de pensar, agir e produzir” da sociedade brasileira, mas nas próprias readaptações das regras do jogo. Sobretudo, entre intelectuais e artistas.

¹³³ Para mais informações sobre o Concine e suas nuances ao longo de 14 anos de existência, conferir o artigo de Anita Simis (2008a) para a Políticas Culturais em Revista.

¹³⁴ Segundo Anita Simis (2008a, p. 38): “(...) embora tenha sido concebido ainda durante o regime militar, foi aos poucos abrindo para a participação dos representantes envolvidos com a área cinematográfica e, especialmente a partir de 1986, efetivamente torna-se um instrumento importante para uma política cultural aberta e democrática”.

¹³⁵ O Ministério da Cultura foi reestruturado em 2003, durante o governo Lula, e extinto mais uma vez em 2019, no início do governo Bolsonaro.

No que diz respeito à censura, o setor cultural esteve sob atuação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). O DCDP foi o órgão de censura oficial na ditadura militar brasileira, operando entre 1972 e 1988. Estava subordinado ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça e sua principal função era aprovar e recusar, a partir de laudos, conteúdos midiáticos e outros materiais, incluindo o cinema. Em suas considerações à relação entre o documentário brasileiro e a censura federal, Cássio dos Santos Tomaim (2019a, p. 286) nos expõe:

(...) é preciso destacar que a DCDP é herdeira de outros órgãos criados no Brasil com a orientação para a censura prévia de diversões públicas, a exemplo do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), criado em 1939 pelo Estado Novo, sendo este substituído posteriormente pelo SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas) em 1945, logo após o país retomar os rumos democráticos. O SCDP estava subordinado na época ao Departamento Federal de Segurança Pública, que depois foi transformado em Departamento de Polícia Federal. Até meados da década de 1960 a atividade censória era descentralizada através de setores estaduais ou superintendências regionais, mas a partir de 1966 o governo dos militares decidiu por centralizar a censura em Brasília, capital do país. Só em 1972 foi criada a DCDP, subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça. Em 1988 o órgão foi desativado, após a promulgação da nova Constituição.

Assim como o surgimento do INC, da Embrafilme e do Concine foram resultados de uma trajetória anterior à ditadura, a censura federal também tem sua matriz em outras instâncias sendo incorporados pelo governo militar. Para o historiador Carlos Fico, a censura é um dos pilares básicos da repressão em qualquer regime autoritário, porém, ao se referir especificamente a censura de diversões públicas, base da sua pesquisa, destaca que ela assumiu feições próprias durante o regime militar (FICO, 2002, p. 253), como por exemplo, na participação da sociedade civil no processo censório¹³⁶.

Muitas vezes observadas como uma ação unilateral do Estado, as recentes pesquisas revelam a participação da sociedade civil no processo censório, bem como o apoio de intelectuais e artistas ao regime. Para além da ação censória direta, deve-se considerar ainda a autocensura. Sobre a autocensura, analisando a imprensa, Fico (2002, p.262) nos diz:

Outra controvérsia que a análise da censura da imprensa enseja é a que se refere à prática que ficou conhecida como “autocensura”. Tendo sido usada com freqüência nas redações dos jornais para designar a obediência às proibições determinadas pela Ministério da Justiça, a expressão, quando usada na análise histórica, presta-se a equívocos, pelo comprometimento que sugere. Para [Bernardo] Kucinski, a

¹³⁶ Carlos Fico tem uma ampla produção bibliográfica sobre censura, propaganda política e espionagem na ditadura, seminal para as novas perspectivas e abordagens sobre o tema. Sobre a propaganda política destacamos o livro *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil* (1997); e para um estudo das diferenças entre os órgãos de informações e os de segurança a obra *Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política* (2001).

“autocensura” era um “crime intelectual”. [Anne-Marie] Smith admite que a expressão é imprópria, mas a usa na acepção corrente nas redações. [Gláucio Ary Dillon] Soares distingue a autocensura institucional, adotada por algumas empresas de comunicação, e a individual, praticada por todos, em maior ou menor grau, em função do medo de represálias. Para [Maria Aparecida de] Aquino, a autocensura era uma capitulação da direção do órgão de divulgação, “que assume a função de comunicar a seus repórteres o que podem ou não escrever”. Talvez a expressão esteja sendo usada para designar coisas diferentes.

De acordo com Gláucio Ary Dillon Soares (1989), existiam duas formas de autocensura: a institucional e a individual. A primeira, caracterizada pelas instituições que seguiam as orientações da censura. Para Soares (1989, p. 16), ao aceitá-la, contudo, “(...) transformavam-se em executoras e cúmplices da Censura, das quais as principais vítimas eram elas próprias. A autocensura transformou-se em prática tão arraigada e institucionalizada que decorria de acordos e conversações”. O outro tipo refere-se à autocensura individual, na qual cada um decide por conta própria não expressar, publicamente, “opiniões perigosas” que pudessem provocar uma violência, uma demissão, uma prisão arbitrária (SOARES, 1989, p. 17)¹³⁷.

Mais do que atender a uma autocensura, acatando assim os conteúdos definidos pelos censores, alguns e talvez diversos intelectuais e artistas fizeram parte de uma rede de colaboradores com o regime. Por vários motivos, dos pragmáticos aos ideológicos.

Entre as categorias de censura prévia e autocensura, os debates ampliam as complexidades do período e seus sujeitos. A questão da censura cinematográfica é um espaço ainda mais específico. Inserido num campo que tem dinâmicas próprias – de financiamento, produção, exibição, etc. – a ação de censura apresenta dinâmicas que devem ser observadas através dessas particularidades. Nesse sentido, vale destacar a pesquisa do jornalista Inimá Ferreira Simões em seu célebre livro *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil* (1999), em que traça um amplo painel das atividades proibitivas sobre o cinema no Brasil no século XX, com destaque ao período da ditadura militar.

As pesquisas recentes sobre a censura cinematográfica apontam para a complexa relação entre a censura, os censores e a sociedade civil ao longo da ditadura, a partir especialmente dos arquivos do DCDP. Sob a guarda do Arquivo Nacional (sede Brasília), o imenso fundo documental do DCDP apresenta mais de trinta mil documentos que conservam particularidades sobre a ação censória relacionada ao cinema, televisão, teatro, música e livros, entre 1972 e

¹³⁷ Em entrevista realizada em 2014 – *Ecos de uma ditadura recente: entrevista com Carlos Fico*, publicada em 2016 na Revista Anos 90 (Porto Alegre) – no auge das rememorações dos 50 anos do golpe, ao se referir à ideia de autocensura, Carlos Fico ressalta que o editor que publicasse alguma coisa proibida no dia seguinte seria preso, perderia o emprego. Segundo ele “Há colegas que chamam isso de autocensura. Não concordo. Acho que era uma coerção muito forte contra a qual não havia o que fazer” (MARTINS, 2016, p.338).

1988. Destacamos aqui as pesquisas de Wallace Andrioli Guedes, Meize Lucena Lucas e Cássio dos Santos Tomaim.

Ao analisar a Lei nº 5.536 de 1968, que dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas e cria ainda o Conselho Superior de Censura, Beatriz Kushnir (2012, p.105-106) afirma:

(...) o artigo 3º da 5.536/68, ao sentenciar que nenhuma manifestação poderia ser contrária às questões de política e segurança da nação, como também aos elementos de moral e bons costumes, expõe que a censura, nesse momento, era percebida sempre como um ato político, e não restrito apenas ao universo das diversões públicas. Tudo – do livro ao filme, do jornal à música, do teatro ao Carnaval – era objeto de censura: avaliação, aprovação ou proibição. Censurar, portanto, é um ato político em qualquer esfera ou instante de sua utilização.

Considerando assim, toda censura moral é também política. Acrescentamos a essa perspectiva a autocensura. Nos termos aqui já mencionados, a autocensura envolve a moral e a política; essas questões estão imbricadas, não podem ser vistas separadamente, em que se articulam as esferas do visível e do dizível. Elas se acentuaram significativamente durante os períodos autoritários, mas existiram em toda nossa História do Brasil República.

Na mesma linha de pensamento, a historiadora Meize Lucena Lucas, em seu artigo *Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura* (2014), propõe pensar e avaliar a censura como uma articulação entre instâncias governamentais e setores da sociedade civil com base numa fundamentação ideológica do Estado. A historiadora, todavia, nos chama atenção para as redes de produção e circulação que são próprias do cinema.

Meize Lucas é uma das pesquisadoras brasileiras que estuda fundamentalmente as particularidades da censura cinematográfica. Objetos da ação do DCDP, música, cinema, teatro e literatura possuem suas próprias redes de circulação e produção, bem como podemos pensar, ainda, que atingem talvez públicos distintos. Lucas (2014, p. 221) destaca, que, até “mesmo em relação aos filmes, cabe assinalar que a censura de um filme para apresentação no cinema e na televisão eram distintas em virtude do alcance dos diferentes meios de exibição”.

Ao se referir a censura, Lucas (2014, p. 224) infere:

Não se pode desconsiderar que toda obra, seja qual for o período e lugar, necessariamente tem sua condição de existir (e de fruição) conformada pela sociedade e pelas regras próprias que regem os circuitos de produção, recepção e circulação. Não existe esse criador “livre” e absolutamente autônomo, pois ele sempre age, atua, reage, negocia e se movimenta dentro dos condicionantes e dos possíveis de sua época.

É de destacar no artigo de Meize Lucas o campo de negociações formado por censores, realizadores e distribuidores, ainda que em constante tensão. Entre os agenciamentos da

censura, direta ou indireta, a historiadora observa um dos problemas recorrentes que aparecem nos textos jornalísticos: motivado pelos cortes e classificações dos filmes, a falta de material livre para ser exibidos na TV e salas comerciais.

Distribuidores, exibidores, diretores, produtores, reclamavam constantemente dos prejuízos financeiros (e, por vezes, artísticos) do alto número de filmes liberados para maiores de 18 anos. Os brasileiros podiam ainda se queixar das dificuldades de exibir seus filmes na televisão. No entanto, não é a queixa que nos chama atenção. Mas sim pensar como horas e horas de telas de televisão e de salas de cinema foram preenchidas, ao longo dos anos, pelo que foi permitido ver. (LUCAS, 2014, p. 239)

Uma resposta possível, dentre tantas, para essa questão é o papel desempenhado pelos cineastas alinhados ou não ao regime, mas que não representavam forças ao qual se deveriam manter a coação. Conforme veremos no próximo capítulo, era uma preocupação particular dos documentaristas ocupar os espaços de televisão, tendo em vista a falta de oportunidade nas salas comerciais. Ações que foram apoiadas pelo governo federal, numa perspectiva de promover o bom filme documental. Ou seja, aquele em conformidade com as perspectivas do regime: o filme científico, social, sobre a cultura popular, histórico ou de valorização do nacional. Em 1974, o IJNPS promoveu o evento I Mostra e Simpósio de Filme Documental Brasileiro, tendo essa questão como uma das pautas principais do evento.

Ainda são escassos os estudos sobre a censura e o filme documental durante a ditadura militar brasileira. O historiador Cássio dos Santos Tomaim – autor dos livros *Janela da Alma: Cinejornal e Estado Novo* (2006), *Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial* (2014) e *Documentário, sabe o que é?* (2015) – é exceção e uma referência no que consideramos uma virada aos estudos historiográficos sobre o documentário brasileiro. O seu artigo *O documentário brasileiro na mira da censura (1964-1988): notas introdutórias* (2019), como o próprio título já sugere, se propõe a uma análise preliminar da pesquisa desenvolvida sobre o tema. Trata-se de um estudo de caso sobre a ação da censura em dois documentários: *O país de São Saruê* (1971) e *Iracema, uma transa amazônica* (1974).

Dentre alguns aspectos aqui já mencionados, Tomaim levanta um histórico da censura brasileira e do DCDP, corroborando e referenciando os argumentos de Carlos Fico, Beatriz Kushnir e Meize Lucas. Analisando de maneira específica os dois casos, Tomaim destaca que assim como outras produções culturais, o documentário estava à mercê dos órgãos de censura. E a ação do regime militar coincide com um período importante da história do documentário brasileiro:

Foi nos anos de 1960/70 que pela primeira vez no Brasil a produção de documentários e a atividade do documentarista começaram a ganhar um maior distanciamento do Estado. Desde as primeiras experiências no campo da não ficção, como o cinema de cavação, os filmes naturais, e mais tarde os cinejornais e filmes educativos, a história deste cinema esteve associada ao Estado ou a um cinema “de encomenda”. (TOMAIN, 2019, p. 287)

O setor cinematográfico vivenciou neste momento ações para o fomento da indústria e a busca por profissionalização, contando com o apoio do Estado. Apesar do “distanciamento”, o apoio estatal ainda fora determinante para a manutenção de um fazer cinematográfico no país. E da mesma forma, essa distância não representou uma ruptura.

Há nesse período uma produção fílmica governamental de propaganda direta, como na realização do filme *Batalha dos Guararapes* (1978), financiado pelo regime militar e um dos maiores investimentos da indústria cinematográfica até então (GONDIM, 2011, p. 83). Este filme tornou-se uma peça de propaganda por exaltar o evento histórico da Batalha de Guararapes como o berço da nacionalidade e do exército brasileiro durante o processo de expulsão dos Holandeses no século XVII.

O filme custou 3,5 milhões de dólares e foi rodado em Pernambuco, nas cidades de Igarassu, Itamaracá e Jaboatão dos Guararapes, onde fica o “Monte dos Guararapes”, principal palco da decisiva batalha entre holandeses e luso-brasileiros. Em entrevista à pesquisadora Amanda Marques Gondim (2011, p. 23), o ator José Pimentel, que viveu o personagem André Vidal de Negreiros, afirma que houve investimento de prefeituras, do exército, além de outros órgãos públicos.

Era um caso da ação direta do Estado na construção de um discurso heroico à nação forjada pelos interesses do regime. Recebendo ou não apoio direto e recursos do Estado, outros filmes possivelmente usaram como estratégia adaptar suas produções ao discurso oficial, como é o caso do filme *Independência ou Morte* (1972), conforme analisa Ignacio Del Valle Dávila (2018)¹³⁸.

Sobre o uso do filme de não ficção em comparação com aquela propaganda política do Estado Novo, Tomaim (2019, p. 288) reforça:

¹³⁸ Em meio às polêmicas sobre *Independência ou Morte* ser uma obra “do” regime militar (construída e financiada pela ditadura), Ignacio Del Valle Dávila (2018, p. 37-38) afirma: “Não é possível considerar *Independência ou Morte* somente como uma iniciativa das autoridades, apesar de o filme ter sido, de fato, estimulado por elas. É mais pertinente considerá-lo resultado de uma estratégia de adaptação de agentes privados ao discurso oficial, fruto de uma leitura por parte do seu produtor, Oswaldo Massaini (um dos principais empresários cinematográficos do Brasil, dono da paulista Cinedistri), sobre que tipo de filme poderia ser mais bem recebido, tanto pelo mercado quanto pelas autoridades”.

A propaganda política do regime dos militares também se valeu do cinema de não ficção, como as produções do cinejornal Brasil Hoje, pela Agência Nacional (1967-1979), e dos filmes educativos e institucionais da Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp – 1968-1973), que depois foi transformada em Assessoria de Relações Públicas (ARP – 1974-1978). Apesar dos militares terem o receio de que suas investidas no campo midiático, seja em termos de propaganda ou de censura, fossem comparadas à atuação do DIP, é preciso reconhecer que as matrizes ideológicas do Estado Novo foram retrabalhadas pela ditadura militar, como a valorização da mistura racial, a crença no caráter benevolente do povo, o enaltecimento do trabalho e uma certa ideia de nação.

Direta ou indiretamente, o estado fez uso de seu poder para caracterizar um discurso sobre a nação. Esse modo da valorização da cultura nacional, sob os aspectos defendidos pelo regime podem ser observados na própria criação do Conselho Federal de Cultura, quando se elegem os “Cardeais da Cultura” para a elaboração de um plano para o campo.

A criação e a atuação do CFC, destinado à elaboração de políticas culturais, instituiu dentro do campo sociocultural conceitos relativos à cultura brasileira, tais como valorização do patrimônio histórico, da cultura popular e elementos específicos da identidade nacional, em conformidade com a ditadura. Segundo Tatiana Maia (2012, p. 232) “o CFC buscou responder ao projeto modernista de proteção do patrimônio cultural brasileiro sob a égide do civismo, propondo para a cultura a função de geradora da ‘consciência cívica nacional’”.

Os filmes históricos e os documentários deveriam exaltar esse papel cívico. Por isso, obras com essas narrativas ganharam atenção do governo federal. Em discurso proferido no congresso nacional, em 1975, o então presidente Geisel cita nomeadamente as ações no setor cinematográfico. Ao se referir às atividades culturais do governo, o presidente dá um destaque à realização de documentários pelo INC, além de citar as ações da Embrafilme:

Na área cinematográfica, as atividades do Instituto Nacional do Cinema expressam-se na realização de 65 documentários, didáticos e culturais, instalação de filmotecas, nas principais capitais e Embaixadas Brasileiras no Exterior, implantação de subnúcleos de distribuição gratuita de filmes e concessão de financiamentos a produtores, laboratórios e exibidores.

No tocante ao incentivo ao cinema, cabe ressaltar, também, as atividades da EMBRAFILME, que realizou 10 filmes históricos e forneceu financiamento à produção de 20 outros baseados em romances de autores nacionais.¹³⁹

Percebe-se, assim, que o poder executivo estava atento a esse tipo de produção, tornando-a pauta de discussões no congresso. Geisel cita ainda a questão da preservação e difusão. O único aspecto que não torna público no discurso é o controle através da censura cinematográfica. Obviamente, não cabia mencionar.

¹³⁹ Discurso do Presidente Ernesto Geisel ao Congresso Nacional no ano de 1975. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1336/000104.html>, p. 110-111. Acesso 23 mai. 2021.

A valorização de uma tradição heroica da história nacional e da cultura popular presente nos filmes documentais da época foi vista como material didático e cultural relevante ao Estado. Eram essas produções que deveriam ocupar os espaços dos circuitos, institutos educacionais e a própria televisão, sendo não apenas aceitas pelo regime, como também estimuladas e difundidas a sua produção através de órgãos como o INC e a Embrafilme. Os eventos que, por exemplo, promoviam atividades e premiações cinematográficas eram pautados nessas temáticas.

O regime militar dedicou-se à promoção, incentivo, financiamento, preservação e censura cinematográfica, além de outros campos artísticos. Partimos do pressuposto de que, para além da censura, os mecanismos de fomento e apoio ao setor audiovisual brasileiro foram fundamentais para o desenvolvimento da prática cinematográfica no país. Além de instituir um controle sobre a produção nacional, esse tipo de ação revela em alguns casos uma expressiva construção de apoio àqueles artistas e intelectuais que se sentiam abandonados pela ausência de políticas públicas.

Vale destacar que a década de 1970 vivenciou não só a organização do Estado no campo cinematográfico, mas também dos próprios cineastas. São expressões da sociedade civil a criação da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) e da Associação Brasileira de Cineastas (Abraccine). A ABD foi fundada em 11 de setembro de 1973, durante a II Jornada de Cinema da Bahia. Enquanto a Abraccine, em julho de 1975, em assembleia realizada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Esses coletivos também são formas de atuação dos cineastas brasileiros nas discussões políticas e culturais do país, conforme veremos.

5.5 VISÃO APOCALÍPTICA DE UM RADINHO DE PILHA, CULTURA MARGINAL BRASILEIRA E O CINEMA DOCUMENTAL EM PERNAMBUCO (1972-1975)

Em agosto de 1972, retornou ao Brasil o cineasta Alberto Cavalcanti. Ele desembarcou no Recife para colher dados para sua autobiografia, que se chamaria *Um homem e o cinema*, obra parcialmente inacabada. O título, entretanto, foi utilizado num documentário de 1976 realizado por Cavalcanti com trechos de seus filmes e cenas ambientadas no Brasil, França, Inglaterra e Itália¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Informações da Base de Dados da Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira (SP). Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=024839&format=detailed.pft>>. Acesso: 26 mai. 2021.

O interesse do cineasta pelo Nordeste do país, desde sua passagem para a realização de *O Canto do Mar*, nos anos 50, era pela sua origem familiar. Seu pai era de Palmeira dos Índios, Alagoas, e sua mãe da cidade de Olinda. Ao chegar a Pernambuco, ficou hospedado em Olinda, na casa de Murilo Marroquim e Célia, de quem era primo, e partiu depois para o engenho da família Marroquim na Zona da Mata Sul, conforme narra Hermilo Borba Filho (*Diario de Pernambuco*, Recife, 3 ago. 1972, p. 4).

Hermilo havia sido o roteirista de *O Canto do Mar*, e conta com entusiasmo, em coluna ao *Diario de Pernambuco*, a chance de reencontrar o velho amigo. Relembra, em tom de denúncia, as ações contra a produção do filme e ao próprio Cavalcanti, e cobra uma justa homenagem do governo pernambucano. Destaca o valor social do filme e a divulgação de Pernambuco. Alberto Cavalcanti havia sido homenageado pela Organização dos Estados Americanos naquele ano, por suas contribuições ao cinema mundial. Pernambuco deveria fazer o mesmo, exclamava Hermilo, cujo pedido foi atendido pouco tempo depois, em 22 de agosto de 1972.

Em cerimônia no Palácio dos Despachos, o governador Eraldo Gueiros entregou a medalha do Mérito Cultural Oliveira Lima ao cineasta. Gueiros afirmou que o Estado de Pernambuco estaria assim pagando uma grande dívida ao famoso cineasta, considerado um dos renovadores da cinematografia contemporânea. O tom do “renovador” destaca a influência de Cavalcanti entre os cineastas e cronistas pernambucanos.

O decreto governamental concedendo a comenda foi lido no Salão Nobre pelo então secretário do governo Marcos Vilaça, que destacou os relevantes serviços prestados à cultura pernambucana pelo homenageado. O *Diario de Pernambuco* ressaltava a figura de Cavalcanti:

O agraciado que é o criador do [projeto] do Instituto Nacional do Cinema – INC – e da Escola de Documentários ingleses, que dirige, tendo como uma das mais importantes obras o filme “Canto do Mar”, afirmou que “tudo foi feito com simplicidade, embora nem tudo tenha sido fácil”.

O chefe do Executivo estadual, dirigindo-se ao cineasta Alberto Cavalcanti, disse que Pernambuco há muito tempo lhe devia esta homenagem, pelo muito que ele tem feito em prol do desenvolvimento artístico do nosso Estado.

Logo após a solenidade foi exibido um filme de curta metragem de autoria de Fernando Monteiro, com onze minutos de duração realizado em Custódia, onde narra a revolução operada pelo rádio de pilha no Sertão. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 22 ago. 1972, p. 3)

À época, com 75 anos, Cavalcanti já era uma referência do cinema mundial e despertava o fascínio dos cineastas brasileiros¹⁴¹. Na ocasião, o documentário *Visão apocalíptica de um radinho de pilha* foi exibido. Tratava-se do primeiro filme do jovem cineasta pernambucano Fernando Monteiro, de 23 anos. “O rapaz tinha feito um filme – ele [Cavalcanti] tinha feito duzentos”, escrevera o próprio Monteiro¹⁴² sobre os encontros com Cavalcanti (*Diario de Pernambuco*, Recife, Segundo Caderno, 16 out. 1972, p. 8).

A avaliação do renomado cineasta sobre o documentário de Monteiro foi descrita por Fernando Spencer: “O cineasta Alberto Cavalcanti, um dos maiores documentaristas do cinema mundial viu o filme e gostou. Fernando Monteiro continua mostrando seu trabalho nos auditórios culturais para quem acredita ou não no cinema do Recife”. (*Diario de Pernambuco*, Recife, Segundo Caderno, 25 ago. 1972, p. 5). E de fato continuou.

Em janeiro de 1973, Cavalcanti também foi homenageado pelo IJNPS, onde proferiu uma palestra sobre o cinema nacional. Gilberto Freyre tinha grande estima pelo cineasta, a quem dizia ser parente “não muito distante”, e ressaltava na imprensa a importância de dois cavalcantis para a cultura brasileira: Emiliano e Alberto (*Diario de Pernambuco*, Recife, 10 set. 1972, p. 4). O conferencista debateu sobre problemas do relacionamento entre o cinema e a literatura, a autonomia da arte cinematográfica e as relações entre diretores e atores. Novamente, o documentário de Monteiro foi exibido.

Visão apocalíptica do radinho de pilha documenta a penetração do rádio transistor, da revista de grande tiragem e das modernas rodovias como agentes de transformação dos costumes e do choque cultural nas comunidades sertanejas. O documentário mostra as implicações sociais do fenômeno no Nordeste brasileiro.

O filme de onze minutos realizado em *eastmancolor* teve fotografia de Vito Diniz, montagem de Manoel Oliveira, texto captado das emissoras de rádio do interior, trilha de Sebastião Vila Nova (com a canção “É proibido trazer rádio de pilha para a igreja”, musicada pelo Quinteto Violado) e som de Mário Murakani. Foi selecionado pelo II Festival Brasileiro de Curta Metragem do *Jornal do Brasil* e escolhido pelo INC para representar o Brasil no Festival de Curta Metragem de Guadalajara, no México, em 1972. Participou ainda em 1973 da XVII Mostra Internacional do Filme científico-didático em Veneza.

¹⁴¹ Vale lembrar, entretanto, que Alberto Cavalcanti foi rejeitado por parte significativa dos cineastas do Cinema Novo. Cavalcanti representava para eles uma força estrangeira, devido à sua associação com o cinema inglês e francês, locais onde passou maior parte da vida. Glauber Rocha, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos teceram duras críticas à época por não considerarem os filmes de Cavalcanti revolucionários. É o que expõe Sergio Caldieri no livro biográfico *Alberto Cavalcanti: O cineasta do mundo* (2005).

¹⁴² Fernando Monteiro escreveu um texto publicado no *Diario de Pernambuco* sobre a experiência em encontrar Alberto Cavalcanti. Esta reportagem está presente na íntegra no Anexo F desta tese.

A primeira conquista do documentário veio com a seleção no festival organizado pelo *Jornal do Brasil*, sob patrocínio do INC. Dentre os 56 filmes inscritos no Festival Brasileiro de Curta Metragem, foram selecionadas 24 obras para a mostra competitiva, sendo *Visão apocalíptica do radinho de pilha* o único representante do Nordeste. Nesta trajetória, recebeu atenção dos críticos de cinema do país e elogios de parte do júri¹⁴³.

Em março de 1973, o Instituto Nacional do Cinema relacionou 44 filmes para terem seus direitos de contratipagem¹⁴⁴ adquiridos, dentre eles estava o filme de Fernando Monteiro (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1973, p. 13). A compra dos direitos de produções independentes foi uma prática comum do INC, que obtinha dezenas de filmes por ano com o objetivo de distribuir as cópias no circuito não comercial, como de escolas e demais entidades educacionais e científicas.

Fernando Monteiro era aluno em ciências sociais na Universidade Católica de Pernambuco. Estudou entre 1968-1969 no *Centro Sperimental di Cinematografia* (Centro Experimental de Cinematografia Italiano), com sede em Roma, o que lhe conferia uma formação profissional no campo. Segundo descrevem Alexandre Figueirôa e Cláudio Bezerra (2016, p. 57):

A carreira profissional do realizador, no entanto, segundo ele próprio, foi alvo de ironia e ressentimento por parte dos cineastas amadores do Recife. Ele, porém, sempre considerou a “trincheira amadorística” um modo de contribuir com o jogo das dominações econômicas e políticas. Para ele, o elemento de verdadeira resistência seria aquele que se inserisse num formato profissional. Monteiro chega a afirmar que nos anos 70, além dele, só reconhece em Pernambuco Rucker Vieira como um profissional do documentário.

No início dos anos 70, Monteiro idealizou o Projeto Cinematográfico de Pesquisa Sociológica, Antropológica e de Comunicação Social, a ser executado em convênio do INC com o IJNPS. Os jornais cariocas exaltavam o empreendimento:

O projeto, que abrangerá uma série de curtametragens realizada e a realizar, tem início com *Visão apocalíptica do radinho de pilha*, primeiro documentário de Fernando Monteiro, premiado no Festival-JB. A segunda fase do plano inclui os filmes (também já concluídos) *Cultura marginal brasileira*, *Sociologia do caminhão* e *Espetáculos*

¹⁴³ Também críticas. Alex Viany, membro do júri, escreveu sobre o Festival: “(...) de Pernambuco, veio Visão Apocalíptica do Radinho de Pilha, onde Fernando Monteiro pretendeu mostrar criticamente a presença transformadora do transistor no sertão nordestino. Outra vez, afé, a ideia é melhor do que a realização – outra vez, não se sabe até que ponto as dificuldades de produção prejudicaram as intenções do autor”. (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 21 ago. 1972, p. 5)

¹⁴⁴ Segundo define Maria Fernanda Curado Coelho (2009, p. 424), o contratipo é a “reprodução realizada a partir de um máster ou a partir de uma cópia, que pode ser utilizado como substituto do negativo original para a produção de cópias. Na Cinemateca Brasileira este termo identifica qualquer negativo montado que não seja o negativo original e que apresente a versão final editada de um filme.”

mágicos nordestinos. A terceiro e última fase terá um curta (quase pronto) *Filme de percussão mercado adentro* e vários outros sobre pintores pernambucanos intitulado *Simetria terrível ou mecânica de João Câmara.* (SILVA, Alberto. O cinema documental. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 3 mar. 1974, p. 3).

O objetivo do projeto era realizar um levantamento socioantropológico do Nordeste através do documentário, focalizando as principais manifestações sociais e culturais da região. Segundo a matéria de Alberto Silva, o cineasta iria abranger as três áreas de pesquisa: sociologia, antropologia e comunicação social. Caberia ao IJNPS a responsabilidade sobre a pesquisa científica do projeto.

De forma bastante apurada, a proposta interligava o pensamento social com o campo cinematográfico. Com essas articulações, Monteiro conseguia não apenas, em alguns dos casos, capital econômico para estas realizações junto ao INC e IJNPS, como também fortalecia o capital social do projeto dentro de uma perspectiva de divulgação e circulação de um modo de fazer documentário que se consolidava naquela década.

Na entrevista concedida a Alberto Cunha Melo, em 1973, intitulada *Gilberto Freyre em Tempo de Confissão* (*Boletim Interno do IJNPS*, jul.-set. 1973, nº 95), ao se referir à “semi-novela” de sua autoria – *Dona Sinhá e o filho padre* – o presidente do conselho diretor do IJNPS afirmaria que Fernando Monteiro já estaria preparando um projeto de filmagem da obra literária. Em profundos elogios ao cineasta, Freyre coloca Monteiro como o principal continuador de Alberto Cavalcanti. E descreve: Fernando Monteiro “(...) tem formação italiana e francesa como cineasta e discípulo de um Mestre como Cavalcanti, considera [*Dona Sinhá e o filho padre*] capaz de superar, como filme, *Morte em Veneza* de Thomas Mann”¹⁴⁵. A obra nunca foi realizada.

A ligação de Fernando Monteiro com Gilberto Freyre e o IJNPS rendeu bons frutos para o cineasta, principalmente no fomento às produções. O *Boletim Interno do IJNPS* nº 96 divulga os projetos entre o IJNPS, INC e o documentarista. O noticiário informava que IJNPS iria colaborar com a importante realização de filmes culturais sobre o Nordeste, idealizado por Monteiro:

Os detalhes da iniciativa foram acertados pelo diretor-executivo Fernando de Melo Freyre, pelo presidente do Instituto Nacional do Cinema, economista Carlos Guimarães Matos (que esteve em visita ao IJNPS), e pelo próprio cineasta. O projeto consiste em uma série de documentários focalizando significativas manifestações culturais e sociais da região. O INC deu parecer favorável ao empreendimento e o

¹⁴⁵ *Morte em Veneza* é uma novela escrita por Thomas Mann e publicado pela primeira vez em 1912. Ganhou uma versão cinematográfica em 1971, numa produção ítalo-francesa dirigida por Luchino Visconti. O filme ganhou o prêmio especial do 25º Aniversário Festival de Cinema de Cannes de 1971.

IJNPS será o responsável por suas diretrizes científicas, fornecendo elementos técnicos indispensáveis para a elaboração dos roteiros dos filmes. Os filmes educativos estarão prontos já nos próximos meses. (*Boletim Interno*, nº 96, p. 56-57)

O projeto inicial previa a realização dos filmes *Sociologia do Caminhão*, *Cultura Marginal Brasileira* e *Espetáculos Mágicos Nordestinos*, todos em cores e realizados em 35 mm. As bitolas maiores encareciam os filmes e os desafios de filmar em 35 mm requeriam apoios financeiros. Por isso, boa parte das iniciativas individuais daquela década se limitavam a 16 mm e Super-8, esta última, uma das mais populares na década de 1970 para realizações com baixos recursos.

Segundo informava o próprio Fernando Monteiro em entrevista ao *Diario de Pernambuco*, o projeto visava completar:

(...) um primeiro quadro cinematográfico de pesquisa documental/social, planejado para utilização inclusive, nos círculos universitários da área de Ciências Humanas, ao lado de sua utilização normal nos círculos de cinema, garantida pela lei de obrigatoriedade do curta-metragem, determinada pelo INC. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 28 fev. 1973, Segundo Caderno, p. 5)

A matéria discorria sobre o início das filmagens de *Sociologia do Caminhão*. O filme começou a ser rodado no primeiro semestre de 1973, sob codireção de José Pimentel e com tomadas em Recife, Caruaru e Feira de Santana. O documentário foi idealizado a partir da obra de Marcos Vinícios Vilaça, *Em Torno da Sociologia do Caminhão* (1961), com primeira edição do IJNPS. Sua segunda edição tinha sido lançada em 1970. Vilaça foi membro do conselho diretor do IJNPS/Fundaj em três momentos (1966 a 1972, 1978 a 1984 e de 1984 a 1990), tendo ocupado também cargos na procuradoria jurídica e na assessoria especial da Fundaj.

Fernando Monteiro destacou na entrevista a importância da circulação desses filmes em instituições culturais e educativas. Há uma preocupação pedagógica e sociológica do debate científico ao qual esteve destinado o projeto documental.

Mas, para ele, a utilização nas universidades, instituições e fundações culturais é ainda mais importante e primordial, do que a distribuição assim garantida. E para isso já tem assegurado o interesse, para aplicação direta em aulas, do Centro de Comunicação Social do Nordeste (CECOSNE), onde funciona o curso de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco; do Curso de Jornalismo e Comunicação da Universidade Católica (que está em acertos para adquirir uma cópia de “Visão Apocalíptica do Radinho de Pilha”) e do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, que já tem cópia, em cores, desse filme. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 28 fev. 1973, Segundo Caderno, p. 5)

Apesar da intensa publicação na imprensa sobre a produção de *Sociologia do Caminhão*, não há registro nos periódicos pernambucanos sobre a circulação e exibição do filme. Contudo, no ano de 1974, os jornais acompanharam com constância a produção de outro produto desta série: o documentário *Cultura Marginal Brasileira*, que obteve um amplo apoio do IJNPS.

A resolução nº 320 de 15 de agosto de 1974 autorizou a administração do IJNPS a abrir um crédito de Cr\$ 67.454,79 destinado à realização do documentário *Cultura Marginal Brasileira*. Segundo destaca a resolução, o crédito era oriundo do convênio firmado com o INC e dividia os recursos em Cr\$ 33.215,95 para serviços pessoais; 28.309,00 serviços terceiros e Cr\$ 5.929,84 para encargos diversos (*Boletim Interno do IJNPS*, nº 97, p. 6-7). As mesmas páginas que informavam sobre o financiamento do filme também divulgavam a abertura de crédito para a realização de outros dois eventos culturais: o II Encontro Inter-regional de Cientistas Sociais do Brasil e para a programação cultural de comemoração dos 25 anos de criação do IJNPS.

É possível encontrar registros nas ordens de serviço do IJNPS sobre o pagamento de algumas pessoas que trabalharam na produção do filme. Foram destinados Cr\$ 3.600,00 ao diretor de fotografia, Vito Sepúlveda Diniz Neto; Cr\$ 2.160,00 ao escritor e entrevistado do filme, Orlando Meira Tejo; e Cr\$ 2.400,00 ao montador Luiz Alfredo Reis Rosati (*Boletim Interno do IJNPS*, nº 100, p. 13-14; nº 101, p. 26). Surgia aqui o protótipo de uma política cultural destinada ao fomento e produção cinematográfica junto ao IJNPS, que se acentuaria na segunda metade daquela década.

O filme *Cultura Marginal Brasileira* foi gravado em João Pessoa e Campina Grande em 1974, concluído no ano seguinte. Fez parte do Projeto Cinematográfico de Pesquisa Sociológica, Antropológica e de Comunicação Social do MEC, com produção do MEC, INC e produção executiva do IJNPS, conforme as parcerias firmadas. Trata-se de um documentário sobre o poeta popular Zé Limeira (1886-1954), cordelista e repentista brasileiro nascido em Teixeira na Paraíba, considerado o principal reduto de repentistas no século XIX.

Os temas das poesias e repentes de Zé Limeira eram variados e chegavam, muitas vezes, a um tom de delírio. Por isso, ficou conhecido como o “surrealista dos pobres” e “poeta do absurdo”, especialmente com as publicações dos livros *Zé Limeira: o surrealista dos pobres* (1972, de Vital Farias e Cláudio Limeira) e principalmente do célebre *Zé Limeira: o poeta do absurdo* (1973, de Orlando Tejo).

O poeta e também paraibano Orlando Tejo foi o grande responsável pelo registro da poesia de Zé Limeira e atuou como assistente de direção do documentário. Seu livro, *Zé Limeira: o poeta do absurdo*, foi considerado um dos melhores ensaios literários de 1973.

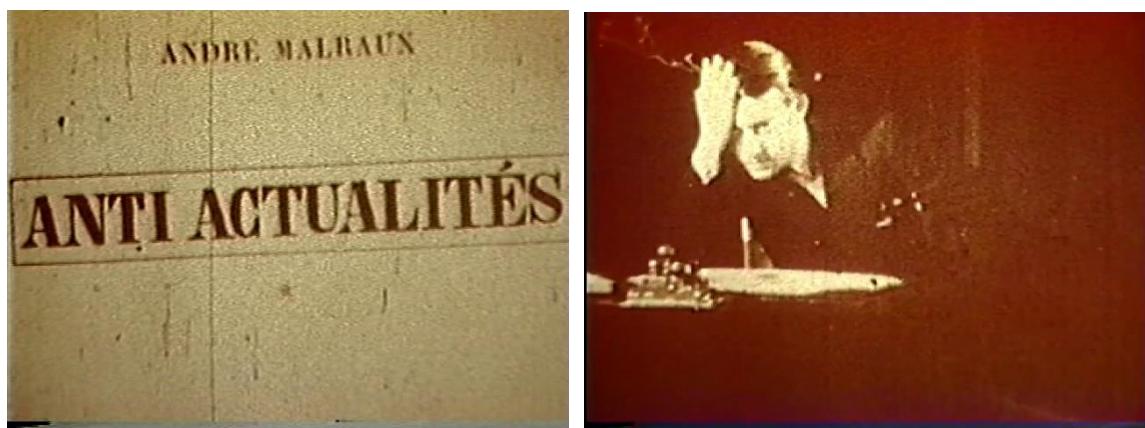
Contou com um prefácio de José Américo de Almeida e apresentação do crítico literário Virgínius da Gama e Melo. O livro teve sua primeira edição, de dois mil exemplares, esgotada em poucos dias após seu lançamento na Paraíba. Uma segunda edição foi lançada no Recife, em novembro de 1973, no Pátio de São Pedro, como programa do II Encontro do Folclore da Empresa Metropolitana de Turismo (da Prefeitura do Recife), contando ainda com desafio de violeiros (*Diario de Pernambuco*, Recife, 14 nov. 1973, p. 6).

Sucesso literário talvez tenha inspirado Fernando Monteiro na temática de seu documentário. Orlando Tejo é um dos principais depoentes do filme, junto ao crítico paraibano Virgínius da Gama e Melo¹⁴⁶.

A narrativa do filme é dividida em quatro eixos. A primeira, uma introdução com menções à André Malraux, escritor francês que debateu assuntos ligados a cultura e política. Malraux foi o primeiro ministro da cultura, na França, nomeado em 1959 pelo presidente Charles de Gaulle¹⁴⁷.

Um trecho de quarenta segundos cujo primeiro quadro, abrindo o filme, intitula: “André Malraux – Anti Actualités”, talvez, uma referência à estética documental predominante dos cinejornais do início do século. Descreve a carreira literária de Malraux, desde o sucesso do livro *A condição humana* à sua nomeação como ministro dos assuntos culturais na França. “O que é a cultura?” é uma das perguntas implícitas ao documentário, com alusão à Malraux, que teria assumido: “sou o único ministro que ignora absolutamente o que é a cultura”.

Imagen 40 – Cenas iniciais do filme *Cultura Marginal Brasileira* (1975) de Fernando Monteiro: uma referência ao escritor francês André Malraux.

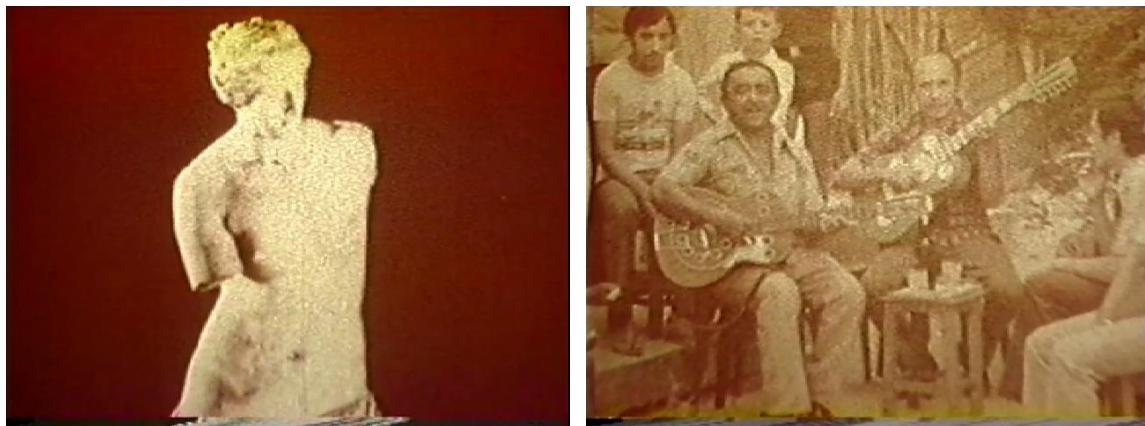


Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

¹⁴⁶ Nascido em João Pessoa (em 19 de outubro de 1922), a formação de crítico literário de Virgínius da Gama e Melo se iniciou em Pernambuco, onde fez suas primeiras vivências intelectuais. Posteriormente, volta a morar, definitivamente, em João Pessoa.

¹⁴⁷ André Malraux abandonou o cargo em 1969, após a contestação surgida por ocasião das manifestações estudantis do maio de 68.

Imagen 41 – Abertura do documentário *Cultura Marginal Brasileira* (1975) de Fernando Monteiro: da Vênus de Milo aos cantadores de viola.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

A narração ressalta que em seu “último livro”, *Anti Memorias*, ele escrevera: “O domínio da cultural é a vida daquilo que deveria pertencer a morte”. Assim, finaliza-se a primeira parte do documentário com a imagem da Vênus de Milo. Logo em seguida, numa transição crua, aparecem os cantadores José Gonçalves e Cícero Bernardes, que segundo nota de Paulo Fernando Craveiro ao *Diario de Pernambuco* (Recife, 6 set. 1975, Segundo Caderno, p. 9), eram ex-companheiros do falecido Zé Limeira. Entoam-se canções sobre Zé Limeira e trechos do livro de Orlando Tejo. Do erudito ao popular. Desenvolve-se assim a segunda parte do documentário com os letreiros de abertura.

Imagen 42 – Letreiros do documentário *Cultura Marginal Brasileira* (1975) de Fernando Monteiro.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Ao longo da narrativa, o terceiro eixo se desenvolve com trechos da encenação teatral da Cactus Produções, o premiado espetáculo *O Mundo Louco do Poeta Zé Limeira*, dirigido por José Bezerra¹⁴⁸. Fernando Monteira mescla assim múltiplas linguagens.

Imagem 43 – Espetáculo teatral *O Mundo Louco do Poeta Zé Limeira*, exibido parcialmente no documentário *Cultura Marginal Brasileira* (1975) de Fernando Monteiro.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Conferindo o tom “documental” ao filme, dá-se início à entrevista com Virgínius da Gama e, posteriormente, Orlando Tejo. Intercala-se então as entrevistas com a encenação teatral e, por fim, retorna à cantoria dos violeiros. Em sua entrevista, Virgínius da Gama afirma que Zé Limeira é uma espécie de Guimarães Rosa entre os cantadores, pois, enquanto muitos intelectuais procuram a solução racional, ele procura a solução verbal. O raciocínio de Limeira obedece às palavras, aí está o seu absurdo.

Para Orlando Tejo, Zé Limeira é um surrealista bárbaro, tropicalista rústico do Brasil, nascido, criado e morrido no sertão de Teixeira “(...) situado dentro dos padrões, ‘vamos dizer assim’, da distância da civilização. Criando um verdadeiro mundo de imagens (...) um Salvador Dalí, da viola”.

O filme foi reconhecido como o único material audiovisual que contém imagens de Virgínius da Gama e Melo, algo referenciado por Paulo Fernando Craveiro¹⁴⁹ em coluna ao

¹⁴⁸ No embalo do sucesso do livro de Orlando Tejo, o espetáculo *O Mundo Louco do Poeta Zé Limeira* venceu o I Festival Nacional de Teatro Amador de Campina Grande nas categorias “Melhor Espetáculo do Festival” e “Melhor Atriz” (Lucy Camelo), conforme escreveu Adeth Leite ao *Diario de Pernambuco* (Recife, 1 ago. 1974, Segundo Caderno, p. 8).

¹⁴⁹ Na ocasião, escrevera em nota: “Três anos – Estimulado pela data, Fernando Monteiro revê os negativos de som e imagem que captou, na Paraíba, quando filmava Cultura Marginal Brasileira, para o extinto Instituto Nacional de Cinema. O material colhido em 1974 é o único registro cinematográfico daquele que residiu longamente no Recife. Monteiro pensa na possibilidade de realizar um documentário homenageando o autor de ‘Tempo de Vingança’. Já escolheu o título do filme: ‘Virgínius, Tempo de Memória’” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 1 ago. 1978, p. A-4).

Diario de Pernambuco sobre os três anos da morte do escritor paraibano, falecido em 1975. Outro personagem do indireto, André Malraux, também faleceu contemporâneo a realização do documentário, em novembro de 1976, gerando nota de Craveiro com menção ao filme de Monteiro (*Diario de Pernambuco*, Recife, 26 nov. 1976, Secção B, p. 1).

Imagen 44 – Os entrevistados Virgínius da Gama e Orlando Tejo no documentário *Cultura Marginal Brasileira* (1975) de Fernando Monteiro.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco / Ministério da Educação.

Sobre os comentários da imprensa acerca de *Cultura Marginal Brasileira*, Silvio Soares escrevera de modo mais enfático durante a produção do documentário:

(...) A mensagem do filme, é em síntese, o seguinte: a cidade grande substituiu o louco, pelo comunicador. No interior, onde não há um Chacrinha ou um Flávio Cavalcanti, os loucos continuam a ter a mesma força de comunicação cultural, artística e social do passado. No Nordeste, os loucos tem uma importância vital nas sociedades interioranas, e mesmo nas capitais (...). (*Diario de Pernambuco*, Recife, 4 ago. 1974, Terceiro Caderno, p. 6)

Vale a pena destacar o teor crítico, a visão sobre a cultura de massa exposta nos filmes de Monteiro desde *Visão Apocalíptica do Radinho de Pilha*. Seus documentários não se tratavam de uma visão “folclórica” sobre a cultura popular, mas a própria situação desta cultura popular na contemporaneidade. Reuniam, assim, uma interpretação sociológica sobre as realidades representadas, um debate sobre a cultura popular e a cultura de massa através das lentes. Uma interpretação do diretor que pode ser observada em outros de seus documentários: *Simetria Terrível ou Mecânica de João Câmara* (1976), *Brennand: sumário da oficina pelo artista* (1977), *Bumba-meу-boi da vida* (1978) e *Saideira* (1979). Estes últimos, não financiados pelo IJNPS, mas que em sua grande maioria compõem parte do atual acervo da cinemateca da Fundaj.

Além da produção de *Cultura Marginal Brasileira*, o ano de 1974 foi especial para o cinema documental em torno do IJNPS e ainda para o próprio Gilberto Freyre. Nas efemérides dos quarenta anos de *Casa-Grande & Senzala*, além da Exposição do aniversário da primeira edição do livro, organizado pelo IJNPS e registrado pelas lentes de Rucker Vieira, a obra referencial de Freyre foi tema de um documentário de Geraldo Sarno lançado em 1974, filme produzido pela Embrafilme, o INC e a produtora de Sarno, a Saruê Filmes.

Geraldo Sarno já era conhecido por projetos sociológicos ao cinema nacional, quando participou da Caravana Farkas e vinculou-se a iniciativas documentais do IEB. Tornou-se reconhecido pelo seu documentário *Viramundo* (1965), um dos quatro episódios do compilado *Brasil verdade* (1968), produzido por Thomas Farkas. Para a Caravana Farkas dirigiu ainda o filme *Viva Cariri* (1969) e realizou os episódios *Casa de Farinha* e *Padre Cícero*, que integram outro compilado, *Herança do Nordeste* (1972). Dirigiu ainda *Vitalino/Lampião* (1969), *Os imaginários* (1970), *Jornal do sertão* (1970), *A cantoria* (1970) e *O engenho* (1970). Em 1973, dirigiu o longa-metragem *O Picapau Amarelo*, filme de fantasia baseado no livro de Monteiro Lobato, também produzido por Farkas.

Nos anos 60 e 70, Geraldo Sarno realizou outros documentários fora da Caravana, dentre os quais encontramos: *Auto da vitória* (1966), *Dramática popular* (1968), *Monteiro Lobato* (1971), *Semana de Arte Moderna* (1972), *Um mundo novo* (1972), *Segunda-feira* (1974), *Espaço sagrado* (1976) e *Iaô* (1976).

Casa-Grande & Senzala (1974) foi mais uma produção de sua “empresinha” particular, como ele mesmo denominava a Saruê Filmes, que coproduziu alguns filmes da Caravana Farkas¹⁵⁰. Apesar de não estar vinculado à Caravana, cujo projeto exaltava a cultura popular brasileira, o documentário não deixava de exprimir o aspecto da representação nordestina, através desta seminal obra de Freyre que representa a própria origem do Nordeste açucareiro. A sinopse dá ênfase ao cunho sociológico do documentário: “O livro Casa Grande & Senzala, de Gilberto Freyre, publicado em 1933, marcou uma nova fase nos estudos de Sociologia e Antropologia Social no Brasil”.

O IJNPS exaltou a realização do filme em seu Boletim Interno:

“Casa Grande & Senzala” também é tema de um documentário cultural

A obra “Casa Grande & Senzala”, do sociólogo Gilberto Freyre, é tema de um documentário colorido a ser produzido pela Embrafilme, com direção do cineasta Geraldo Sarno.

O filme, de duração entre 12 e 15 minutos, ficará concluído em outubro e será exibido como documentário cultural em escolas e universidades brasileiras, além de centros universitários do Exterior, através do Departamento Cultural do Itamaraty.

¹⁵⁰ SARNO, Geraldo. Geraldo Sarno (depõimento, 2015). Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 2015, p. 25.

Ao se referir ao livro “Casa Grande & Senzala”, Leandro Tocantins, escritor e autor do projeto do documentário, diz que se trata de um divisor de água na literatura e na sociologia brasileiras. Antes, a literatura sociológica brasileira estava impregnada de influências francesas – Comte – e ingleses – Spencer. Com o pluralismo metodológico empregado por Gilberto Freyre, abriu-se um novo caminho. E a obra é, hoje, atualíssima. (*Boletim Interno do IJNPS*, nº 98, p. 9)

A imprensa pernambucana também deu ênfase à produção. Em 15 de junho de 1974, o *Diario de Pernambuco* exalta a realização do filme falando do encontro, no IJNPS, entre Gilberto Freyre, Geraldo Sarno e o roteirista Leandro Tocantins. Tocantins era o idealizador do projeto. À época, atuava como diretor de operações da Embrafilme, principal produtora do documentário. Foi a Embrafilme que convidou Sarno para dirigir o documentário. Com a manchete “Casa Grande & Senzala será tema de filme”, um trecho da matéria, subintitulado “Em busca da imagem”, descreve o trabalho do diretor:

Geraldo Sarno, cujos documentários culturais o consagram como um dos mais importantes autores de curtametragem do Brasil (foi premiado pela Unesco pelo seu filme “Viva Cariri”, no Festival de Cinema de Antropologia de Veneza, em 1972), vem realizando desde ontem uma pesquisa sobre “Casa Grande & Senzala”, inclusive fazendo um levantamento da iconografia relacionada com a obra.

Depois de conversar com Gilberto Freyre e de conhecer no Instituto Joaquim Nabuco o material da recentemente encerrada exposição retrospectiva dos 40 anos do livro, o cineasta visitará neste fim-de-semana os engenhos Massangana, no Cabo e Morenos, em Jaboatão, para escolher os locais onde serão feitas as primeiras tomadas de cenas externas.

Seu trabalho – como ele explica – é selecionar convenientemente os aspectos da obra de Gilberto Freyre para possibilitar a comunicação pela imagem, para que o filme apresente a importância de “Casa Grande & Senzala”. (*Diario de Pernambuco*, Recife, Segundo Caderno, 15 jun. 1975, p. 12)

As filmagens começaram na segunda-feira, 17 de junho de 1974. No dia anterior, a capa do *Diario de Pernambuco* divulgava o início dos trabalhos, com comentários dos cineastas Fernando Spencer e Fernando Monteiro sobre a chancela da Embrafilme na empreitada: “A decisão dos dirigentes da Embrafilmes [sic] é das mais louváveis. A obra de Gilberto já reclamava, há tempo, não somente uma, mas várias versões cinematográficas’, afirmaram, ontem, os cineastas pernambucanos Fernando Spencer e Fernando Monteiro”. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 16 jun. 1974, p. 1).

Entretanto, poucos dias depois, em sua coluna cinematográfica no mesmo jornal, Fernando Spencer expôs uma profunda crítica à realização do filme. O artigo *Casa Grande & Senzala: produção que merecia um cineasta do Recife* tem o título autoexplicativo sobre o reclame do jornalista. O cronista critica na ação da Embrafilme e de Leandro Tocantins a ausência de um diretor pernambucano, fazendo inclusive menção indireta àqueles realizadores que têm uma ligação com Gilberto Freyre e o próprio IJNPS:

Por que, nos perguntamos, a importação de um cineasta radicado no Sul para o trabalho, pernambucaníssimo, de direção desse filme? Será que aqui, no Recife ou mesmo no Nordeste, os dirigentes da Embrafilme não encontram, não conhecem ou não sabem de cineastas pernambucanos e nordestinos capazes da tarefa – alguns cujos trabalhos tem merecido o estímulo e o apoio do Instituto Joaquim Nabuco? (*Diario de Pernambuco*, Recife, Segundo Caderno, 18 jun. 74, p. 9)

Para Spencer, a homenagem justa a Freyre e sua obra se contrabalança pela indiferença aos documentaristas pernambucanos em reconhecer os cineastas que, mesmo sem emigrarem para São Paulo ou Rio de Janeiro, insistem na atividade difícil e solitária de realizar filmes culturais que representam o Estado em festivais nacionais e até mesmo no exterior. O jornalista faz uma referência indireta a Fernando Monteiro, ao citar a participação de filmes pernambucanos no Festival Internacional de Curta Metragem de Guadalajara (México, 1972) e na XVII Mostra Internacional do Filme científico-didático (Veneza, 1973).

Mas a Embrafilme não parece saber disso. Tanto assim que para realizar um filme fundamentalmente pernambucano elegeu um cineasta do Sul que não tem talvez a mesma vivência, nem a proximidade da obra do Mestre Gilberto Freyre, que teria um cineasta local.

Há o entusiasmo sim – mas com o necessário reparo quanto à oportunidade que o cineasta do Recife não teve, mais uma vez de documentar um assunto pernambucano de dimensão nacional e extra-brasileira. (*Diario de Pernambuco*, Recife, Segundo Caderno, 18 jun. 74, p. 9)

Em carta-resposta enviada ao *Diario de Pernambuco*, Tocantins explica os motivos pelos quais a empresa escolheu o cineasta Geraldo Sarno para dirigir o documentário. Esclarece que Geraldo Sarno é nordestino, já realizou vários trabalhos sobre temas regionais, conhece *in loco* a área de abordagem do famoso livro de Gilberto, está preparado intelectualmente e tecnicamente, e “além de todos esses requisitos, tem formação sociológica e tem grande admiração pela obra gilbertiana” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 5 jul. 1974, p. 5).

Na defesa a Geraldo Sarno e a ele próprio, o diretor da Embrafilme referencia o fato de Sarno ser baiano e sua experiência na pesquisa sociológica e no documentário sobre o Nordeste. Tocantins usa ainda como exemplo clássicos filmes do cinema nacional baseados em adaptações literárias nordestinas que não foram dirigidos por nordestinos, como *Vidas Secas* (1963, Dir.: Nelson Pereira dos Santos), *Menino de Engenho* (1965, Dir.: Walter Lima Jr.) e *São Bernardo* (1972, Dir.: Leon Hirszmann).

A princípio, a Embrafilme articulou o nome do cineasta paraibano Vladimir Carvalho, à época professor da Universidade de Brasília. Por conta do curto espaço de tempo de execução do projeto e na dificuldade em conciliar com suas atividades do magistério, Carvalho recusou

o convite. Foi então que surgiu o nome de Geraldo Sarno. É fato que ambos os cineastas, apesar de suas raízes com o Nordeste, migraram suas carreiras para outras regiões do país. O ataque de Spencer é localizado nesse sentido, referencialmente em promover um cinema independente do eixo sul-sudeste.

Leandro Tocantins, que também era um renomado escritor, defende-se ainda descrevendo a sua ligação com a literatura nordestina e como um filiado ao “regionalismo-tradicionalista”. Ao final, localiza a Embrafilme nessa disputa e debates das geografias políticas do cinema brasileiro:

(...) concluo, afirmando que a Embrafilme – é pensamento unânime da Diretoria – está muito interessada em estender sua ação a todas as áreas brasileiras onde, de qualquer modo, se cultue e se faça cinema. Sobretudo Pernambuco, onde esperamos que ressurja aquele notável surto cinematográfico da década dos 20.

E por isso mesmo a Embrafilme vai participar do IV Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, a realizar-se no Recife, de 13 a 17 de julho próximo. As explicações traduzem a nossa consideração pelos cineastas de Pernambuco, e ao público que lê seu prestigioso jornal. No ensejo, queira receber os meus cordiais cumprimentos. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 5 jul. 1974, p. 5)

A citação à produção dos anos 20 é uma referência direta ao Ciclo do Recife. O movimento de cinema silencioso pernambucano encontrou, notadamente naquela década, sua aura mistificadora no debate intelectual sobre a história do cinema. Leandro Tocantins menciona ainda o IV Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, no qual a Embrafilme estaria presente. O encontro ocorreu no quadro da 26º reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), promovido ainda pela Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife. Contou com três simpósios e quatro sessões cinematográficas. Os debates aconteceram na Escola de Engenharia da Universidade Federal de Pernambuco e as exibições filmicas no Cinema do Parque.

O evento teve por finalidade levantar as origens e as tendências do cinema brasileiro através de debates e proposições, com os trabalhos dirigidos pelos professores Paulo Emílio Salles Gomes e Lucila Ribeiro Bernardet, ambos pesquisadores e então representantes do Ministério da Educação. Entre as pautas estavam ainda a economia do cinema brasileiro e o problema da preservação e difusão das películas nacionais. Participaram do encontro cronistas e cineastas pernambucanos, como José de Souza Alencar, Fernando Spencer, Celso Marconi, Evaldo Coutinho, Jota Soares, Firmino Neto e como relator e debatedor principal, o escritor e

roteirista de *O Canto do Mar*, Hermilo Borba Filho¹⁵¹ (*Diario de Pernambuco*, Recife, 5 jul. 1974, p. 12).

Na exibição fílmica, houve um predomínio de películas do Ciclo do Recife, talvez daí a referência de Leandro Tocantins a esta produção já que a Embrafilme estava envolvida com a produção do evento. Vale destacar que, na USP, a conclusão da dissertação de mestrado da pesquisadora Lucila Ribeiro Bernardet, em 1970, trouxe o cinema silencioso pernambucano para o debate. Sob orientação de Paulo Emílio Salles Gomes, Bernardet produziu a pesquisa *Cinema Pernambuco de 1922 a 1931: primeira abordagem*. Os debates do IV Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro foram gerenciados por esses dois pesquisadores, vinculados à universidade paulista.

As disputas da geografia política do cinema nacional não se encerraram com as colocações de Fernando Spencer a Leandro Tocantins. Na seção Opinião do *Diario de Pernambuco*, Virgínius da Gama e Melo critica a ausência da Paraíba nos debates do referido encontro: “Trata-se de um debate de âmbito nacional, em que serão estudados o cinema paulista, carioca, mineiro, alagoano e, naturalmente, o cinema pernambucano. São estes os citados” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 9 jul. 1974, p. 4).

Para Melo, a omissão da Paraíba no debate é uma injustiça, mencionando as produções de Walfredo Rodrigues no passado e as contemporâneas contribuições de Vladimir Carvalho, Linduarte Noronha e Ipojuca Pontes. Expõe com ênfase a importância de *Aruanda*: premiado, internacionalmente conhecido e estudado por nomes como Georges Sadoul, famoso crítico francês.

A década de 1970 foi marcada por diversos eventos, simpósios e mostras cinematográficas. Foram bastante conhecidas no Nordeste as Jornadas de Cinema da Bahia, cuja primeira edição ocorreu em 1972. Esses encontros tornaram-se espaços significativos de debates, embates, redes, promoção e circulação do filme nacional.

Foi durante a I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasil, ocorrida no Recife, que Geraldo Sarno lançou nacionalmente *Casa-Grande & Senzala*, em novembro de 1974 no Cine Veneza. Além dele, Nelson Pereira dos Santos estreou *Amuleto de Ogum*. O evento, promovido pelo IJNPS e com patrocínio do Programa de Ação Cultural do MEC, agitou a cena cinematográfica pernambucana naquele ano de intensos debates.

¹⁵¹ Fora os nomes citados, estiveram presentes ainda Antonio Jesus Pfeil, Alex Viany, Aloysio Leite Filho, Carlos Roberto de Souza, Cosme Alves Neto, Felipe Bacelar, Ismail Xavier, José Tavares de Barros, Jurandir Noronha, Luiz Alípio de Barros, Luiz Gonzaga Teixeira, Maria Rita Galvão, Guido Araújo, Rudá Andrade e Sylvia Regina Bahiense Naves.

Participaram mais uma vez do encontro diversas personalidades do cinema nacional, além de instituições como a Embrafilme e o INC, colocando agora no centro do debate o gênero documental. O evento marcou a urgência do debate ao longo da segunda metade daquela década: o curta-metragem, o Super-8, a televisão, a pesquisa social, o papel educativo, o financiamento, a profissionalização, dentre outros elementos que motivaram as discussões acerca do papel do documentário no cenário nacional.

6 O FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO EM MOSTRAS, SIMPÓSIOS E FESTIVAIS

Estou disposto a pagar o ônus de franco-atirador do documentário cultural da região (...). O que for no final da década ou do século – não se sabe – uma câmara lúcida mostrará. Prende-me aqui o universo e a paisagem cultural e – o que ainda vale – a geografia vária: da terra, da gente, da riqueza, da pobreza.

– *Fernando Monteiro em 1974. Entrevista ao jornalista Geneton Moraes Neto (resposta à pergunta sobre o que lhe prende ao Nordeste, em baixas condições de produção).*

O documentário *Cultura Marginal Brasileira* (1975), produzido pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e o Instituto Nacional do Cinema, é um objeto significativo das relações entre o cinema documental e o Estado ao longo da década de 1970. O filme sobre Zé Limeira, cordelista brasileiro conhecido como o “Poeta do Absurdo”, foi concretizado para o projeto que visava à abordagem da cultura de massa da população do interior do país. Trazia em si uma representação da cultura brasileira, entre a cultura popular e a cultura de massa.

Dirigido por Fernando Monteiro, o apoio institucional foi fundamental na realização da obra. Monteiro era uma figura frequente nos corredores do IJNPS, por onde circulavam outros personagens que deram forma à novas produções cinematográficas na região. Alguns desses personagens assumiram cargos na própria instituição: Rucker Vieira foi fotógrafo do IJNPS, chegou a acompanhar projetos de pesquisas antropológicas como os desenvolvidos por Waldemar Valente¹⁵². Fernando Monteiro trabalhou como auxiliar-técnico. E ainda mais significativo, pelo tempo de ofício, o cronista e cineasta Fernando Spencer tornou-se responsável pela criação e coordenação setor de cinema do órgão entre 1980 e 2000¹⁵³.

O surgimento de um setor especializado em cinema no IJNPS/Fundaj, que funciona até hoje na instituição, é resultado de uma trajetória de muitos debates sobre a importância da sétima arte para a pesquisa social dentro do órgão, resultado de um intenso debate que se estabeleceu no Brasil dos anos 70.

¹⁵² Conforme já pontuamos, Rucker Vieira possui um expressivo acervo fotográfico junto à Villa Digital, importante espaço de preservação, difusão do acervo e da produção científica e cultural da Fundação Joaquim Nabuco. Boa parte dessa produção está associada às pesquisas desenvolvidas pelo antropólogo Waldemar Valente. As imagens são importantes registros visuais sobre a cultura afro-brasileira e suas manifestações, e, infelizmente, ainda carecem de mais estudos acadêmicos, sobretudo no que concerne ao papel fotográfico de Rucker Vieira.

¹⁵³ Outros personagens, participando de cursos e eventos voltados à cultura e ao cinema, circulavam pelos corredores do IJNPS. É o caso de Jomard Muniz de Britto, Amin Stepple, Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha. Personagens e trajetórias que também abordaremos neste capítulo.

Enquanto Monteiro filmava *Cultura Marginal Brasileira*, ocorreu no IJNPS a I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro. No primeiro ano do governo Geisel, o órgão federal promoveu este evento cujo objetivo era reverenciar a questão social e pedagógica explorada pelo documentário. O evento reuniu no Recife grandes nomes do cinema nacional e da pesquisa social, agitando a cena cultural e intelectual pernambucana ao longo de cinco dias de debates e exibições. Pela primeira vez em Pernambuco, o documentário foi posto em significativo espaço de discussões e disputas.

6.1 I MOSTRA E I SIMPÓSIO DE FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO (1974)

Quando criado em 1949, o IJNPS teve por objetivo dedicar-se ao estudo sociológico das condições de vida do trabalhador brasileiro da região agrária do Nordeste. Para além das atividades científicas, a instituição abarcou a promoção das artes e o desenvolvimento cultural da região numa perspectiva freyiana de interdisciplinaridade. Dentro das diversas ações sobre o campo cultural, como já observamos alguns exemplos, o órgão envolveu a literatura, as artes plásticas, o campo museológico e também o cinema. O gênero documental ganhou um espaço significativo junto ao IJNPS, cada vez mais revelando suas possibilidades às ciências sociais.

Mas esse espaço não foi ocupado apenas pela realização de filmes. Ao longo da década de 1970, foi criado dentro do IJNPS um ambiente para se pensar o campo cinematográfico que mudaria a própria estrutura do órgão. É neste sentido que, visando a aproximar ainda mais os cientistas sociais e os cineastas brasileiros, o IJNPS coloca frente a frente documentaristas, críticos, pesquisadores do cinema, sociólogos, antropólogos, educadores e profissionais da TV para discutirem o filme documental brasileiro. Segundo Alexandre Figueirôa e Cláudio Bezerra (2016, p. 66):

(...) foi na década de 70 que o cinema de não-ficção em Pernambuco foi debatido e visto como um meio de veiculação dos fatos e ideias com uma linguagem própria e comprometida com os objetivos bem mais nobres do que mostrar realizações governamentais e paisagens pitorescas. Mais uma vez, foi o IJNPS que possibilitou esse enriquecimento, ao realizar em 1974 a I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro.

A I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro foi coordenada por Sebastião Vila Nova e Alberto Cunha Melo, sociólogos do IJNPS¹⁵⁴. Ocorreu entre os dias 25 a 29 de

¹⁵⁴ No *Boletim Interno do IJNPS* nº 103 (dez./1974), a Ordem de Serviço nº 97 de 13 de dezembro de 1974 autorizou o pagamento a Sebastião Vila Nova e José Alberto T. C. Melo da quantia de Cr\$ 1.000,00 (mil cruzeiros) cada, pelos serviços de Coordenação da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, correndo as

novembro de 1974 na sede da instituição, no Recife. O evento contou com o apoio do MEC, do INC, da Embrafilme, do Museu do Açúcar e da Rede Globo de Televisão. Apoios significativos que possibilitaram a vinda das principais personalidades brasileiras não só do cinema documental como também da pesquisa social. A realização do evento foi instituída por um convênio firmado entre o IJNPS e o MEC. Através do Programa de Ação Cultural (PAC), do MEC, surgiu o principal orçamento do certame¹⁵⁵.

O objetivo principal da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro era reverenciar a questão social explorada pelo documentário e discutir o papel do gênero no país, sob um ponto de vista sociológico/educativo. Participaram do encontro nomes como Leandro Tocantins, Geraldo Sarno, Roberto Aguiar, Paulo Emílio Salles Gomes, José Arthur Rios, Guido Araújo, Carlos Alberto Medina, Celso Marconi, Sylvio Back, Jean Claude Bernardet, Maria Graziela Peregrino, José Marques de Melo, Nélson Pereira dos Santos, Fernando Monteiro, José Carlos Avellar, Alex Viany, Egon Schaden, dentre outros.

A cerimônia de abertura, na manhã de segunda-feira de 25 de novembro de 1974, foi inicialmente conduzida pelo presidente do conselho diretor, Gilberto Freyre, e seguida pela apresentação do diretor-executivo do IJNPS, Fernando Freyre. Após a fala institucional do clã Freyre, o delegado regional do INC, o professor Valdemar de Oliveira, apresentou a comunicação do presidente do INC, Alcino Teixeira, intitulada “A difusão do filme documental no Brasil”. Por último, neste bloco, foi a vez da conferência do departamento de sociologia do IJNPS, quando Sebastião Vila Nova apresentou a conferência redigida pelo sociólogo Roberto Aguiar.

Durante a abertura, Fernando Freyre justificou a coordenação do encontro exaltando a importância da técnica cinematográfica para a pesquisa social. Ele afirmava que dentro da pesquisa científica existem outras tantas “possibilidades para a abordagem qualitativa dos fenômenos sociais, abrindo ao investigador amplas perspectivas para, com auxílio de outras técnicas, fazer uma análise mais abrangente e mais completa do real” (FREYRE, 1977, p. 7).

despesas por conta do Elemento “3.1.3.1 - Remuneração de Serviços Pessoais” do Plano de Aplicação do Convênio IJNPS/Departamento de Assuntos Culturais/PAC.

¹⁵⁵ De acordo com Sérgio Miceli (1984, p. 56), o programa criado em 1973 pelo governo militar tinha como objetivo: “(...) minorar a carência de recursos e de pessoal na área cultural do MEC. Embora não tivesse a função explícita de formular uma política oficial de cultura ou encargos de coordenação a exemplo daqueles conferidos ao Departamento de Assuntos Culturais, o PAC acabou firmando um estilo novo e uma doutrina própria de prática cultural. Operando através de núcleos e grupos-tarefas voltados para o atendimento das diversas áreas de produção (teatro, dança, literatura, patrimônio, artes plásticas, etc.), o PAC derivava sua flexibilidade quer do vultuoso montante de recursos à sua disposição, quer da disponibilidade de contratar pessoas de fora da estrutura funcional de carreira do MEC. Formalmente o PAC deveria cumprir três objetivos primordiais, quais sejam: a preservação do patrimônio histórico e artístico, o incentivo à criatividade e à difusão das atividades artístico-culturais, e a capacitação de recursos humanos”.

A inferência sobre o real, que a imagem e notadamente o filme documental procuravam ter por finalidade, é vista pelo diretor do instituto como um mecanismo na compreensão do mundo tangível e difusão do conhecimento.

Para Fernando Freyre “a tecnologia moderna tem oferecido instrumentos dotados de poderes singulares para o avanço do conhecimento humano e, entre eles, bem situada na hierarquia das novas técnicas, está a câmera cinematográfica” (FREYRE, 1977, p. 7). A pesquisa social deveria se apropriar da técnica cinematográfica para produzir novas formas de visibilidades e dizibilidades ao conhecimento sociológico. Como conclui Freyre (1977, p. 7): “(...) apesar de sua eficiência como máquina de registro e captação dos fatos, a câmera cinematográfica ainda não foi incorporada, de modo sistemático, aos órgãos de pesquisa social”.

Em grande medida, o Simpósio do Filme Documental revelou o estado precário do gênero no Brasil e como o filme etnográfico trazia possibilidades à pesquisa sociológica e ao desenvolvimento do documentário, em uma via de mão dupla. O cinema, de modo amplo, tem sua expressão social e, enquanto técnica, promovia nos homens novas formas de visibilidades. Por seu caráter político, social ou como um suposto construtor de realidades, não é surpresa que não só os cineastas e realizadores, como também os pesquisadores, acreditassesem que a sociologia e a etnografia não devessem desperdiçar a chance de se utilizar do documentário como técnica, oferecendo, assim, novas possibilidades à pesquisa social. Todavia, essas possibilidades careciam de metodologias, investimentos e apoios institucionais.

As décadas de 1960 e 1970, como observamos no capítulo anterior, vivenciaram o momento em que os militares reordenaram as políticas culturais e, sobretudo, o cinema. Seja na atuação da censura ou na criação de órgãos como o INC e a Embrafilme, destinados ao fomento e difusão do setor cinematográfico. A conferência do então presidente do INC, Alcino Teixeira de Mello, marcou o espaço dessas iniciativas do governo federal, chamando a atenção para os investimentos e ações realizadas pelo Estado que buscavam difundir o cinema documental no Brasil. Lida por Valdemar de Oliveira, a comunicação de Teixeira exaltou a atenção dada pelo INC aos documentários, categorizados de “cinema educativo”, como via para a educação e ciência. As principais ações eram destinadas para a produção de filmes, promoção de eventos e fortalecimento das leis que obrigavam o “bom cinema” a estar presente nas grandes telas.

Entretanto, o discurso de Alcino Teixeira se contrasta com as críticas e considerações sobre a realidade do cinema documental brasileiro publicada nos jornais da época. Muitas

vezes, o apoio dado pelo INC era visto como insuficiente. Ao referenciar às discussões promovidas pelo certame, o jornal carioca *O Fluminense* descreve que:

Os cineastas concluíram (...) que o cinema documental brasileiro não consegue se desenvolver porque a reserva de mercado de 28 dias por ano aberta pelo INC no circuito comercial é insuficiente para absorver a produção existente. Além disso, a autorização para apenas 30 filmes por ano entrar no mercado, o limite de dez minutos para a direção do filme e a filmagem obrigatória de 35 milímetros dificultam muito o trabalho dos cineastas. (*O Fluminense*, Niterói, 6 dez. 1974, p. 17).

A presença de Alcino Teixeira nas discussões do Simpósio representa a participação dos gestores de políticas públicas à questão cinematográfica. Alcino Teixeira Mello foi o sexto e último presidente do INC, tomando posse em agosto de 1974. Antes, atuou como diretor do departamento de longa-metragem da instituição. Em 1972 escrevera o livro *Cinema: legislação atualizada, anotada e comentada*, obra que visava colocar a então legislação sobre o cinema ao alcance de todos os exibidores, distribuidores, produtores e cineastas. Teixeira voltou a publicar outros livros sobre o tema no final da década. Pouco tempo depois do evento no Recife, o INC seria extinto, realocando a função de fomento e distribuição dos filmes brasileiros à Embrafilme.

A comunicação do departamento de sociologia do IJNPS, redigida por Roberto Aguiar, foi lida por Sebastião Vila Nova. Tendo como tema “O Cinema Documental como consciência sociológica”, a fala se concentrou na compreensão de que a sociologia não se tratava apenas de uma nova ciência, mas que ela trazia uma nova consciência da realidade. O mundo do cogito tornou-se o mundo da observação e das explicações empíricas. E, “tal como a sociologia, o cinema documental surgia com um apego ao empírico e ao singular, mas buscando exprimir-se em forma pedagógica” (AGUIAR, 1977, p. 24-25).

Para Roberto Aguiar, o documentário une a visão cinematográfica e a cosmovisão sociológica, nutrido de um caráter criativo. A imaginação sociológica está presente no cinema documental “(...) quando o autor, ao mostrar um simples fato social, rompe sua aparência e o flagra em sua intimidade revelando-lhe a teia de ações a que está preso, sua singularidade eterna e sua universalidade instantânea” (AGUIAR, 1977, p. 26).

Contudo, ele também descreve a diferença entre o documentário e a sociologia, pautado em sua finalidade:

Só é possível se distinguir metodologicamente o cinema documental da Sociologia pelos fins a que servem: um à verdade, fazendo ciência, e outro à beleza fazendo arte. Entretanto, caso se pretenda fazer ciência com o cinema documental e se consiga, não será possível nenhuma distinção de método. Em tal caso, o cinema documental se

constituiria, apenas, numa técnica de pesquisa sociológica e seria reduzido em suas dimensões plásticas e estéticas. (AGUIAR, 1977, p. 26).

Apesar das divergências da compreensão que se estabeleceu sobre o documentário, do interesse de cada campo, é importante destacar que o cinema enquanto arte assume dimensões estéticas e ainda dimensões políticas, não reduzindo umas às outras. Nos termos do filósofo francês Jacques Rancière, a estética e a política são maneiras de organizar o sensível, de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 16-17). Os discursos que se propagam são os que caracterizam o ser humano como ser político. O documentário, assim como as mais diversas expressões artísticas e culturais, é sempre político.

Por sua dimensão política, o cinema tornou-se, como observamos diversas vezes ao longo desta pesquisa e de modos distintos, uma questão de interesse nacional, acentuada ainda mais durante a ditadura. Com historicidades que lhe são próprias, atendeu aos interesses e chamou atenção de governantes, religiosos, educadores, comunicadores e empresas. Fomentado, distribuído, regularizado e controlado pelo governo federal, sobretudo a partir da Era Vargas, o cinema ganhou órgãos e departamentos específicos, consolidando-se cada vez mais nas estruturas políticas brasileiras. As reivindicações dos cineastas e realizadores acompanham esta trajetória, sempre associada à luta por espaços nas políticas públicas, mercado, leis e decretos destinados ao incentivo do cinema nacional.

Os órgãos federais que dialogaram com o cinema, sejam aqueles destinados ao próprio campo ou não, moldaram a trajetória da arte cinematográfica no país. No caso do documentário, especialmente o documentário nordestino, o papel do IJNPS é significativo como um espaço de produção e de significativos debates sobre o tema.

Durante a tarde do primeiro dia do simpósio, a conferência mais aguardada foi a do crítico, professor e pesquisador Paulo Emílio Salles Gomes. À época, fundador e primeiro conservador da Cinemateca Brasileira, autor dos livros *70 Anos de Cinema Brasileiro* (1966), *Cinema: Trajetória do Subdesenvolvimento* (1973), *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974), conforme exaltavam os jornais recifenses localizando a importância do professor.

Paulo Emílio Salles Gomes foi um dos nomes significativos, que, após participar do IV Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, em julho daquele ano, retornou ao Recife para apresentar durante o simpósio a conferência intitulada “A expressão social dos filmes

documentais no cinema mudo brasileiro". Sua comunicação explana a situação do filme documental desde o final do século XIX a chegada do cinema sonoro no país.

O professor cita os esforços de pesquisadores em explorar o ciclo primitivo do cinema brasileiro, que fora praticado até a eclosão da Primeira Guerra Mundial. O livro de Vicente de Paula Araújo, *A Bela Época do Cinema Brasileiro (1896-1912)*, ainda inédito na época, era para Gomes uma primeira aproximação consistente do estudo do cinema primitivo brasileiro. Após esse período, especialmente entre 1922 e 1930, o filme documental silencioso foi visto como um subproduto de trabalhos que tinham como objetivo o filme de enredo. O que é o caso da própria pesquisa de sua orientanda, Lucila Ribeiro Bernardet, sobre o Ciclo do Recife. Gomes (1977, p. 31) ressaltava que:

Encerrado o ciclo primitivo do cinema brasileiro, a nossa ignorância tem diante dos anos que vem logo depois, a sensação de um vazio total, tanto mais surpreendente que sabemos que durante esse tempo – mais ou menos uma década, o filme de enredo foi raro e a continuidade do cinema brasileiro assegurada quase exclusivamente pelo documental.

O pesquisador categorizou que no período do cinema silencioso destacaram-se dois temas: “Berço Esplêndido” e o “Ritual de Poder”. O primeiro, como uma descrição das belezas naturais do país, a partir da então capital federal, Rio de Janeiro, tema frequente dos primeiros documentários brasileiros, os *naturaes*, num “(...) mecanismo psicológico coletivo que funcionou durante tanto tempo como irrigária compensação para o nosso atraso” (GOMES, 1977, p. 32). E o “Ritual do Poder”, que representou o registro filmico das autoridades políticas da república, cristalizado em torno da presidência.

Com a difusão dos filmes de enredo, o “Berço Esplêndido” se dissipou e o enfoque principal se orientou para o homem que habita o Brasil. Carnaval, futebol, moda, danças, automóveis e corridas tornaram-se tema das filmagens. Outro modo documental surgiu com as tomadas ocasionais de pessoas, nas ruas, praças, casais de namorados, seresteiros, etc. Segundo Gomes (1977, p. 35):

(...) Esses filmes, feitos na maior inocência e sem a menor intenção polêmica provoca reações muito vivas. A principal publicação especializada da época, “Cinearte”, era em geral contra os documentais – achando que todos os recursos deviam ser canalizados para o cinema de enredo. A revista se preocupa também com a imagem do Brasil que esses filmes poderiam transmitir no caso de serem projetados no exterior.

Nota-se aqui uma preocupação sobre a função do documentário. As opiniões, à época do cinema silencioso, defendiam o filme de enredo por seu caráter enquanto arte e que os filmes

de “mato, índios nus, macacos e etc.” não sejam sinônimo do que é o Brasil. “Para um dos diretores de ‘Cinearte’ o importante é que os americanos se convençam de que ‘os habitantes do Brasil não são pretos, e a nossa civilização afinal de contas, é igualzinha a deles...’” (GOMES, 1977, p. 35).

Se por um momento, intelectuais que pensavam o filme documental acreditavam que a função do gênero seria levar a civilização ao interior, Gomes (1977, p. 36) ressalta que “(...) A missão do documental foi outra: levar para o litoral a visão do atraso insuportável do interior”. O provincianismo revelado incomodou, e mais que isso, tornou-se um registro significativo do nosso país, uma expressão social, que se perdeu pelo desinteresse nessas representações, restando poucos filmes do gênero deste período. Para o pesquisador: “Uma parcela mínima dos filmes documentais realizados entre 1898 e 1930 existe hoje para o estudioso consultar. Eu tenho certeza de que muita coisa ainda pode ser recuperada. Mas não é mais possível esperar” (GOMES, 1977, p. 36).

Esse debate marca o período de uma discussão muito significativa entre os realizadores e instituições públicas sobre a preservação audiovisual. O tema se acentuaria em Pernambuco ao longo simpósio e toda aquela década. É da efervescência deste momento, por exemplo, a fundação do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (Mispe), do Governo de Pernambuco, em outubro de 1970; a criação da Filmoteca Alberto Cavalcanti, da Prefeitura do Recife, em 1975; e ao final da década, o surgimento da Filmoteca/Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco.

Além das conferências, o encontro diariamente realizou exibições de filmes, muitos deles obras dos próprios conferencistas e participantes do evento. Durante toda semana houve exibições. Foram exibidos na mostra: *Kuarup*, de Heinz Forthmann; *Viramundo*, de Geraldo Sarno; *Ô xente, pois não*, de Joaquim Assis; *Xareu* de Alexandre Robatto Filho; *Fala Brasília*, de Nelson Pereira dos Santos; *Bajado, um artista de Olinda*, de Fernando Spencer e Celso Marconi; *Caboclinhos do Recife*, de Fernando Spencer (eleito o melhor filme do I Festival de Filme de Super 8 de Curitiba); *A Morte do Vaqueiro*, de José Carlos Avelar e José Carlos Capinan; *Arte Popular*, de Paulo Gil Soares; *Tempo Passado*, de Geraldo Ferraz; *A Cantoria*, de Geraldo Sarno, *Visão Apocalíptica do Radinho de Pilha*, de Fernando Monteiro; *Lampião*, de Abrahão Benjamin, *Poética Popular*, de Ipojuca Pontes; *O Cajueiro Nordestino*, de Linduarte Noronha; *Etnias: Integração em São Paulo*, de Benedito Astolfo Araújo e *Bumba-meboi*, de Rucker Vieira.

Este último filme é uma produção pouco conhecida de Rucker Vieira, elaborada para exibição na Semana do Folclore¹⁵⁶, organizada pelo IJNPS em agosto de 1974, que contou com a exibição dos filmes *Bumba-meу-boi* e *Olha o Frevo*, ambos de Rucker, e conferências de Waldemar Valente (“A Pedra no Folclore Nordestino”) e Mário Souto Maior (“O Mundo da Medicina Popular”). Todos, funcionários do IJNPS.

Exaltando como uma peça de Rucker Vieira, cinegrafista do IJNPS, os jornais recifenses relatavam que o filme focalizava o grupo ““O Boi Misterioso de Afogados”, organizado e dirigido há décadas pelo ‘capitão’ Antônio Pereira e objeto de estudo do escritor Hermilo Borba Filho, em pesquisa para o IJNPS (*Diario de Pernambuco*, 22 ago. 1974, Segundo Caderno, p. 8). Não se tem registro da sobrevivência dessa obra, mas destaca-se aqui a recorrência do tema com o filme realizado por Romain Lesage na década de 50. O folguedo do Mestre Antonio Pereira ainda seria tema do filme *Bumba-Meu-Boi da Vida* (1979), produzido pela empresa Rota G. Comunicação, de propriedade de Fernando Monteiro.

Parte do programa cultural do IJNPS, os filmes de Rucker Vieira eram constantemente exibidos nas atividades promovidas pelo órgão federal, e como tal, não deixariam de fazer parte da programação da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro. Tratava-se da visão do próprio IJNPS sobre como o documentário nacional deveria ser: educativo e sociológico. Um mecanismo para a compreensão da cultura popular, e neste caso nordestina, tema expresso na filmografia de Vieira.

As exibições mais aguardadas do Simpósio do Filme Documental Brasileiro foram as estreias nacionais dos filmes *O Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos e *Casa-Grande & Senzala*, de Geraldo Sarno. Como a ocasião demandava uma sessão especial, o lançamento dos filmes ocorreu no Cine Veneza, famosa sala de exibição localizada na Rua do Hospício, no bairro da Boa Vista, centro do Recife.

A grande estreia do evento, apesar de voltado para o gênero documental, foi o longa-metragem ficcional *O Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira Santos. A exibição lotou a sala e, após o filme, houve um debate com o próprio diretor. Vale ressaltar que, dimensionando a importância do filme de ficção para o simpósio, Nelson Pereira Santos apresentou ainda a conferência intitulada “O Filme de Ficção e suas Possibilidades Documentais”, cuja discussão

¹⁵⁶ Aquele evento cultural do IJNPS contou com uma programação de atividades infantis. Segundo os relatos da imprensa pernambucana, as crianças assistiram ao documentário *Bumba-meу-boi*, ouviram as explicações didáticas da equipe de museologia do IJNPS e, em seguida, receberam material de desenho para criar peças sobre o folguedo popular. A atividade infantil ocorreu no jardim ecológico do IJNPS, onde ficaram expostas as peças realizadas pelas crianças nas imediações do Museu de Antropologia. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 26 ago. 1974, Primeiro Caderno, p. 5).

estava pautada nas possibilidades de expressões sociais do filme ficcional, ampliando assim o debate promovido pela mostra e simpósio para além do gênero documental.

Sobre a *première* do filme, a coluna de cinema do crítico Fernando Spencer no *Diario de Pernambuco* divulgava:

PAPA DO CINEMA NOVO BRASILEIRO VEIO MOSTRAR “AMULETO DE OGUM”

Mais de dez longa-metragens, alguns premiados no exterior (“Vidas Secas”), mais de uma dúzia de curtos, sete trabalhos de montagem de películas de outros diretores, mais de 20 anos de cinema. Encontra-se no Recife Nelson pereira dos Santos, chamado de “o papa do Cinema Novo Brasileiro”, impõe-se como um dos mais importantes cineastas da História do nosso cinema, junto ao veterano Humberto Mauro e ao contemporâneo Glauber Rocha. (...)

Hoje teremos no Veneza, em sessão especial, seu último trabalho: “Amuleto de Ogum”, rodado na Baixada Fluminense. Uma história de pistoleiros onde ele busca uma linguagem de informação popular. O candomblé e a macumba são temas deste filme de Nelson. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 26 nov. 1974, Segundo Caderno, p. 7)

Para Nelson Pereira dos Santos, falar em pornografia ou intelectualismo como únicas alternativas do cinema brasileiro era um absurdo. Em depoimento à Spencer, o cineasta paulista afirmava: “O importante, para o cinema brasileiro, é ele se transformar cada vez mais no reflexo do comportamento do homem brasileiro: devolver nossa realidade pensada e analisada” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 26 nov. 1974, Segundo Caderno, p. 7). Ao trabalhar com temas populares da cultura brasileira, seu objetivo era fazer filmes com que o público se identificasse.

No dia seguinte, Fernando Spencer voltou a falar sobre a então já realizada exibição dos filmes durante a Mostra:

“O AMULETO DE OGUM” E “CASA GRANDE & SENZALA” APLAUDIDOS NA MOSTRA DO FILME DOCUMENTAL

Prossegue a programação da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, patrocínio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em colaboração com o Programa de Ação Cultural do MEC.

Com o Veneza lotado, os dois filmes foram bastante aplaudidos. Nelson Pereira com “O Amuleto de Ogum”, recebeu os melhores elogios. “É uma obra importante, talvez um marco do novo cinema brasileiro”, segundo o cineasta Geraldo Sarno. O secretário de Educação e Cultura do Município, Prof. Alfredo de Oliveira, disse que passou a acreditar mais no cinema brasileiro depois de ter visto o excelente filme de Nelson Pereira.

Realmente, o “papa do cinema novo brasileiro” conseguiu realizar um trabalho de excelente nível. “O Amuleto de Ogum” abre novas perspectivas para o cinema de ficção/documental.

À tarde, no auditório do Museu do Açúcar, realizaram-se os debates com Nelson Pereira dos Santos e o público.

“Casa Grande & Senzala”, que o cineasta realizou em Pernambuco, em comemoração ao 41º aniversário de lançamento da obra do escrito Gilberto Freyre é um documentário surpreendente. Tem um bom roteiro, uma fotografia eficiente, um trabalho de informação de fácil comunicação com o público, enfim, um documentário muito bem realizado do ponto de vista cultural e artístico. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 27 nov. 1974, Segundo Caderno, p. 7)

Mesclando as conferências com as exibições, o professor de comunicação social José Marques de Melo apresentou a conferência intitulada “Importância do Filme Documental Brasileiro”, seguido, estrategicamente da projeção dos filmes *A Cabra na Região Semi-Árida*, de Rucker Vieira e *Arquitetura: a transformação no espaço*, de Walter Lima Júnior, contextualizando a temática da palestra.

No último dia, 29 de novembro de 1974, participaram das conferências o cineasta e crítico de cinema paranaense, Sylvio Back; o cineasta e crítico belga radicado em São Paulo, Jean-Claude Bernardet; também convidados de honra, e peso, do encontro. O encerramento, tal como na abertura, ocorreu no salão nobre do IJNPS, na tarde do último dia, contando com a publicação do manifesto final redigido pelos participantes apontando os principais resultados do encontro e reivindicações dos realizadores.

6.1.1 Outros debates do Simpósio do Filme Documental Brasileiro

As conferências realizadas no evento são reflexos das principais questões que envolvem o filme documental e a empatia com pesquisa social no Brasil naquela década. Os debates se desenvolveram em torno de sete eixos: o documentário como meio de registro e interpretação sociocultural; o estado atual do cinema documental socioantropológico no Brasil; os aspectos legais de realização e distribuição dos filmes documentais; as relações entre o filme documental e a ciência social; o Nordeste no filme documentário brasileiro; o filme de ficção e suas possibilidades documentais; e os problemas e limitações da estética documental.

Apesar dos amplos debates, nem todos os registros das comunicações nos foram legados. A enchente ocorrida no Recife, em julho de 1975, destruiu boa parte das gravações e documentação do IJNPS. Dessa forma, foram perdidos os registros de parte dos trabalhos apresentados como de José Marques de Melo, sobre a “Importância do Filme Documental Brasileiro”; a palestra de Nélson Pereira Santos, intitulada “O Filme de Ficção e suas Possibilidades Documentais”; a conferência de Fernando Monteiro, “Por um Método Cinematográfico de Abordagem do Real”; a fala de José Carlos Avellar, que discorreu sobre “O Estado Atual do Cinema Documental Socioantropológico”; e a comunicação do antropólogo Egon Schaden, abordando o tema “O Filme de Documentação Científica no Brasil: Problemas e Perspectivas”.

A ausência desses registros não nos permite uma completude das particularidades das discussões. Mas, no que tange à expressão social do documentário, uma significativa discussão

do que foi oferecido nas conferências pode ser encontrada nos periódicos da época e nos *Anais da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro*, publicado em 1977. No Rio de Janeiro, José Carlos Avellar e Jean-Claude Bernardet são exemplos de conferencistas que não tardaram publicar na imprensa carioca suas análises e avaliações sobre o encontro. Em Pernambuco, Fernando Spencer, do *Diário de Pernambuco* e Celso Marconi, do *Jornal do Comércio* debatiam as atividades do IJNPS. Rastros que alicerçaram nossas análises.

Os debates seguiram atrelando a temática das falas dos presentes às questões dos campos e centros ao qual representavam. Carlos Alberto de Medina, sociólogo e então diretor em exercício do Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, discorreu sobre a relação entre “A imagem filmada e o objeto sociológico”, enquanto Maria Graziela Peregrino, diretora do Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Nordeste, sobre os “Aspectos didáticos do filme documental”. Tanto o Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais quanto o Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Nordeste¹⁵⁷ estabeleciam relações significativas com o IJNPS.

Dentre alguns aspectos dimensionados por Medina, estava a ausência de bibliografia sobre o tema e o desconhecimento do sociólogo, em geral, com o cinema. Propondo condições mais favoráveis ao desenvolvimento da relação entre cinema e sociologia, Medina escreve que o filme feito no decorrer de uma pesquisa e o filme que aborda uma temática sociológica tem distinções de abordagens (MEDINA, 1977, p. 60-61). Há, frequentemente pelos participantes e autores do encontro uma preocupação com o método. Como sociólogos e cineastas podem dialogar, trabalhar em conjunto, sem inferir um no campo do outro: “Convém não esquecer que ambos estarão elaborando uma ‘realidade’ pensada a partir de critérios seletivos de caráter profissional” (MEDINA, 1974, p. 61).

Medina (1977, p. 62) ainda aborda o filme documental como um instrumento auxiliar de ensino, “como ilustração em imagens de alguma temática que o sociólogo-professor esteja debatendo com seus alunos”.

A questão didática foi a principal preocupação trazida por Graziela Peregrino. Segundo a pesquisadora, como técnica de ensino, o filme documental poderá decair para o lugar comum, como ocorre com outras técnicas didáticas, ao tornar-se monótono e, por isso mesmo, de

¹⁵⁷ Vale destacar que, em maio de 1975, o governo federal extinguiu os Centros Regionais de Pesquisas Educacionais do Nordeste, do Sudeste e do Sul, do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP), vinculado ao MEC. As atribuições do Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Nordeste passaram a ser exercidas pelo IJNPS, conforme previa o Decreto nº 75.754 de 23 de maio de 1975, do Poder Executivo. Nesse movimento, Graziela Peregrino foi transferida para o IJNPS onde passou a atuar como Diretora do Departamento de Psicologia Social promovendo pesquisas educacionais.

reduzida eficiência quanto ao seu objetivo. Algo que já vem acontecendo com outras técnicas de ensino, expõe Peregrino. Por isso, a relação entre cinema e educação vem sendo alvo dos debates em diversas publicações e eventos, o que defende a pesquisadora (PEREGRINO, 1977, p. 89-90).

Graziela Peregrino categoriza uma distinção de planos “estético-filmico” e “didático-filmico”, que cientistas e artistas devem estar atentos a essas condições. Contudo, a ampliação dos próprios modos de fazer os filmes tem oportunizado distintas maneiras de se pensar a relação didática:

Vejo as mais amplas possibilidades para o cinema documental, como expus no decorrer desta comunicação, não só pelo avanço da tecnologia, como pelo ‘approach’ dos diversos especialistas em ciência e em arte.

Outros fatores confirmam a minha opinião de que o cinema documental vai crescer e se afirmar cada vez mais: o uso dos filmes documentais de modo crescente na televisão; a industrialização cuidadosa e, dentro de bons padrões científicos, de produções documentais de grande alcance ao público de cinema e de televisão; a industrialização do ‘videocassete’, constituindo uma nova época em educação, em todos os níveis de ensino; o uso particular crescente e, talvez, comercial das produções de super-oito, o que irá trazer mais produções de qualidade se houver realmente essa preparação técnica dos educados e dos cientistas para o uso crescente do documentário desse tipo.

São fatos que merecem uma análise e fazem parte do novo desafio lançado ao espírito inventivo do povo brasileiro. (PEREGRINO, 1977, p. 94).

Além da questão didático-metodológica, a expressão social do documentário nacional foi um dos principais temas que norteou o encontro, pois, congregava a preocupação estética dos cinegrafistas naquela fase do documentário nacional e os anseios da pesquisa científica, interligando os interesses do IJNPS ao campo cinematográfico e científico.

Há neste momento da história do filme documental brasileiro uma preocupação: até a primeira metade do século XX, o cinema brasileiro tinha a função de mostrar a beleza do país e fazer estreitas propagandas políticas. Havia uma dependência muito grande dos modelos estéticos produzidos em Hollywood, incorporados ao cinema brasileiro. A partir do final dos anos 50, o cinema brasileiro buscou conferir um olhar mais social e propositalmente crítico sobre o país. Diversas produções cinematográficas nacionais procuraram aliar a crítica social e a definição do Brasil por meio da sétima arte.

Conforme escreve José Carlos Avellar à época do encontro, esta deveria ser uma preocupação essencial do documentário, ao citar o documentarista inglês, John Grierson: “Éramos, acredo, sociólogos, um tanto preocupados com a direção que as coisas tomavam. A força básica de nossos filmes não era estética. Era social” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro,

Caderno B, 27 nov. 1974, p. 10). Quadro, ao qual, podemos fazer analogia ao cinema documental brasileiro, marco nesta fase por uma preocupação socioantropológica.

Durante o encontro, Guido Araújo defendeu a formação de uma área de trabalho comum entre o cinema e as ciências sociais com a conferência “Elementos para o estudo do estado atual do cinema documental socioantropológico no Brasil”. Para o crítico baiano, era necessária a execução de um programa de elaboração e permuta de conhecimento, algo que pudesse ser feito tanto na colaboração criadora do cineasta e do cientista social. Como, por exemplo, no intermédio da utilização dos filmes e ampliação das relações do público como um campo de pesquisa. Ou ainda, através do aproveitamento do instrumental cinematográfico como o próprio processo de investigação (ARAÚJO, 1977, p. 53).

Na conferência “Uma indagação sobre o relacionamento entre cinema e sociologia”, o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet utilizou dois textos de sociólogos brasileiros sobre filmes, também brasileiros. O primeiro de Otávio Ianni sobre *A grande cidade*, de Carlos Diégues e outro de Luciano Martins sobre *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Para Bernardet, o fato de o sociólogo tentar aprender o nível estético permite-lhe enriquecer-se com o filme:

(...) é justamente ao levar em conta o nível estético que o sociólogo vê a possibilidade de perceber no real o que antes não estava “ordenado na consciência” e porque se percebe entre o filme as ciências (entre as quais a sociologia) uma afinidade de métodos na apreensão e representação da realidade (BERNARDET, 1977, p. 85).

A ausência de diálogo entre o cinema documental e a pesquisa social foi um dos assuntos atravessados durante todo simpósio. Revelava um problema que tanto afligia os cineastas como os cientistas sociais, especialmente os documentaristas que se viam em difíceis condições de produção e exibição. Enquanto parte significativa dos pesquisadores que apresentaram no simpósio estavam atentos a questão de método e da abordagem, os críticos e realizadores abarcavam ainda às precárias condições de realização, difusão e distribuição. Em matéria publicada no jornal *Opinião* do Rio de Janeiro, Jean-Claude Bernardet destaca como o principal resultado do simpósio:

Os precários meios de produção e exibição de documentários no Brasil marcaram profundamente os resultados do encontro de cineastas e sociólogos no I Simpósio do Filme Documental, em Recife, no final do mês passado. Devido a essas deficiências, existe pouco contato do sociólogo com o filme brasileiro, o que evidentemente esvazia os problemas teóricos, que fatalmente seriam colocados com mais ênfase, se houvesse uma colaboração mais estreita entre ambos. (*Opinião*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1974, p. 22)

Um dos problemas do documentário brasileiro apontado por Bernardet era a denominada “colonização cultural”, que tanto partia dos cientistas sociais como dos cineastas. Isto, pois, “(...) o material de origem estrangeira apresentado nos cinemas, nas televisões, usados nas escolas e universidades, deturpa as possibilidades de uma discussão dos problemas reais da sociedade brasileira” (*Opinião*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1974, p. 22).

Em diálogo com essa perspectiva, Guido Araújo expôs como o desenvolvimento econômico expandiu uma indústria predatória, que colocou em risco a “pureza” e “autenticidade” dos valores culturais do nosso povo, da nossa cultura. Segundo Araújo (1977, p. 53-54):

É preciso voltar às raízes para redescobrir a nossa tipicidade e libertar a cultura brasileira do espírito colonialista e do mimetismo em relação à “intelligentsia” europeia e norte-americana. O nosso objetivo deve ser a busca de uma identidade cultural nacional, isto é, de uma forma de consciência não colonizada.

Na recusa à alienação cultural, intelectuais e cineastas deveriam procurar o “regional”, sem receio de serem considerados provincianos. Desta maneira podem se “(...) libertar do complexo colonial e assumir a posição autêntica de procurarmos os nossos próprios caminhos, dando uma maior atenção para o nosso contexto, como fonte de aprendizado e inspiração” (ARAÚJO, 1977, p. 54).

Vale ressaltar que o problema com a produção estrangeira não só atingia o documentário nacional como também os ficcionais. Uma queixa antiga daqueles que cobravam mais incentivos do Estado para as realizações locais. Contudo, a reivindicação dos críticos naquele período estava especialmente dedicada na luta, estética e política, por um cinema genuinamente nacional que representasse uma suposta realidade social.

Para os intelectuais, críticos e cineastas, o cinema documental nacional deveria apresentar a dimensão sociológica da realidade brasileira postas nos debates que o cinema produz. O documentário, entretanto, ainda sofria os problemas que atingiam a cultura brasileira em geral: o farto uso que se faz nos cinemas, nas televisões, nas escolas e universidades de material estrangeiro, conforme aponta Bernardet na imprensa carioca e o documento final do simpósio, publicado nos Anais:

Ora, justamente, na veiculação e afirmação da cultura brasileira, o documentário cinematográfico é instrumento de primeira importância, pois contribui para a preservação da memória coletiva brasileira, a documentação das tradições em via de desaparecimento e a investigação do presente. Mas o cinema documental brasileiro não consegue se desenvolver devido à fragilidade de seu mercado (...). (MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1977, p. 95).

A circulação dos filmes nacionais era muito restrita e a do filme documental ainda mais. As reinvindicações dos realizadores não se pautavam apenas nas salas de cinema do Brasil, mas também na televisão, que a partir dos anos 50 é vista como um dos mais importantes espaços de difusão do audiovisual.

O *Jornal do Brasil*, em 20 de novembro de 1974, noticiava o discurso do Ministro das Comunicações, Quandt de Oliveira, na Faculdade de Comunicação Social Anhembi, com a chamada: “Ministro pede que TV seja mais brasileira”. Em sua fala, o Ministro afirmava que a cada 109 horas de programação nas emissoras de TV, 73 são importadas, são de cultura “alienígena”, acrescentando que era necessário “trabalhar muito para criar uma televisão genuinamente brasileira” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1974, 1º caderno, p. 11).

Discurso que foi endossado durante o manifesto final do simpósio, pois concebia bem a queixa dos documentaristas: a valorização de uma cultura estrangeira no audiovisual em detrimento daquela realizada no país. Desta maneira, uma das pautas do simpósio era a disputa política de buscar incentivos ao aumento do tempo consagrado ao documentário nos cinemas e na televisão, além de incentivar sua circulação em projetos de universidades, institutos e entidades culturais, num espírito de descentralização cultural.

Por este motivo, o apoio e a presença de representantes de emissoras de televisão é significativa. O diretor regional da Rede Globo no Recife, Paulo César Ferreira, destaca em sua conferência os investimentos que a emissora tem feito ao documentário nacional. Um exemplo, para Ferreira é a realização em 1971 do Globo Shell Especial, programa semanal que apresentava uma série de documentários jornalísticos.

Seguindo padrões internacionais, a TV Globo decidiu adotar o exemplo da televisão americana e apresentar, com o patrocínio da companhia multinacional Shell, uma série de vinte documentários especiais abordando vários aspectos da realidade brasileira. O objetivo, segundo o diretor, era reproduzir cinema na TV. Claro que esta reprodução deveria atender a questões estéticas e empresariais. A disputa entre cinema e TV já colocava o documentário num espaço de conflito. Era preciso adequar o gênero às novas possibilidades de reprodução audiovisual. Segundo o diretor:

A Rede Globo, está aberta, pois, ao filme documental. Mas é preciso que haja uma conjugação de interesses. Primeiro, que empresas produtoras de cinema, começem a pensar empresarialmente a produzir para Televisão, que tem um público de mais de 30 milhões de pessoas. Segundo, que o filme documental para TV, não seja somente o filme de autor e sim, a obra com linguagem, ritmo, qualidade e informação, que possa atingir o homem brasileiro – o telespectador deste país. (FERREIRA, 1977, p. 41)

Apesar de Paulo César Ferreira defender os incentivos da Rede Globo, fica claro, seja nas outras conferências, nas crônicas jornalísticas ou no documento final do simpósio, que, para parte significativa dos participantes do encontro, a televisão representa um mercado prioritário, mas que este continua fechado ao documentário, apesar de certa abertura verificada naqueles últimos anos. Por tudo isso, os cineastas avaliam necessário aumentar o tempo consagrado ao documentário nos cinemas e na televisão, e descentralizar a produção cinematográfica principalmente do eixo Rio-São Paulo.

Mais uma vez, os discursos dos apresentadores institucionais que representavam espaços e pautas para cinema nacional esbarram com a realidade e dificuldades proclamadas pelos realizadores. Seja na fala do diretor do INC, Alcino Teixeira de Melo, ou do diretor da Rede Globo, Paulo Cesar Ferreira, há um contraste muito grande entre a defesa das ações institucionais e as principais reclamações dos críticos e cineastas brasileiros.

Diante dessas situações, o documento final da I Mostra e I Simpósio, ressaltava a urgência de três questões: 1) aumentar o tempo consagrado ao documentário nos cinemas e na televisão; 2) dar visibilidade aos projetos de universidades, institutos e entidades culturais em geral que estimulem a produção, distribuição e exibição de filmes documentários; e, por fim, 3) “tarefa não menos urgente”, a preservação do patrimônio cinematográfico brasileiro: “O patrimônio cinematográfico brasileiro é tão cultura e tão importante como possam ser livros ou conjuntos arquitetônicos. De uma riqueza geralmente ignorada, este patrimônio vem perecendo dia a dia” (MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1977, p. 96).

6.1.2 O Super-8 em debate

Outro tema significativamente discutido na I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro foi o Super-8. O movimento superoitista, como ficou conhecido, começou em Pernambuco em 1973, quando um grupo de cineastas pernambucanos participou da mostra competitiva da II Jornada de Cinema da Bahia, organizada por Guido Araújo.

O Super-8 é um formato cinematográfico desenvolvido na década de 1960 e lançado no mercado, em 1965, pela Kodak, como um aperfeiçoamento do antigo formato 8 mm, mantendo a mesma bitola. Elaborado para a realização de filmes caseiros, devido ao alto custo com as bitolas de 16 e 35 mm, o Super-8 forneceu novas possibilidades há um fazer cinematográfico, tornando-se uma febre entre os pernambucanos.

A febre do Super-8 vivenciou momentos significativos em 1973. Alexandre Figueirôa (1994) marca como um acontecimento importante para o movimento a publicação de Fernando

Spencer em sua coluna cinematográfica do *Diario de Pernambuco* o regulamento da II Jornada de Salvador e a convocatórias para que os pernambucanos enviassem seus filmes. “Ao todo 11 filmes se inscreveram para a Jornada de Salvador – era a segunda maior participação –, sendo que sete foram selecionados para a mostra competitiva e quatro foram apenas exibidos sem concorrer a prêmios” (FIGUEIRÔA, 1994, p. 32). Além das exibições, os pernambucanos também participaram dos debates promovidos pela jornada:

O crítico Celso Marconi, do Jornal do Commercio, também compartilhou seu entusiasmo ao ser convidado para participar de um dos simpósios da Jornada ao lado de nomes consagrados como Jean-Claude Bernardet, Alex Vianny, Almeida Salles, entre outros. (FIGUEIRÔA, 1994, p. 32)

Com o sucesso da inclusão de Pernambuco na II Jornada de Salvador, Cleto Mergulhão organizou, em agosto de 1973, a I Mostra de Belo jardim, sob auspício da Empresa Pernambucana de Turismo e a Prefeitura de Belo Jardim, com a estreia de sete dos onze filmes que participariam da jornada. Como destaca Figueirôa (1994, p. 34):

A participação na Jornada representou um grande estímulo para os realizadores pernambucanos, que também naquele ano passaram a tomar contato com as grandes questões do cinema nacional em que se incluía a crescente produção alternativa com o Super 8 que se verificava por todo o país.

Em janeiro de 1974, esteve no Recife o cineasta catarinense Sylvio Back para divulgar o I Festival Brasileiro de Filme Super 8. A grandeza do festival intitulado “Vida ao Super 8” e o prestígio de Sylvio Back como cineasta profissional “(...) reforçavam entre os realizadores iniciantes do Super-8, ainda inseguros da utilização da bitola, a imagem de respeito ao trabalho artístico por eles desenvolvido” (FIGUERÔA, 1994, p. 37).

O I Festival Brasileiro de Filme Super 8 aconteceu em Curitiba entre 01 e 06 de abril de 1974. Participaram sessenta e quatro filmes, e dentre os nove inscritos de Pernambuco, quatro foram selecionados para a mostra competitiva e quatro para a mostra informativa (FIGUEIRÔA, 1994, p. 39). O filme de Fernando Spencer, *Caboclinhos do Recife*, foi um dos premiados.

Com repercussão nacional, o Super-8 ganhou destaque e espaço para discussões. Paulo Emílio manifestou apoio ao Super-8, sendo exaltado pela imprensa pernambucana. Enquanto isso, Fernando Spencer esperava o apoio dos órgãos oficiais para o cinema superotista (FIGUEIRÔA, 1994, p. 43).

No segundo semestre de 1974, a III Jornada de Cinema da Bahia ocorreu entre os dias 09 e 14 de setembro, tendo mais uma vez grande participação dos pernambucanos, inclusive,

com o documentário em Super-8 de Fernando Spencer, *Valente é o Galo*, que recebeu o Prêmio Fundação Cultural do Estado da Bahia de melhor filme em Super-8 do festival.

A agitação em torno do sucesso da bitola fez com que o Super-8 não deixasse de participar da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, seja através da exibição ou dos debates. *Bajado, um artista de Olinda* e *Caboclinhos do Recife*, realizados em Super-8, participaram da mostra, enquanto Celso Marconi e Sylvio Back marcaram diretamente a inclusão do Super-8 no simpósio. Os debates se centraram em torno da profissionalização do Super-8 e suas possibilidades ao filme documental e à pesquisa social.

A conferência de Celso Marconi foi bem clara quanto à importância do Super-8 para o filme documental. Para o cronista pernambucano, esta é sem dúvida a bitola que mais se adapta ao trabalho de documentação antropológica (MARCONI, 1977, p. 69), por questões econômicas, como: preço de equipamento de filmar, preço de equipamento de projetar, custo de produção de um filme e exigência de menor espaço/mobilidade do material. Para se ter uma ideia, Marconi expõe em dados que uma câmera de Super-8 podia ser adquirida por Cr\$ 3.000,00 (três mil cruzeiros). A qualidade do equipamento poderia variar, encontrando câmeras mais sofisticadas por até Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros).

Mesmo considerando as câmeras mais caras, o equipamento mais sofisticado, com Cr\$ 50 mil, qualquer Departamento de Antropologia poderá ficar super-equipado com material de filmagem em Super 8, considerando-se desde a câmera até montadores, coladeiras, etc. Para ter o mesmo equipamento em 35mm teria de ser investida importância 20 a 30 vezes maior, e considerando-se o equipamento mais simples. Também em 16mm, o mesmo equipamento fica por, pelo menos, dez vezes mais. (MARCONI, 1977, p. 69)

As proporções são equivalentes para o equipamento de projetar. Um excelente projetor sonoro em Super-8 custava entre Cr\$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros) e Cr\$ 20.000,00 (vinte mil cruzeiros), sendo o maquinário de 35mm e 16mm, aproximadamente vinte e dez vezes maior, respectivamente. A mesma economia vale para os rolos de filmagens e a mobilidade de todo o material. Inclusive, para a formação de uma filmoteca, considerando que um filme de Super-8 ocupa metade do espaço de um em 16mm e um quarto do espaço ocupado por um de 35mm (MARCONI, 1977, p. 70).

Também há vantagens de ordem estética. “É claro que, pelo menos no momento, um filme de Super 8 não tem as condições de sofisticação narrativa de um de 35mm (...)", afirmava Marconi. “Mas um documentário não precisa de certas sofisticações, pois, nele o que predomina, sem dúvida, é a força daquilo que está documentado” (MARCONI, 1977, p. 70),

revelando a visão de que o documentário deveria se preocupar muito mais com o conteúdo, aqui a suposta realidade, do que com a forma.

A bitola de Super-8 permite, segundo o conferencista, vantagens estético-narrativas, já que o próprio cientista pode filmar, pode-se pegar o “flagrante” e ainda montar uma equipe reduzida, especialmente se comparada à uma equipe de 35mm ou 16mm. Celso Marconi (1977, p. 71) parafraseia a máxima do cinema novo, para ele o Super-8 é: “um cinema na mão de todas as pessoas”, e levanta sua conclusão com uma proposta aos Departamentos de Estudos Sociais:

(...) sugeria que fosse aprovado, aqui, por todos os participantes uma recomendação a todos os Departamentos de Estudos Sociais, de Universidades, Institutos, etc, que procurassem, de hoje por diante, valorizar o cinema Super 8, como uma excelente forma de documentação antropológica. Que não só procurassem adquirir equipamento de filmagem e de projeção, mas também procurassem formar suas próprias filmotecas, com documentários em Super 8. (MARCONI, 1977, p. 72)

Solicitação que, de certa maneira, era posta por outros nomes como Fernando Spencer. O próprio IJNPS, a partir daquela década promoveria o aumento do seu acervo audiovisual, com a construção da filmoteca, e posteriormente, cinemateca do IJNPS.

Por outro lado, esses anseios dos realizadores locais revelavam a própria busca por espaços profissionais. Celso Marconi (1977, p. 72) exalta que: “Os Departamentos de Estudos Sociais poderiam, inclusive, convocar técnicos e cineastas para a realização de cursos intensivos, preparando, assim, suas próprias equipes”.

Se Celso Marconi representou uma significativa defesa local ao Super-8, a conferência de Sylvio Back, intitulada “Super-8 brasileiro: reflexões”, foi categórica quanto à defesa da bitola não só ao filme documental como também ao fazer cinematográfico em geral no país. Back foi uma figura significativa do cinema nacional nos anos 70¹⁵⁸. Tornou-se reconhecido pela realização do filme histórico *A Guerra dos Pelados*, em 1971, que versa sobre o Movimento do Contestado, e atuou na publicidade, televisão e festivais de Super-8 no período, coordenando duas primeiras edições do Festival Nacional de Cinema em Super-8 na capital paranaense (1974 e 1975). Sobre a questão formal da bitola, Back (1977, p. 79) afirmava:

Há uma voluntária submissão a parâmetros cinematográficos desgastados e particulares de outra bitola. Parece mesmo que, apesar de maneabilidade da câmera e dos seus recursos intrínsecos, os autores prendem-se ao mesmo ritmo, signos, códigos e estruturas de produção, impotentes diante da novidade teórica em mãos, mas cuja prática é comumente decalque de coisa já vista e conhecida. O mágico da câmera esgotando-se nele mesmo. A câmera do Super 8 brasileiro, pelas viseiras culturais de seus operadores, e por essa escravidão consciente à incomensuráveis possibilidades da técnica, ainda não passa de um instrumento com potencial de ruptura.

¹⁵⁸ Para saber mais sobre a trajetória do cineasta Sylvio Back, conferir as obras *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back* (2021) e *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960* (2018), da historiadora Rosane Kaminski.

O debate sobre o Super-8 se acentuaria ainda mais na segunda edição da Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro, prevista para 1975, mas que por conta das enchentes que assolararam o Recife naquele ano fora adiada para 1977. O evento ocorreu em conjunto com o I Festival de Cinema Super-8 do Recife, organizado pelo Grupo de Cinema de Super-8 de Pernambuco (Grupo-8), fundado em 23 de novembro de 1976.

As primeiras discussões sobre a febre da nova bitola durante a I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro eram um prólogo dos debates que avançariam nos anos seguintes.

O Simpósio do Filme Documental Brasileiro foi assim um espaço de disputas. Cada conferencista buscava ocupar seu lugar, ou do grupo ao qual representava, frente ao campo cinematográfico e intelectual. A diversidade de participantes, com a presença de diversas instituições, evidenciava os embates daquele período: membros de órgãos públicos, críticos, sociólogos, professores e cinegrafistas das mais diversas regiões do país. Esta pluralidade de ideias postas em debate é uma realidade do cinema nacional naquele período, a exemplo de outros encontros, jornadas e mostras ocorridos no país, promovidos especialmente pelos movimentos cineclubistas, críticos e realizadores locais.

6.2 II MOSTRA E II SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO & I FESTIVAL DE CINEMA SUPER-8 DO RECIFE (1977)

A segunda edição da Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro ocorreu entre os dias 16 e 19 de novembro de 1977. Como dito, a distância temporal da primeira à segunda edição foi em decorrência das enchentes no Recife em 1975.

O IJNPS previa a realização da segunda versão da Mostra e Simpósio do Filme Documental no Rio Grande do Norte, em novembro de 1975. Em abril, o *Diário da Manhã* (Recife, 21 abr. 1975, p. 5) divulgava a programação de atividades culturais do IJNPS para aquele ano, que além do evento destinado ao documentário brasileiro, também projetava a inauguração da Exposição dos 40 anos de *Casa-Grande & Senzala* no Museu Histórico Nacional (no Rio de Janeiro), Curso sobre Artesanato, Curso de Técnicas em Pesquisa Social (em nível de pós-graduação, em sete meses), III Encontro Inter-regional de Cientistas Sociais do Brasil e o Encontro Nacional dos Dirigentes de Museus.

No entanto, com os alagamentos dentro da sede do IJNPS, em julho daquele ano, a diretoria executiva decidiu cancelar parte das atividades que aconteceriam no segundo semestre,

inviabilizadas pela situação crítica ao qual o IJNPS vivia (*Diario de Pernambuco*, Recife, Primeiro Caderno, 6 ago. 1975, p.6).

O assunto só voltaria a ser debatido dentro do IJNPS e divulgado na imprensa pernambucana em 1977. Foi o tempo necessário, aparentemente, para que os superoitistas pernambucanos se articulassesem coletivamente em reivindicações à bitola. No final de 1976, é fundado o Grupo de Cinema Super 8 de Pernambuco, o Grupo-8, que se consolida em 1977 como entidade de apoio a produção do Super-8.

O grupo foi criado em 23 de novembro de 1976, numa reunião entre os superoitistas no Teatro do Parque. Seja pela presença de Fernando Spencer no *Diario de Pernambuco* ou de Celso Marconi no *Jornal do Commercio*, as atividades do grupo foram intensamente divulgadas na imprensa recifense. A entidade visava, sobretudo, a congregar realizadores da bitola Super-8 em Pernambuco, promover exibições, festivais e divulgar os trabalhos no Brasil e exterior.

O Grupo-8 começou de fato a atuar em janeiro de 1977, quando em 11 de janeiro se reuniram no Teatro do Parque com o objetivo de aprovar o estatuto e eleger a diretoria provisória. Foram eleitos: Fernando Spencer (presidente), Paulino Menelau (vice), Raimundo Vidalico (secretário), Flávio Rodrigues (vice), Marisa Watts (tesoureira), Nadja Paiva (vice-tesoureira), Celso Marconi e Hugo Caldas (diretores culturais).

O grupo foi fundado ao mesmo tempo em que surgia no estado a Associação dos Produtores Cinematográficos de Pernambuco (ACPC)¹⁵⁹, que reuniu cineastas “só de 35 mm” que tinham realizado filmes de curta e longa-metragem, “devidamente liberados com certificados de Censura e da Embrafilme”, como exalta Fernando Spencer no *Diario de Pernambuco* (Recife, 14 jan. 1977, p. B-1) sobre a criação das duas entidades. O tom crítico e de comparação entre o Grupo-8 e a APCP é referenciado na ausência, por exemplo, de realizadores de 16 mm: “(...) as demais bitolas são inexistentes para a APCP, para a Sétima Arte, não. O Grupo Super 8 de Pernambuco, no entanto, tem vistas largas, incluindo promoções de filmes em qualquer bitola. Pois tudo é cinema. E viva o cinema”, afirma o colunista (*Diario de Pernambuco*, Recife, 14 jan. 1977, p. B-1).

Os comentários de Fernando Spencer expõem os lugares de disputas em que não só cineastas, mas as próprias bitolas eram vistas no campo cinematográfico. O formato em 35 mm era visto por muitos como a “maior expressão” da sétima arte, por seu requinte e possibilidades

¹⁵⁹ A diretoria da Associação dos Produtores Cinematográficos de Pernambuco foi inicialmente formada por Pedro Onofre (presidente), Domênico D’Eri (vice), Firmino Neto (secretário), Dilson Lins (relações públicas), Cleto Megulhão, Apolo Monteiro e Mozart Cintra (conselho fiscal).

estéticas. E de outro lado, os superoitistas que enxergavam na “nova” bitola outras possibilidades de se fazer cinema. “E tudo é cinema”.

O Super-8 foi imerso num espaço marginalizado de produção que carecia dos incentivos e apoios daqueles que acreditavam em suas potencialidades enquanto fazer cinematográfico. E eram esses os espaços que o Grupo-8 buscava nas esferas políticas pernambucanas, sendo o próprio IJNPS um traço dessa aliança.

Imagen 45 – Fernando Spencer, Moura Cavalcanti, Paulo Menelau, Flávio Rodrigues, Nadja Paiva, Raimundo Vidarico, Celso Marconi, Marisa Watts e Paulino Menelau.



Moura Cavalcanti, ao receber o título de Sócio Honorário do Grupo de Cinema Super-8

Fonte: *Diario de Pernambuco*, Recife, 5 set. 1977, p. B-8.

Em setembro de 1977 o grupo se reuniu com o então governador de Pernambuco Moura Cavalcanti para solicitar apoio ao I Festival de Cinema Super-8 do Recife. Moura Cavalcanti recebera de Fernando Spencer, presidente do Grupo-8, o título de “Sócio Honorário” da entidade. Segundo exaltava a descrição do próprio Spencer em coluna no *Diario de Pernambuco* (5 set. 1977, p. B-8): “Na oportunidade, foi entregue ao governador do Estado, a

documentação referente ao pedido de ajuda para a realização do Festival, o primeiro a ser feito em Pernambuco”.

Aparentemente sensível à cultura cinematográfica, o governador elogiara a iniciativa e prometera apoio. Estiveram reunidos com o governador Flávio Rodrigues, Marisa Watts, Nadja Paiva, Paulo de Tarso Menelau, Raimundo Vidarico, Paulino Menelau, Celso Marconi e Fernando Spencer, conforme expõe a fotografia publicada na coluna de Spencer.

Na mesma coluna, Spencer ainda exaltava a reunião do coletivo para debater assuntos referentes ao certame e o apoio que Fernando Freyre assegurava aos superoitistas, afirmando que o IJNPS colaborará com o encontro através de uma premiação Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros) e associando o festival à II Mostra e ao II Simpósio do Filme Documental Brasileiro.

Em 16 de setembro de 1977, através da Portaria Nº 170 do *Boletim Interno do IJNPS*, a diretoria executiva publicou o edital do Concurso Nordestino de Filmes Super-8, instituído dentro do I Festival de Super-8. O concurso previa duas premiações nas categorias nos filmes apresentados com os temas “o Homem do Nordeste” e “Cana de Açúcar e Região”, intitulados respectivamente como será conferido o Prêmio “Renato Carneiro Campo” e Prêmio de Aquisição “Sylvio Rabelo”. Tratava-se de uma homenagem a dois pesquisadores da casa. Renato Campos, diretor do Departamento de Sociologia, faleceu em janeiro daquele ano e Sylvio Rabelo, ex-diretor do Departamento de Psicologia Social, em 1972.

No mesmo dia em que foi divulgada a portaria do IJNPS com o edital, validando o concurso, o *Diario de Pernambuco* publicou uma grande reportagem, que ocupou um terço de uma página do caderno de educação e cultura, sobre o Festival e a Mostra do Filme Documental, destacando a parceria com o IJNPS e contendo ainda a descrição do concurso. Alguns aspectos dessa reportagem merecem atenção e a análise. Reproduzimos aqui na íntegra a matéria, dividida nos mesmos blocos da publicação original. A matéria começa com o título e apresentação:

FESTIVAL DE SUPER-8 SERÁ CO-PATROCINADO PELO IJNPS

O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais será co-patrocinador do 1º Festival de Cinema Super-8 do Recife, que será realizado no período de 16 a 19 de novembro, pelo Grupo de Cinema Super-8 de Pernambuco, promovendo, simultaneamente, o II Simpósio sobre o filme Documental Brasileiro.

Os objetivos, dentro dos propósitos da política nacional de cultura, são incentivar a criação, documentar e divulgar aspectos da realidade brasileira, especificamente os ligados às regiões Norte e Nordeste do Brasil e ainda, estimular o interesse pelo cinema como forma de registro da cultura. Com estas promoções, o IJNPS visa também marcar o transcurso dos 40 anos de publicação do livro Nordeste, de autoria do sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre, considerado da maior importância para a interpretação do Nordeste úmido nos seus aspectos sócio-econômicos-culturais, e que permanece atual nas suas denúncias e no seu poder de

análise, constituindo-se em fonte de sugestão para estudos os mais diversificados na sua constante influência sobre cientistas sociais, artistas e outros estudiosos da realidade nordestina. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 16 set. 1977, p. E-8)

Como de costume, a referenciada ação do IJNPS é feita com a personificação da figura de Gilberto Freyre e sua influência ainda nos artistas da região. O edital publicado pela portaria do IJNPS também exaltou o encontro como parte das comemorações aos 40 anos de publicação do *Livro do Nordeste*, destacando a influência do seu caráter científico e artístico. Outro aspecto dimensionado em ambas as publicações era a convergência das ações do IJNPS junto aos planos da Política Nacional de Cultura, descrevendo as ações como um “registro da cultura” e da “realidade brasileira”.

O teor dessa referência entra diretamente em contato com as ações do governo federal, expressas pelo Ministério da Cultura com o PNC de 1975, durante a gestão de Ney Braga. Entendendo a promoção da cultura como um dever do Estado e atendendo a uma função educativa, o PNC foi responsável por guiar os novos rumos das suas relações com os setores intelectuais e artísticos no país. Conferido especialmente no IJNPS pelas ações dos Freyres, lembrando a participação do patriarca da família na elaboração do PNC através do Conselho Federal de Cultura.

O plano previa atingir “o objetivo maior a que deve aspirar uma verdadeira política de cultura, isto é, a plena realização do homem brasileiro como pessoa” (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1975, p. 9), ofereceu assim as diretrizes básicas de atuação do poder público e seus sustentáculos para estimular e apoiar a ação cultural no país. Entretanto, a própria noção de cultura estava posta e capitaneada pelo governo federal.

Se as ações do IJNPS ao longo da década de 1970 serão ditadas pelas perspectivas trazidas direta ou indiretamente pelo PNC, a própria instituição fez questão de marcar que, dentro da visão da cultura como um elemento das diversidades regionais, foi o próprio Gilberto Freyre o precursor desta perspectiva.

Além disso, a própria relação do IJNPS com a cultura e, diretamente, com o cinema documental não era uma novidade para a casa. A continuação da matéria do *Diario de Pernambuco* exalta as recentes e antigas realizações do órgão federal para o setor:

PREOCUPAÇÃO

No período de 25 a 29 de novembro de 1974, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais realizou, sob o patrocínio do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, um “I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro”, contando com a participação de nomes os mais expressivos nos campos da Ciência Social e do cinema brasileiro. Os objetivos foram: apresentar e avaliar filmes significativos na área do filme socioantropológico brasileiro, em geral, e nordestino, em particular; aproximar cientistas sociais e cineastas, visando permitir a troca de experiências e

estimular um possível trabalho de estreita e sistemática colaboração entre esses especialistas, de modo a contribuir para o urgente registro e estudo dos aspectos mais importantes da nossa cultura.

O que se evidencia é que o Instituto Nabuco, desenvolvendo suas atividades, sempre se preocupou com tudo aqui – arte ou ciência – que contribui para documentar a realidade. E, para exemplificar essa preocupação, a atividade mencionada, o Instituto teria a apresentar, fundamentando-a mais largamente, várias outras atividades realizadas no setor: a produção de filmes documentários, entre os quais Cajueiro Nordestino, de Linduarte Noronha, e Cultura Marginal Brasileira, de Fernando Monteiro. Com o I Concurso Nacional de Fotografias sobre a Zona Agrária do Norte-Nordeste do Brasil, iniciativa através da qual procurou registrar as condições de vida do trabalhador rural brasileiro. O IJNPS visou também estimular o interesse pela fotografia como arte e instrumento de documentação da realidade, com possibilidades de oferecer subsídios às Ciências Sociais em suas aplicações para o documento do homem e das áreas rurais do Norte e Nordeste. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 16 set. 1977, p. E-8)

Ao mencionar a obra de Linduarte Noronha, Fernando Monteiro e a própria visão fotográfica e social – da qual podemos indiretamente incluir aqui o Rucker Vieira –, o IJNPS constrói sua própria trajetória no olhar documental sobre o Nordeste. Esses e outros filmes tornaram-se peças do acervo improvisadamente construído, mas que iria, ao final daquela década, institucionalizar-se enquanto uma cinemateca.

E essa preocupação com a montagem do acervo já pode ser vista na realização do I Festival de Cinema Super-8, em que o IJNPS previa a aquisição não só dos filmes vencedores do concurso como também de outras películas que pudessem gerar o interesse. Constitui assim o terceiro bloco da matéria do *Diario de Pernambuco* a descrição do festival:

FESTIVAL

O 1º Festival de Cinema Super-8 do Recife, que está sendo organizado pelo Grupo 8, tem por finalidade promover as realizações do Cinema super-8 no Nordeste, fortalecer a unidade dos superoitistas nordestinos, estudando suas tendências e temas. O programa compreende: apresentação de filmes concorrentes à classificação dos melhores do festival; apresentação paralela dos filmes não classificados ao festival. Mostra paralela de cinema brasileiro e clássico; palestras a cargo de personalidades expressivas do cenário cinematográfico brasileiro; encontro de realizadores.

Os filmes em concurso serão exibidos em auditório no centro da cidade a ser escolhido pela organização do Festival. E as informações e inscrições deverão ser feitas até o dia 20 de outubro, no Teatro do Parque (Rua do Hospício, 81), sede provisória do Grupo 8. Os filmes inscritos passarão por uma seleção prévia onde serão escolhidos por comissão indicada pelos organizadores, aqueles que vão entrar em concurso e os que serão exibidos paralelamente, fora do concurso. Os filmes selecionados que versarem sobre o tema “O Homem do Nordeste” e a “Cana de Açúcar e Região”, concorrerão aos dois prêmios aquisitivos do Instituto Joaquim Nabuco de pesquisas Sociais (no total de Cr\$ 30 mil, sendo Cr\$ 15 mil para cada um), desde que sejam realizados a cores, com duração máxima de 20 minutos e mínima de 10 minutos, sons, com trilha gravada na própria película por sistema magnético, devendo constar nos letreiros de apresentação, título, diretor, equipe técnica, etc.

Ao filme classificado em 1º lugar sobre o tema: O homem do Nordeste, será conferido o Prêmio de Aquisição “Renato Carneiro Campo”, no valor de Cr\$ 15 mil. Ao filme classificado em 1º lugar sobre o tema: Cana de Açúcar e Região, será atribuído o Prêmio de Aquisição “Sylvio Rabelo”, também no valor de Cr\$ 15 mil. O IJNPS poderá adquirir, entre os filmes concorrentes e não premiados, cópias destinadas a compor o seu acervo documental sobre a cultura brasileira. Para isto, o

Instituto, durante 30 dias após a divulgação do resultado do Concurso terá prioridade na aquisição das cópias. Cada prêmio será pago mediante a entrega da cópia do filme premiado no IJNPS. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 16 set. 1977, p. E-8)

Sobre a premiação, ao longo dos meses que sucederam o evento o IJNPS e o Grupo-8 conseguiram outros patrocinadores da mostra competitiva do Festival. A Sudene destinou três prêmios no valor total de Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros) para os filmes escolhidos com a melhor proposta sociocultural; a Rede Globo um prêmio de Cr\$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros) para o filme de maior comunicação; o *Diario de Pernambuco* (Prêmio Miranda Falcão) de Cr\$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros) para o melhor documentário sobre o Recife; a Empetur, Cr\$ 5.000,00 (cinto mil cruzeiros) para o melhor filme turístico; a Associação Antigos Alunos Marista, o troféu Champagnat para o melhor roteiro; o Consulado da Alemanha dois primeiros culturais, uma cópia integral em Super-8 do clássico *O Gabinete do Dr. Caligari* para o filme de melhor criatividade e uma cópia integral em Super-8 do clássico *Metrópolis* de Fritz Lang para o filme de melhor montagem; a Tabira Filmes destinaria um tripé para o filme de melhor fotografia; o Bandepe um prêmio de Cr\$ 5.000,00 (cinto mil cruzeiros) para o melhor filme de ficção; a Banorte uma caderneta de poupanças no valor de 3 mil ao melhor filme experimental e a ABA Film um projetor Super-8 ao melhor diretor do festival. A Aliança Francesa destinou ao melhor realizador de Pernambuco uma bolsa de estudos no valor de Cr\$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros)¹⁶⁰.

Os concorrentes receberam ainda filmes virgens em Super-8 doados por Jaime Fotografias, Pedrosa Produções Cinematográficas, Consulado Geral do Japão, Center TV-Rádio-Foto e Banorte. Colaboraram ainda com o I Festival de Cinema do Recife, o Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife e a Empresa Luiz Severiano Ribeiro SA.

É curiosa a presença de tantas instituições e empresas se associarem ao encontro com as premiações. Algumas delas bem significativas, como a Center TV-Rádio-Foto ou ABA Film, empresas destinadas às tecnologias de imagem e som (venda de equipamentos, revelação, filmagens, etc) ou mesmo a Empresa Luiz Severiano Ribeiro SA, a quem esses filmes serviriam ao seu catálogo. As instituições de Estado, como Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife ou a Empetur, revelam-se importantes pelo fator da promoção cultural e turismo,

¹⁶⁰ Conforme expõe a conferência de Celso Marconi (1977) e o que pode ser observado nos classificados da época, são valores com os quais era possível adquirir uma boa câmera de Super-8 (Cr\$ 3.000,00 a Cr\$ 5.000,00) ou, no caso das premiações mais altas, poderia custear parte do valor de equipamentos de projeção (Cr\$ 10.000,00 a Cr\$ 20.000,00). Variando esses valores de acordo com a qualidade do equipamento e das condições de compra (novos ou usados). Vale destacar, em comparação, o valor em média de um carro usado, Cr\$ 60.000,00 (da Volks) ou um imóvel no bairro de classe média Cr\$ 650.000,00 (Prado, Boa Viagem, Madalena, etc.)

como apoio governamental. Outras, podem atestar um importante poder de articulação dos realizadores do encontro – seja na influência do IJNPS com as elites econômicas recifenses, ou nas dos cinegrafistas e produtores, que buscavam constantes redes de apoio.

Na quarta parte da matéria, encabeçada de “exigências”, o periódico expunha em texto corrido as regras da competição, seguindo o edital do IJNPS. Nela estavam registrados aspectos de valorização da produção local, uma possível conquista do Grupo-8, como o fato dos superoitistas receberem um aluguel pelos filmes, independente da premiação. Descrevia o *Diario de Pernambuco*:

EXIGÊNCIAS

Os filmes em concurso receberão um aluguel independente da premiação, e certificados da participação no Festival. Os que não passarem na primeira classificação só serão devolvidos após o Festival e depois de exibição em mostra paralela. Os filmes inscritos no Festival podem ser coloridos ou preto e branco. Não haverá limite de tempo para os filmes apresentadores, e a velocidade dos filmes pode ser de 18 ou 24 q.p.s.

Podem ser mudos ou sonoros, sendo os sonoros aceitos com o som aplicado na própria película. Os gêneros podem ser os mais diversos: ficção, documentário, experimental, animação ou pesquisa. Não serão aceitos os filmes de caráter publicitário ou de programa institucional, direta ou indiretamente.

Cada candidato poderá inscrever quantos filmes quiser. Películas premiadas em outro festival não poderão ser inscritas. Os melhores filmes, ou seja, os premiados, ficarão retidos durante um mês sob a responsabilidade do Grupo 8 para exibições culturais no Estado. Os filmes depois de inscritos e aceitos não poderão ser retirados nem modificados.

Haverá um rateio da verba destinada à premiação com os realizadores dos filmes escolhidos como melhores. O julgamento ficará a cargo de um júri de sete pessoas ligadas direta ou indiretamente ao cinema. Durante o Festival poderão ser atribuídos prêmios isolados por qualquer entidade a um tema escolhido e indicado o premiado pela comissão do Júri. Também ficará em aberto a premiação em troféus, por qualquer entidade, ficando os filmes que não estão em concurso sujeitos a esta premiação. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 16 set. 1977, p. E-8)

Todavia, a promessa de pagamento do aluguel dos filmes não foi cumprida por falta de orçamento. Segundo Figueirôa (1994, p. 113): “O Grupo 8 contava em receber uma verba no valor de cinquenta mil cruzeiros para o festival, prometida pelo governo do Estado, que acabou pagando apenas a hospedagem e as passagens dos convidados”.

Por fim, os últimos dois parágrafos são destinados a divulgar as atividades de debates promovidas pelo “simpósio”, que ocorreria durante o dia no auditório Roquette Pinto, no novo anexo do IJNPS em Apipucos:

SIMPÓSIO

O II Simpósio sobre o Filme Documental Brasileiro será realizado também no período de 16 a 19 de novembro (durante o dia), no auditório Roquette Pinto, no anexo Anísio Teixeira, do IJNPS, em Apipucos; enquanto o Festival será realizado à noite, provavelmente no Teatro do Parque. O Objetivo é discutir filmes-documentários

socioantropológicos de interesse para a compreensão da realidade sociocultural brasileira.

Do Simpósio, que será aberto ao público de maneira geral, participarão cientistas sociais, cineastas, críticos de cinema e outros especialistas convidados pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 16 set. 1977, p. E-8)

A extensa publicação revela a importância da atividade para a cena cultural pernambucana, capitaneada pelo IJNPS e o Grupo-8, em que a presença de pessoas como Gilberto Freyre e Fernando Spencer traziam um significativo espaço no jornal *Diario de Pernambuco*. Junto ao *Jornal do Commercio*, o cronista e superoitista Celso Marconi também fazia constante referência as atividades dos superoitistas. O festival também era divulgado pelo *Diário da Manhã*, mas em menor proporção.

Dois meses antes da realização da II Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro e I Festival de Cinema Super-8 do Recife, como na matéria publicada pelo *Diario de Pernambuco*, as programações de debates no simpósio ainda não estavam definidas, por isso a curta apresentação. Ao longo dos meses, os periódicos recifenses revelariam os convidados aguardados: Leandro Tocantins, Egon Schaden, Carlos Alberto de Medina, Evaldo Coutinho, Jomard Muniz de Brito, Rucker Vieira, Roberto Aguiar e Sylvio Back, destacados como presenças garantidas (*Diario de Pernambuco*, Recife, 24 out. 1977, p. B-8).

6.2.1 Novos debates, velhos problemas em torno da II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro e I Festival de Cinema Super-8 do Recife

A abertura da II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro ocorreu no dia 16 de novembro de 1977, no auditório Roquete Pinto do IJNPS com uma mesa institucional às 10h, composta por Leandro Tocantins (representando a Embrafilme), Sebastião Vila Nova (mais uma vez coordenando o simpósio e representando o IJNPS) e Celso Marconi (representante do Grupo-8). A mesa foi seguida da conferência “Importância do Super-8 para o filme documental” proferida pelo cineasta Sylvio Back.

Mais uma vez, Sylvio Back foi o nome de referência nacional para discorrer sobre o Super-8. Todavia, a bitola tornou-se o principal tema do encontro pela realização conjunta com o I Festival de Cinema Super-8 do Recife. Segundo Back, em apenas três anos, o Super-8 evoluiu no Brasil de uma maneira totalmente diferente do quadro geral do cinema brasileiro, conseguindo inclusive sair da esfera do eixo Rio/São Paulo. “Este Festival aqui é um exemplo desse processo desencadeador que teve início nos anos 1970” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 17 nov. 1977, p. E-8).

Imagen 46 – Sylvio Back e Sebastião Vila Nova durante o II Simpósio do Filme Documental Brasileiro.



Fonte: *Diario de Pernambuco*, Recife, 17 set. 1977, p. E-8.

Back afirmava que, entre 1971 e 1974, o Super-8 surgiu como opção ao cineasta profissional, em função do esvaziamento dentro do cinema brasileiro de proposta ideológica e de público. A coisa muda com a Embrafilme, que promoveu um *boom* de grandes produções, fazendo com que os festivais de Super-8 entrassem em decadência. O Festival do Recife era para ele uma exceção desse movimento.

Com a Resolução nº 18 do Concine – regulamentando o curta-metragem e tornando obrigatória sua exibição nos cinemas brasileiros a partir de janeiro de 1978 –, os superoitistas poderiam partir para a profissionalização. Depois de muitas reinvindicações e lutas, a regulamentação do Concine prometia tirar o curta metragem da marginalidade. E isso era um ganho para os Super-8, que produziam curtas em abundância. Todavia, a TV ainda não havia aberto as portas para o cinema brasileiro, diferente do que acontecia em países como México e Alemanha, afirmaria Back (1978, p. 28).

De modo geral, as atividades da II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro e I Festival de Cinema Super-8 do Recife foram divididas em conferências no auditório Roquete Pinto do IJNPS, em Apipucos, comumente pela manhã e tarde; exibição de filmes no Cine Veneza e Teatro do Parque, também nos turnos da manhã e da tarde; e a mostra competitiva do festival de Super-8 no auditório do Centro Interescolar Luiz Delgado, no centro do Recife, no turno da noite.

O festival de Super-8 trouxe apresentações diárias de dezessete filmes. As exibições seguiram durante todas as noites, exceto no último dia, que ocorreram no turno da tarde para a

premiação final à noite. O festival tomou um cunho regional, participando cineastas da Bahia, Ceará, Alagoas, Paraíba, e, em sua grande maioria, Pernambuco.

Na programação da mostra não competitiva, estiveram filmes de 16 e 35mm, com exibições de grandes obras do cinema nacional: *Iaô*, de Geraldo Sarno; *Sangue e Suor: a Saga de Manuas*, de Luiz de Miranda Correa; *Carro de Bois*, de Humberto Mauro; *O Homem e o cinema*, de Alberto Cavalcanti; *O Mundo em que Getúlio Viveu*, de Jorge Iléli e *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos. Mais uma vez, o filme de Nelson Pereira foi a grande estreia do evento.

Tenda dos Milagres vinha sendo noticiado pela imprensa pernambucana como a grande exibição da Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro. O filme de Nelson Pereira dos Santos foi o vencedor do X Festival de Brasília, ocorrido em julho de 1977. Na ocasião, a obra foi premiada nas categorias melhor filme, melhor direção, melhor trilha sonora (para Jards Macalé e Gilberto Gil) e melhor atriz coadjuvante (para Sônia Dias). Em agosto, participou do Festival de Cinema de Berlim, onde foi indicado à Palma de Ouro¹⁶¹. O sucesso do filme, aliado ao constante prestígio de Nelson Pereira dos Santos frente aos realizadores nordestinos, fez a sua estreia no Recife ser, mais uma vez, uma das grandes sensações da Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro.

O filme, um longa-metragem ficcional de 148 minutos, conta a história de Pedro Arcanjo, “cientista social” autodidata e contestador das ideias racistas da Faculdade de Medicina, na Bahia. As pesquisas deste levam aos conceitos de miscigenação e a conhecimentos sobre a cultura negra desenvolvida na Bahia, num enredo romanceado.

Tenda dos Milagres é um filme baseado no livro homônimo de Jorge Amado, no qual procura mostrar o problema da integração do elemento africano na sociedade brasileira, e, com isso, todas as questões de discriminação racial que permaneciam vivas no Brasil daquele período. Nelson Pereira dos Santos destaca em seu relato à imprensa que: “(...) o que eu estava preocupado em relação ao filme, é que, por tratar de um assunto importante do ponto de vista social e humano, ele também é um filme de uma grande abertura para o entendimento popular” (*Correio Braziliense*, Brasília, 2 ago. 1977, Caderno 2, p. 1). Há, naquele período, desde *O Amuleto de Ogum*, uma preocupação em se fazer um cinema popular. Problema antigo para os cineastas brasileiros: promover um cinema para o povo e que atenda suas reivindicações.

Os elementos da cultura popular, manifestados através da representação do negro e da cultura afrodescendente advindas da literatura de Jorge Amado, entretanto, enfrentaram críticas

¹⁶¹ *Tenda dos Milagres* foi o indicado brasileiro para tentar uma vaga na categoria “Melhor filme estrangeiro” no Oscar 1978, mas não foi um dos cinco selecionados pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas.

de Gilberto Freyre. O sociólogo questionou que era dada ao personagem principal do filme, Pedro Arcanjo, a revelação sobre o valor da mestiçagem brasileira, retirando cinematograficamente da sociologia um dos fundamentos presentes em *Casa-Grande & Senzala*, sem citar ou referenciar a sociologia pernambucana. Tratava-se, portanto, de uma apropriação indébita, dizia Freyre.

Ressalta-se que a crítica era voltada à peça cinematográfica, não à literária. Para Gilberto Freyre, era uma campanha “pró-Bahia” e “anti-Pernambuco”, pois, apagava as contribuições do autor sobre a questão da mestiçagem. Freyre então denuncia a situação ao Conselho Estadual de Cultura:

DETURPAÇÃO

Para Gilberto Freyre, o filme de Nelson Pereira dos Santos é uma deturpação de Tenda dos Milagres: “Esse filme é uma tentativa de amesquinar Pernambuco quanto aos estudos de antropologia. Foi do Recife que partiu a retificação do erro ou da atividade pseudamente científica de inferioridade da raça negra”.

UM TAL ARCANJO

O autor de Nordeste assinala que como no filme não se pode apresentar Nina Rodrigues como precursor na defesa do negro “como elemento nada inferior biologicamente, já que não se pode apresentar a teoria de que a mestiçagem é uma presença positiva e não negativa na formação social do Brasil, inventa-se um simples homem do povo, chamado Miguel Arcanjo, que teria tido a intuição genial de revelar ao mundo o valor da mestiçagem para o Brasil”. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 13 dez. 1977, p. A-6)

De acordo com o que expõe Marcos Paulo de Alvarenga Pinto e Juliana Neuenschwander Magalhães (2012), a compreensão sobre a miscegenação e a identidade cultural brasileira trazida por Gilberto Freyre e por Jorge Amado, a matriz do filme, apresentam tendências distintas. Segundo os autores:

“Tenda dos Milagres” é, sem dúvida, uma apologia da mestiçagem como artífice de uma identidade nacional brasileira. Entretanto, diferentemente da tradição inaugurada por Freyre, a defesa da mestiçagem como forma de equalização das questões raciais, não exclui o reconhecimento de uma prática social que adota a raça como critério de exclusão. A unidade nacional deturpada que é imposta apenas intensifica a segregação pretendida. (PINTO; MAGALHÃES, 2012, p. 197)

A segunda metade do século XX marcou, dentro das ciências sociais, as discordâncias com a tese de Freyre sobre a miscigenação brasileira, expressas de forma indireta na literatura e na cinematografia, ou diretamente no pensamento social de autores como Florestan Fernandes, crítico ao pensamento freyriano. Vale destacar que tanto o livro de Jorge Amado quanto o filme de Nelson Pereira dos Santos obtiveram um significativo alcance comercial.

Para o crítico Celso Marconi (2002, p. 352), o novo filme de Nelson Pereira dos Santos “(...) mostrou-se para a maioria dos presentes uma obra de maior importância dentro do debate

em torno do que é, ou não cultura brasileira". Após a exibição na Mostra, o filme demorou quase um ano para reestrear no Recife, o que gerou novos comentários de Marconi, inclusive fazendo menção ao reclame de Gilberto Freyre: "Um filme badalado, inclusive com 'oposições' do sociólogo/pintor Gilberto Freyre, e que certamente dará público" (MARCONI, 2002, p. 353). Por problemas no circuito de exibição, gerido por Luiz Severiano Ribeiro, o filme só viria a ser lançado comercialmente no Recife em finais de 1978.

Também participaram da II Mostra do Filme Documental Brasileiro dois filmes realizados pela Embrafilme e lançados em 1977: *Conversando com Cascudo*, de Walter Lima Júnior, documentário de 8 minutos com depoimento do folclorista Luis da Câmara Cascudo sobre sua vida e seu despertar para o estudo das festas, danças e folguedos do povo nordestino, curta-metragem realizado com produção da Embrafilme; e longa *Ajuricaba: o rebelde da Amazônia*, de Oswaldo Caldeira, outra estreia aguardada no Recife. O filme, produzido por Oswaldo Caldeira e pela Embrafilme, narra a resistência do índio Ajuricaba, no século XVIII, à presença do colonizador português na região. Filmado na própria floresta amazônica e outros pontos da região. Conforme exalta a coluna Imagem & Som de Fernando Spencer no *Diario de Pernambuco*:

Na definição do próprio Caldeira seu filme “é a história de uma luta pela preservação de uma cultura, de uma maneira de ser, da liberdade contraposta à invasão, à dominação pela força. Quando se diz que o cacique Ajuricaba reuniu a maior confederação indígena da História do Brasil, não estamos falando em batalhões de milhares de índios, como nos ‘westerns’ norte-americanos. Queremos dizer apenas que Ajuricaba conseguiu reunir em torno de um ideal anti-colonizador um número extraordinário de nações indígenas”. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 18 nov. 1977, p. B-8)

Mais uma vez, o sentido “anticolonial” pode ser expresso numa referência à importação de filmes estadunidenses, luta constante dos cineastas brasileiros. Uma disputa que permanecia entre os realizadores, e no imaginário representado na temática do próprio filme.

A presença da Embrafilme foi marcada também no simpósio. Leandro Tocantins realizou uma breve apresentação, intitulada “As Dimensões da Cultura Cinematográficas”. Segundo os relatos dos anais do encontro, a pedido de Fernando Freyre, a palestra tomou um rumo didático ao explicitar a trajetória da relação Estado e Cinema, desde as iniciativas da Comissão Rondon, passando pela criação do INCE, INC até chegar à Embrafilme. O diretor do órgão apresentou, ainda, a então estrutura da empresa, após a extinção do INC e as ações do departamento voltado ao filme educativo.

O tom de didatismo foi sucedido por um combativo, ao qual se posicionou Egon Schaden em “Documentação Cinematográfica das Culturas Indígenas Brasileiras”. O

antropólogo da USP questionou o quanto os cineastas, a maioria dos presentes no simpósio, estariam presos à questão da arte cinematográficas e afastados das dimensões científicas. Mais uma vez a questão do método, cinematográfico e científico, tornara-se alvo de debates no encontro.

Os cineastas trabalham no campo das artes. E disso não abrem mão quando se dispõem a fazer filmes sobre a cultura e a existência social. Mas a ânsia de criação artística tem gerado distorções, contra as quais protestam sociólogos e antropólogos. Para evitá-las, servem-se hoje, não raro, da assessoria dos que pesquisam, com método científicos, a vida humana em suas várias dimensões. Mas de qualquer modo não deixam de ser cineastas, que, além de dominar a técnica cinematográfica, têm por objetivo produzir obras de artes. E ninguém lhe nega o direito de buscarem uma visão estética da realidade. Só que a perspectiva do antropólogo e do sociólogo é outra. (SCHADEN, 1978, p. 69)

Egon Schagen desenvolve sua apresentação mencionando a *Encyclopaedia Cinematographica*, editada em Gottingen, na Alemanha, que inclui cerca de 2500 filmes científicos, quase todos em curta-metragem. Do catálogo desta enciclopédia constam cerca de 70 filmes sobre culturas indígenas do Brasil, quase todos feitos por Harald Schultz, que era assistente de etnologia do Museu Paulista. Schultz, conta Schaden, começou a filmar já na década de 1940, quando Rondon o chamou para organizar, no então Serviço de Proteção aos Índios, um setor de documentação fotográfica e cinematográfica da vida silvícola. “Na época, Schultz não conhecia os princípios teóricos e metodológicos que regem a documentação cinematográfica adotada por aquela enciclopédia” (SCHADEN, 1978, p. 69), mesmo assim, o material por ele colhido, após passar pelo crivo de editoração do *Institut für den Wissenschaftlichen Film*, foi convertido “num documentário científico de extraordinário valor”, na opinião de Schaden.

No Brasil, a Comissão Rondon, através do Tenente Luiz Thomaz Reis¹⁶², filmou a vida dos indígenas. Material pouco explorado e que caiu no esquecimento, segundo narra o antropólogo, fazendo referência ao trabalho imprescindível de Paulo Emílio Salles Gomes em defender a preservação deste material.

O exemplo do antropólogo recorre ao valor de documentação que os registros de cientistas e pesquisadores pode ter independente da questão artística. Há aqui ainda uma visão de suposta neutralidade da câmera, que deve captar o real sem inferir sobre ele suas

¹⁶² O tema foi alvo de pesquisa do antropólogo Fernando de Tacca, exposta em publicação realizada no livro *Documentário no Brasil: tradição e transformação* (2004), organizado por Francisco Elinaldo Teixeira, citado na introdução deste trabalho.

compreensões ou interpretações, mais uma vez, advinda das ciências, a que o valor estético da arte poderia subverter. Uma aparente crítica aos realizadores daquela geração.

A apresentação de Carlos Alberto de Medina – “Propostas para um trabalho comum: o cientista social e o cineasta” –, segundo o próprio, buscou dar uma continuidade àquela apresentada no I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, em 1974. O pesquisador ressalta ter feito algumas colocações acerca da relação entre cinema e ciências sociais, destacando suas diferenças de construção do produto. Agora, trazia uma proposta para o trabalho interligado entre ambos. Para o cineasta, ressalta Medina, o cientista social funcionava como o produtor, enquanto para o cientista social o cineasta funcionava como um técnico.

Ao propor algumas questões sobre o tema, o sociólogo buscou uma perspectiva que tivessem como elemento chave o público. Tanto os cineastas quanto os cientistas precisavam ganhar o público, grandes públicos.

Para que isto possa ser feito, gostaria de propor que os temas dos filmes correspondessem a situações atuais. Talvez viessem a ter dificuldades com a censura, entidade que nos obriga a dizer apenas o que se quer que seja dito, entretanto, tais riscos fazem parte de qualquer trabalho intelectual no que se refere à sua divulgação. O que a censura impede é a divulgação e não a realização. Neste sentido, realizar é algo que se pode fazer. (MEDINA, 1978, p. 47)

Sendo assim, deveriam recorrer a temas e formas viáveis de serem suficientemente significativos para serem objetos de apoio financeiro. Especialmente, temas atuais, preocupações contemporâneas. Os cientistas sociais deveriam incluir os filmes em seus orçamentos, criando por um lado um espaço de produção e por outro um mecanismo de divulgação de suas pesquisas. Não necessariamente toda a pesquisa, mas “(...) algo na pesquisa que pudesse ser divulgado, não da forma gráfica tradicional, mas em forma cinematográfica” (MEDINA, 1978, p. 47).

Carlos Alberto de Medina acreditava que os filmes inseridos no quadro de uma pesquisa viriam a abrir um caminho para um envolvimento dos cientistas sociais com temas atuais, mesmo quando não se caracterizassem com tal engajamento, trazendo ao público contribuição efetiva das ciências sociais na explicitação de nossa realidade, criando ainda mercado para os profissionais de cinema. Um “documentário vivo”, afirma Medina, poderia atingir uma faixa ampla de público (MEDINA, 1978, p. 52).

A visão idealista da relação cinema e ciências sociais, abertas por antropólogos e sociólogos no Simpósio do Filme Documental Brasileiro, entretanto, rompe com as provocações realizadas por Jean-Claude Bernardet na segunda edição do certame, especialmente no que concerne à objetividade do documentário.

Com a conferência “Por um documentário de Intervenção”, Bernardet quebra com o discurso presente nas principais falas do simpósio para expor a compreensão daquilo que denominou por um documentário de intervenção, um tipo de documentário que, segundo ele, vinha se desenvolvendo em São Paulo. Um modo que põe em xeque a compreensão que se tinha do documentário como documento e sobre a objetividade do filme.

Como ponto de partida, cita o esquecido documentário *Liberdade de Imprensa*, dirigido por João Batista de Andrade em 1967, realizado pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. O filme discute a Lei de Imprensa, promulgada em fevereiro de 1967, composto de entrevistas e interferências que marcam a presença do diretor no filme.

O documentário capta não o real enquanto fetiche, predominante na época, mas o resultado dessa presença, dessa intervenção do cineasta diante do real. Por exemplo, dando textos sobre a Imprensa Brasileira para pessoas ler na rua e depois ouvindo-as, ou apresentando, de surpresa, uma edição da revista direitista *Ação Democrática* para um dos personagens do filme. Segundo Bernardet:

Com essas entrevistas, o autor do filme, João Batista de Andrade, quebrava todo o ritual da entrevista no cinema documentário tal como ela vem sendo praticada, porque a regra, no documentário clássico, é de que o entrevistador, o documentarista, não intervenha sobre o entrevistado; que ele não faça nem um tipo de ação que possa alterar, perturbar, modificar a situação do entrevistado. O sonho e o mito do documentário é constantemente a busca pela neutralidade. Daí se fazer todo o possível para como que se esconder, como que se omitir, para poder captar uma realidade na qual ele não intervém. De certo modo, o documentarista tenta se colocar entre parênteses, o que é impossível. No entanto, a gente sabe que esse sonho existe, está ainda hoje profundamente arraigado. Inclusive, nas colocações feitas (...) ontem pelo Egon Schaden. Permanece ainda muito forte a ideia da possibilidade de um documentário neutro e esta não intervenção do documentarista seria a maneira de chegar a um documento objetivo. (BERNARDET, 1978, p. 58)

A crítica direcionada a Egon Schaden é referencial a uma visão que distancia a abordagem sociológica daquela realizada pelos cineastas e críticos. Vale destacar que, anos depois, através do célebre livro *Cineastas e imagens do povo* (publicado em 1985), Bernardet põe em questão essas duas chaves para se analisar a contribuição do cinema às Ciências Sociais, denominando as categorias de “modelo sociológico” e “dramaturgia de intervenção”.

Para Bernardet o “modelo sociológico” implica em uma relação de dominação, apresentada através dos filmes pela relação desigual entre o sujeito do saber e o seu objeto de estudo. Já a categoria “dramaturgia de intervenção”, põe a filmagem como um agente de transformação, assumindo uma relação dialógica.

Durante o simpósio, o crítico trouxe essa discussão, historicamente localizada em relação à produção do período, enfatizando uma preocupação que ocupará a discussão sobre o

documentário nacional a partir daquele momento: a imagem tende a se reduzir àquelas explicações fornecidas pelo realizador do filme. A direção do filme se coloca como uma espécie de verdade, e a verdade é fornecida pela narração. Assim, podemos dizer que, nesses filmes, a verdade supostamente se apresenta como um fenômeno registrado pela câmera. Uma relação de dominação entre o narrador e o fenômeno apresentado. A imagem é a ilustração das verdades trazidas pelo narrador.

A entrevista, de modo não convencional àquela majoritariamente revelada pelo gênero documental, e a intervenção quebram esse poder. O filme torna-se o resultado dessa intervenção. O crítico, também atento à questão da censura, expõe que quando deu o título de “cinema-intervenção” a comunicação foi interpretada como documentário de protesto, documentário militante. Para ele, esse modo do documentário expõe a possibilidade do filme se integrar num processo de alteração ou num processo de transformação. Esse era um caminho apontado por Bernardet ao documentário nacional, oposto as perspectivas de Medina e Schaden, conforme o próprio crítico afirmara, citando nomeadamente os cientistas sociais na conferência.

A II Mostra e II Simpósio foi marcada por um número diminuto de conferências, se comparada ao evento realizado em 1974. Não houve, por exemplo, debates no último dia do encontro. Por outro lado, a mostra competitiva do festival de Super-8 reuniu quase setenta filmes na programação, sendo o grande momento do certame.

Pela manhã do último dia, aconteceu um encontro de realizadores no Centro Interescolar Luiz Delgado. Vários problemas ligados à realização em Super-8 foram tratados, como questão de mercado, produção, regulamentação, etc. Foram convidados para o encontro os associados ao Grupo-8, os concorrentes do festival e todos os realizadores da região.

A cerimônia de encerramento da II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro & I Festival de Cinema Super-8 do Recife ocorreu na noite do dia 19 de novembro, no Teatro do Parque, e contou com a divulgação dos filmes vencedores e a entrega das premiações.

O júri geral do Festival foi composto por Alberto Cunha, José Carlos Targino, Angelo de Agostini e José Umbelino (representando o IJNPS); Celso Marconi e Hugo Caldas (representando o Grupo-8); Marli Costa Rodrigues Barbosa, Fred Monteiro da Cunha, Antônio Alves Dias e Letícia Nascimento Freitas (representando a Sudene); Veronique Montaigne, Bernard Lonhaur e Veracy Costa (representando a Aliança Francesa); e Jean-Claude Bernardet (presidência do júri).

A comissão concedeu os seguintes prêmios: Prêmio Rede Globo ao filme de melhor comunicação: *RG Zero*, de Dinorah do Vale e Marcos; Prêmio Diario de Pernambuco ao melhor

documentário sobre o Recife: *Ainda Hoje*, da Equipe de Estudantes de Educação Artística da UFPE; Prêmio Empetur ao melhor filme turístico: *Arreia Boi*, de Klaus Kick; Prêmio do Consulado da Alemanha ao filme de maior criatividade: Fernando Bélens pelo conjunto de obras (*Experiência V, Viva o Cinema, Discurso de Mendigos*); Prêmio do Consulado da Alemanha ao filme de melhor montagem: *Jangada de ir e vir*, de Marcos Raimundo Valle (Ceará); Prêmio Tabira Filmes para o filme de melhor fotografia: *Luis Jasmin*, de Sérgio Maciel; Prêmio Bandepe ao melhor filme de ficção: *O rei do cagaço*, de Edgar Navarro; Prêmio Banorte para o melhor filme experimental: *Robin Hollywood*, de Amin Stepple; Prêmio Aba Filmes para o melhor diretor: Jomard Muniz de Britto, pelo conjunto de obras (*O Palhaço Degolado, Discurso Classe Média, Alto Nível Baixo, Toques, Palavras*); Troféu Champagnat dado pela Associação Antigos Alunos Marista ao filme de melhor roteiro: *Cheia Opus 77, Quinto Movimento*, de Flávio Rodrigues. O júri da Aliança Francesa concedeu uma bolsa de estudos ao filme *Somos todos nós*, realizado pela equipe da segunda turma do Curso de Cinema do Grupo-8.

O júri da Sudene concedeu três prêmios num total de Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros) aos filmes com a temática ligada à realidade sociocultural do Nordeste: 1º lugar – *Acalanto*, de Robinson Barreto; 2º lugar – *Estória que o povo conta*, de Joelino Ferreira e Zulmira Porto; e 3º lugar – *O coqueiro*, de Alex Santos.

O Palhaço Degolado, de Jomard Muniz de Britto, foi o filme mais aclamado e grande vencedor do festival. Recebeu o prêmio “Renato Carneiro Campos” de melhor filme com a temática “O Homem do Nordeste”, instituído pelo júri do IJNPS. A Amacine (Amadores do Cinema) concedeu ainda a Jomard o troféu de melhor filme. O outro prêmio do IJNPS, o “Sílvio Rabelo”, destinado ao melhor filme com o tema “Cana de Açúcar e Região” ficou com Klaus Kick pelo filme *Amargo Açúcar*.

A vitória do *Palhaço Degolado* na categoria de melhor filme com a temática “O Homem do Nordeste” é curiosa. O filme de treze minutos mostra um palhaço interagindo com a narração over de trechos do poema “Outdoors de Recado”, de Wilson Araújo de Souza. Trata-se de uma sátira corrosiva dos mestres da cultura nordestina, encenada em locais singulares da capital pernambucana. Nas três primeiras cenas do filme, podemos observar uma crítica ao sociólogo Gilberto Freyre, sua obra e ao próprio IJNPS, expressa na evocação do texto narrado pelo palhaço:

– Mestre Gilberto Freyre! Mestre Gilberto Freyre! Mestre Gilberto Freyre! [palhaço batendo palmas chamando alguém no casario da Casa da Cultura]
Bem situado nos trópicos... Muito bem situado nos trópicos... Casa grande...

Mestre Gilberto Freyre! Casa grande, quarto e sala, senzala...
 Casa grande... casa grande... Mestre Gilberto Freyre! Casa grande de detenção da cultura. Muito bem situado nos trópicos. Tristes trópicos!
 Democracia racial a seu modo;
 Morenidade, brasiliade, a seu modo;
 Lusotropicalogia a seu modo;
 Regionalismo ao mesmo tempo modernista – e tradicionalista – a seu modo; Relações entre política e tecnocracia a seu modo.
 Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; de pesquisas sociais a seu modo.
 Relações entre política e tecnocracia a seu modo.
 a seu modo!
 Ah que saudades dos quitutes e dos quindins preparados pelas sinhazinhas formosas em seus engenhos e pelas piedosas freirinhas em seus conventos!
 Ai que saudades! Porque um povo só se conhece e se preserva pela sua cozinha! [O PALHAÇO DEGOLADO, 1977]

Além de Freyre, o escritor Ariano Suassuna e o Movimento Armorial, surgido na década de 1970, são citados ironicamente na evocação do personagem do filme. Através do poema declamado, Jomard Muniz de Britto faz uma profunda sátira à “cultura oficial”, inclusive àquela realizada pelo próprio IJNPS, como afirmara Marconi à época ao *Jornal do Commercio* (2002, p. 58). O IJNPS é nomeadamente citado: “Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, de pesquisas sociais “a seu modo”, como ironiza o diretor do filme.

Para Jomard Muniz de Britto, o tropicalismo, ao qual ele defendia¹⁶³, é o avesso da tropicologia de Gilberto Freyre¹⁶⁴. A sátira aos mestres da cultura pernambucana – e ao órgão freyriano – é encenada na Casa da Cultura de Pernambuco. Inaugurada no século XIX, a antiga Casa de Detenção do Recife funcionou até 1973 como prisão, recebendo, inclusive, presos políticos da ditadura. O título do filme é uma referência ao livro do escritor Ariano Suassuna, *O Rei Degolado* (1976), que constitui uma relação paródica do rei com o bobo da corte. O próprio Jomard interpreta o palhaço, “degolado” pela opressão cultural dos pensamentos provincianos da elite intelectual nordestina. Segundo o cineasta (2019):

Um valor que o “Palhaço Degolado” tem, que você [entrevistador] deu tanto é que as pessoas dizem para mim que eu consegui enfrentar dois grandes ídolos que eram intocáveis e continuam e eu aqui continuo batendo palmas! Gilberto Freyre, Gilberto Freyre, o gênio de nossa raça latino-americana! Ariano Suassuna também!¹⁶⁵

¹⁶³ Sobre o tropicalismo em Pernambuco, conferir a dissertação do historiador Felipe Pedrosa Aretakis (2016): *O tropicalismo pernambucano: histórias de um "tigre de vanguarda" (1967-1968)*.

¹⁶⁴ Depoimento em entrevista realizada por Aristides Oliveira em 5 de janeiro de 2017 publicada na Revista Acrobata, 13 ago. 2019. Disponível em: <<https://revistaacrobata.com.br/acrobata/entrevista/entrevista-com-jomard-muniz-de-brito/>> acesso: 23 set. 2021.

¹⁶⁵ Depoimento em entrevista realizada por Aristides Oliveira em 5 de janeiro de 2017 publicada na Revista Acrobata, 13 ago. 2019. Disponível em: <<https://revistaacrobata.com.br/acrobata/entrevista/entrevista-com-jomard-muniz-de-brito/>> acesso: 23 set. 2021.

A premiação de *O Palhaço Degolado* pode ser um indício do caráter não sectário da premiação. Ela permite especular sobre uma orientação na condução dessas iniciativas que apontam para uma postura mais aberta do que seria de se imaginar. Paulo Fernando Craveiro dá indícios dessa situação em sua coluna ao *Diario de Pernambuco* (Recife, 22 nov. 1977, p. A6):

CRÍTICA & PRÊMIO - Pelo menos democrático foi o Festival. O principal prêmio – concedido pelo Instituto Joaquim Nabuco – terminou concedido ao super-8 Palhaço Degolado, de Jomard Muniz de Brito, que critica os escritores Gilberto Freyre e Ariano Suassuna.

Podemos pensar ainda a autonomia do júri. Presidido por Jean-Claude Bernardet, o júri contou com a presença de quatro técnicos do IJNPS, menos de um terço da comissão composta por catorze membros que representavam ainda outras instituições. Aparentemente, o IJNPS não teria o controle sobre quem receberia ou não os prêmios “O Homem do Nordeste” e “Cana de Açúcar e Região”. Prevaleceu a democracia, prevaleceu a arte. Fernando Spencer escreveu: “(...) O filme tem tudo exigido numa obra cinematográfica. Você pode discordar disso ou daquilo, mas a realização é totalmente concluída”. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 23 nov. 1977, p. B-8)

Em finais de novembro e começo de dezembro, Klaus Kick e Jomard Muniz de Britto receberam o pagamento das premiações do IJNPS no valor de Cr\$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros), com a aquisição das películas para montagem do acervo fílmico do IJNPS.

O sucesso do encontro, mesclado ao entusiasmo do movimento superoitista em Pernambuco, tornou a II Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro e o I Festival de Filme Super-8 do Recife um acontecimento relevante da cena cultural recifense. O ano de 1978 aguardava a promoção de novas atividades como esta, mas este ano seria marcado pela última edição da Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro e ainda pelo intenso atrito entre os realizadores pernambucanos.

6.3 III MOSTRA E III SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO & II FESTIVAL DE CINEMA SUPER-8 DO RECIFE (1978)

A Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro foi o evento mais importante destinado ao cinema nacional promovido pelo IJNPS. O certame teria seu fim na terceira edição,

em 1978. Enquanto o IJNPS se preparava para tornar-se “Fundação Joaquim Nabuco”, as iniciativas destinadas ao campo cinematográfico se transformariam dentro do órgão.

Ao longo de sua trajetória, vale relembrar, o IJNPS promoveu inicialmente o apoio à realização de filmes. Apesar de sempre citado como marco inicial a década de 1960, observamos que a aliança entre a sétima arte e a pesquisa social advinha desde o início das atividades do IJNPS na década anterior. Nos anos 70, agitado pelas ações governamentais ao setor cultural, e especificamente o cinema, o IJNPS continuou a promover realizações de filmes, porém, organizaria ainda uma série de eventos e exibições destinados ao cinema local. As primeiras edições da Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro marcaram os intensos debates do campo, que ao final da década se exauria naquele espaço, como observada na última edição do certame que ocorreria em 1978.

Ao passo que o IJNPS deixava de investir na promoção destes debates e eventos, desenvolvia-se ao final daquela década as primeiras discussões sobre a formação de uma filmoteca no órgão, que culminaria, junto com a transformação do órgão em Fundaj, na criação da Cinemateca. Departamento destinado à preservação e difusão.

A III Mostra e III Simpósio do Filme Documental Brasileiro ocorreu entre os dias 22 e 26 de novembro de 1978. Mais uma vez, em conjunto com o Festival de Cinema Super-8 do Recife, em sua segunda edição. A abertura ocorreu às 9h30 no auditório Roquete Pinto do IJNPS. A imprensa divulgava como uma realização do Grupo-8 e IJNPS com colaboração do Governo do Estado, Prefeitura do Recife, Empetur, Diario de Pernambuco, Rede Globo, Kodak, Consulado do Japão, Consulado dos EUA e algumas firmas locais.

Entretanto, esta edição foi marcada por uma programação ainda mais escassa em relação às discussões teóricas sobre o filme documental, diminuição dos debates, significativa ausência dos cientistas sociais e ao final, a não publicação, apesar de previsto pelo IJNPS, dos anais do encontro.

A imprensa pernambucana citou mais uma vez que a promoção do IJNPS ao evento era baseada no Plano de Promoção Cultural do Nordeste, uma ação regional pautada na Política Nacional de Cultura.

Em janeiro de 1976, o IJNPS começou a elaborar, em reunião interna, um programa experimental que serviria de base à promoção do Plano de Promoção Cultural Nordeste (PPC/NE). O PPC/NE é executado através de diretrizes que dizem respeito à harmonização intraestadual dos esforços de promoção cultural, à harmonização das várias políticas culturais dos Estados com a Política Nacional de Cultura. Visava também à elaboração do Boletim

Regional e a uma tomada de posição regional em assuntos de cultura, como promoção de encontros e eventos voltados à questão cultura na região (MELLO, 1978)¹⁶⁶.

A mostra competitiva do II Festival de Cinema Super-8 do Recife – concomitante à III Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro – ocorreu mais uma vez no Centro Interescolar Luiz Delgado e no Teatro do Parque, com a participação de 45 filmes de São Paulo, Bahia, Maranhã, Paraná e Sergipe, o que dava ao festival um âmbito nacional. Os ingressos do festival custavam dez cruzeiros, que segundo a organização do evento, serviriam para custear a parte técnica das exibições.

A programação, entretanto, trouxera algumas novidades, conforme narra Alexandre Figueirôa (1994, p. 132):

No Simpósio do Filme Documental, além das comunicações, é introduzida uma novidade: a realização de mesas-redondas para análise dos filmes super 8 em concurso no festival, com a participação de intelectuais locais como José Carlos Targino, Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi e convidados de outros estados ligados ao cinema, como Ismail Xavier – que lançou durante o festival os livros *Sétima Arte: Um Culto Moderno* e *O Discurso Cinematográfico* –; Pola Vartuck, jornalista de O Estado de S. Paulo; Abraão Berman, do Grife de São Paulo – que trouxe ao festival do Recife uma mostra dos filmes premiados do VI Super Festival do Grife –; o cineasta Flávio Del Carlo – responsável junto com Flávio Rodrigues pelo filme de animação (com desenhos de Ral) para divulgação do festival –; e Guido Araújo, organizador da Jornada de Curta-Metragem da Bahia.

Além da exibição de documentários, a III Mostra e III Simpósio do Filme Documental Brasileiro promoveu o lançamento, no Recife, de filmes em 35 mm, como *Mar de Rosas*, de Ana Carolina e *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno, além da exibição do longa em Super-8 *Lua Cambará*, de Ronaldo Correia de Brito, na sessão especial de encerramento.

Com exceção de *Mar de Rosa*, que ocorreu no Cine Veneza, os principais filmes da Mostra foram exibidos no Teatro do Parque, diariamente à tarde, com ingressos gratuitos. Grande estreia desta edição, *Mar de Rosas* trata-se do primeiro longa-metragem de ficção da diretora Ana Carolina, e é estrelado por Norma Bengell, Cristina Pereira, Hugo Carvana. Narra a história de Sérgio (Hugo Carvana) e Felicidade (Norma Bengell), que chegam a um hotel no Rio de Janeiro com a filha adolescente, Betinha (Cristina Pereira), discutindo o relacionamento. Uma briga de casal que culmina na esposa agredindo o marido com uma navalha. Acreditando que o marido está morto, ela foge com Betinha de volta para São Paulo, uma viagem na qual a trama se desenvolve num jogo de manipulações e violência.

¹⁶⁶ Em 1978, Frederico Pernambucano de Mello, da Coordenação Geral de Assuntos Culturais do IJNPS, publicou no *Ciência & Trópico* o artigo “Uma experiência de cultura em microcosmo regional”, comentando o que era o PPC/NE e sua atuação.

O filme está na lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos, realizado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) em 2016. Diferente das grandes estreias das primeiras edições do evento – *O Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres* –, a película não se envolve em torno da denominada cultura popular ou na literatura regional em busca das supostas “raízes do Brasil”. Sua história se desenvolve numa trama familiar, sobre a classe média brasileira, em que se institui a crítica ao modelo familiar patriarcal, muito próximo do que acontece em outros filmes clássicos da década, como *Toda Nudez Será Castigada* (1972), dirigido por Arnaldo Jabor. Foi mais um grande acontecimento da mostra, que contou com a presença da diretora.

A enxuta programação dos debates do Simpósio do Filme Documental Brasileiro foi realizada entre os dias 23 e 25 de novembro. Proferiram conferências durante o encontro: Guido Araújo, com “Situação atual do filme documental no Brasil”; Flávio Del Carlos, com “A importância do Super-8 para o documentário”; Jomard Muniz de Britto, com a palestra “O curta-metragem como Exercício de Crítica Cultural”; e Pola Vartuck com “Os problemas ou limitações estéticas do filme documental”.

O Simpósio do Filme Documental Brasileiro passou a ser eclipsado pelo Festival de Super-8. A imprensa pernambucana exaltava que cerca de três mil pessoas assistiram ao II Festival de Cinema Super-8 do Recife, uma “vitoriosa programação” do Grupo-8 e do IJNPS. O certame se encerrou com o lançamento dos *Anais da II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro*, entrega de prêmios aos realizadores laureados e exibição dos filmes vitoriosos. Fernando Spencer escrevera para sua coluna:

Como acontece em todos festivais que se prezam, despontaram filmes bons, regulares e ruins. Isso se verifica em todas as bitolas, em qualquer certame cinematográfico, quando não existe uma pré-seleção. Ninguém ficou de fora. Por não haver seleção prévia, há algumas queixas e reclamações. Uns achavam que deveria ser feita uma seleção. A maioria não. Estou com a maioria. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 29 nov. 1978, p. C-8)

Para Spencer, o realizador deveria ser seu próprio censor antes de inscrever um trabalho que vai ser mostrado. “Se ele não tem ou não quer fazer a autocrítica, o problema é do próprio. Infelizmente, nem todos pensam assim. Na verdade, cada autor considera seu filme o maior. É um direito que lhe assiste.” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 29 nov. 1978, p. C-8).

Após cada sessão, um filme foi eleito pelo público para receber o troféu da Fundarpe. Os debates, depois de cada programa, foram eficazes e bem conduzidos pelas mesas, afirmou Spencer.

O júri oficial foi composto por Pola Vartuk (crítica de cinema do *Jornal Estado de São Paulo*), Celso Marconi (cineasta e crítico do *Jornal do Commercio*), José Carlos Targino (crítico do jornal *Universitário*), Abrão Berman (diretor do Centro de Estudos de Cinema Super 8 de SP – Grife), Guido Araújo (crítico, cineasta e professor da Universidade Federal da Bahia), Reginaldo Marinho (fotógrafo e representante do IJNPS) e o próprio Fernando Spencer (cineasta e crítico do *Diário de Pernambuco*).

Esse Onze Aí, filme de Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha, foi o grande vencedor, arrastando quatro prêmios: melhor filme, melhor filme pernambucano (Prêmio Miranda Falcão do *Diário de Pernambuco*), melhor diretor e o troféu Fundarpe, pelo voto popular.

Imagen 47 – Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha, diretores de *Esse Onze Aí* (1978).



Fonte: *Diário de Pernambuco*, Recife, 05 dez. 1978, p. B-8.

O segundo colocado foi *Batalha dos Guararapes Parte II*, filme satírico de Paulo André, Fredi e Geraldo Pinho. Em terceiro lugar ficou *Inventário de um Feudalismo Cultural*, obra de sentido crítico-satírico de Jomard Muniz de Brito. O melhor filme de comunicação (Prêmio Rede Globo) ficou com o cineasta paulista Mouysés Baumstein, por *Método Homeopático*. E o prêmio de melhor filme turístico-folclórico, instituído pela Empetur, ficou com o documentário *La Ursal*, de Flávio Rodrigues.

Fernando Bélens, da Bahia, com *Experiência 1-B*, recebeu o prêmio de melhor filme experimental. Jorge Nascimento, também da Bahia, ganhou o prêmio de melhor filme em desenho animado por *Pinote* (premiação de um tripé oferecido pela Tabira). E *Fuga*, de Roberto Elisabtsky, de São Paulo, levou o prêmio de melhor trilha sonora.

Os troféus da Fundarpe, pelo voto popular diário, foram conquistados por *Brabeza*, de José Umberto e Robinson Barreto da Bahia; *Só*, da Equipe Grupo Novo; *Batalha dos Guararapes Parte II* e *Esses Onze Aí*, como já citados.

A premiação do II Festival de Cinema do Recife se caracterizou em: o primeiro lugar, um projetor Ektasound; o segundo, um filmador Ektasound; e o terceiro, prêmio em dinheiro de Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros). O melhor filme pernambucano recebeu ainda a premiação oferecida pelo *Diario de Pernambuco* em Cr\$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros). O melhor filme de comunicação recebeu da Rede Globo uma premiação de Cr\$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros). E o melhor filme turístico-folclórico recebeu Cr\$ 6.500,00 (seis mil e quinhentos mil cruzeiros) da Empetur. Valores abaixo do que a primeira edição do festival.

Fernando Spencer exaltava a falta de verba que o Festival enfrentara nesta edição. Para o cronista do *Diario de Pernambuco*, muitos órgãos que poderiam prestar apoio nem sequer responderam os apelos: “O silêncio foi revoltante. Para outras atividades, às vezes sem objetivos culturais, o dinheiro aparece. Funarte, Sudene, Universidade Federal de Pernambuco, Caixa Econômica, não deram a mínima atenção e permaneceram insensíveis ao Festival” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 29 nov. 1978, p. C-8). Àquela fatura de instituições que estiveram associadas à edição anterior deste evento conjunto parecem ter abandonado o certame. E esse apoio era fundamental para os realizadores.

A próxima diretoria do Grupo-8 teria um enorme desafio para a realização do terceiro festival, pontuava Spencer. “Pernambuco não pode parar no II Festival. Será um atestado de fraqueza e pauperismo cultural. O negócio é deixar de lado os preconceitos, os complexos de inferioridade e saltar os obstáculos” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 29 nov. 1978, p. C-8). O evento não se findaria aqui, porém as dificuldades financeiras e estruturais se acentuariam.

Até mesmo o IJNPS, realizador do encontro, foi alvo de críticas. O documento final do II Festival de Cinema Super-8 do Recife, realizado em conjunto com a III Mostra e III Simpósio do Filme Documental Brasileiro, citado pelo pesquisador Alexandre Figueirôa (1994, p. 134), pedia:

Que haja uma maior vinculação entre as comunicações do simpósio e amostra de super 8, inclusive com a instituição de um prêmio pelo Instituto Joaquim Nabuco para o documentário de caráter social, como também prêmios de outras entidades no mesmo sentido.

A crítica, talvez, tenha sido realizada não só pela falta de debates entre cientistas sociais e cinegrafistas. Mas ainda pela ausência do “Prêmio Renato Campos” e do “Prêmio Sylvio Rabelo”, que pela temática social instituiu na primeira edição do festival a mais alta premiação

em Cr\$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros) cada. A premiação com o filme de temática social, todavia, voltaria em 1979 no III Festival de Super 8 do Recife.

Segundo Figueirôa (1994, p. 133), o II Festival de Super 8 do Recife foi considerado pela crítica paulista Pola Vartuck um fracasso. E, apesar de receber um bom público na mostra competitiva e ser apresentado pelo Grupo-8 e os jornalistas recifenses como um evento vitorioso, “(...) o II Festival de Cinema Super 8 do Recife revelou mais problemas estruturais que a sua versão anterior, apesar da presença de bons filmes” (FIGUEIRÔA, 1994, p. 133). Referencia o pesquisador:

As maiores falhas apontadas pelos participantes, como consta no documento final por eles elaborado, foi a pouca integração entre os três eventos, a ausência de cientistas sociais, cineastas profissionais, e o pouco interesse do público para assistir à comunicações e os filmes documentários em 35 mm. Mais uma vez constatou-se a precariedade das condições de produção, mesmo em Super 8, na região Nordeste e a falta de incentivo e participação de entidades culturais como universidades, Embrafilme, cineclubs e até a Associação Brasileira de Documentaristas que nem sequer foi convidada a participar do festival. (FIGUEIRÔA, 1994, p. 133)

A Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) foi criada em 11 de setembro de 1973, durante a II Jornada de Cinema da Bahia. A sua ata de fundação descreve que a ABD tinha como objetivo a defesa e orientação dos interesses dos profissionais do filme de curta metragem, bem como da respectiva representação da classe perante os poderes Federais, Estaduais e Municipais; estudos, planejamento, programação de realizações como mostras, exibições, festivais que divulgasse e incentivasse trabalhos de curta metragem; criação de cursos, palestras destinadas ao aperfeiçoamento de novas técnicas de realização cinematográfica; demais atividades correlatas e complementares.

O nome escolhido para a entidade, historicamente questionado por realizadores de curtas-metragens de ficção e de animação, foi defendido, a princípio, como necessária para sua filiação à Associação Internacional de Documentaristas, com sede em Genebra e filiada à Unesco. Mas também porque, na época, curta-metragem e documentário eram praticamente sinônimos.

Ao longo da década de 1970, a associação vai ganhando suas seções regionais. A ausência dos debates da ABD com a cena cultural pernambucana pode ser expressa na ausência da entidade no estado, que só surgiria em 1979, formada também por membros do Grupo-8. Até então, os debates sobre o curta-metragem e o documentário encontravam pautados essencialmente nas discussões das mostras, simpósios e festivais promovidos pelo IJNPS e o Grupo-8.

A mostra chegou ao fim sem muito destaque da imprensa, sem publicação oficial dos anais, como aquele elaborado nas duas primeiras edições, e uma série de problemas já expostos. A ausências dos anais publicados pelo IJNPS não nos permite um amplo apuramento das discussões promovidas pelo encontro. Sabemos, pelo teor dos títulos das conferências publicadas na imprensa, que mais uma vez o Super-8 e a falta de incentivo para o curta-metragem e o documentário foram as principais pautas.

Um dos poucos relatos, que é publicado na íntegra, é a conferência do professor Jomard Muniz de Britto, “O curta-metragem como Exercício de Crítica Cultural”, divulgada por Celso Marconi no *Jornal do Commercio* em 24 de novembro de 1978. Em sua coluna cinematográfica, o pernambucano expõe ainda uma análise sobre a produção local feita pelo estudante de jornalismo Sebastião Araújo.

Avaliando a produção local, a análise de Araújo é baseada nas falas do professor e historiador Josemir Camilo e do cientista social Sebastião Vila Nova, organizador do Simpósio do Filme Documental. Ao citar Josemir Camilo, expõe-se na coluna a existência de três correntes de superotismo em Pernambuco: uma corrente liderada por Fernando Spencer e Fernando Monteiro; outra liderada por Jomard Muniz de Britto e ramificada em Amin Stepple, Geneton Moraes, Félix Filho e Paulo Cunha; e uma terceira, com outros produtores isolados de filmes experimentais (MARCONI, 2002, p. 84). E Marconi, que publicizara a disputa, mas não se colocava entre aquelas referências, enquanto realizador esteve mais alinhado ao primeiro grupo.

A análise de Sebastião Araújo trazida por Celso Marconi expõe os grupos que, hora em diálogo, hora em embates, estiveram entre os realizadores, não só de Super-8, como de outras bitolas em Pernambuco. A frente liderada por Fernando Spencer e Fernando Monteiro esteve associada àquela da produção oficial, da representação da cultura popular e nacional. Grupo que, não por acaso, esteve à frente dos projetos institucionais do documentário enquanto construção de uma identidade nacional nos padrões defendidos pelos órgãos públicos. Claro que sempre com complexidades que são cabíveis a essas produções, mas inseridas num jogo de acomodações e resistências que podem ser representadas na produção institucional do IJNPS.

A outra frente, representada por Jomard Muniz, Amin Stepple, Geneton Moraes, Félix Filho e Paulo Cunha esteve associada a um outro modo de realização, baseado no ficcional e experimentalismo, uma linha mais poética que, para esses personagens, os desprendiam as amarras da produção institucional e da própria autocensura.

O embate entre esses dois grupos é expresso por Alexandre Figueirôa nas disputas que envolveram a realização do II Festival de Cinema Super 8 do Recife. As diferenças até então

maquiadas por uma retórica de amenidades foram explicitadas em 1978, nos meses que antecederam a realização do festival. O embate se desenvolveu em torno da discussão sobre a intenção de haver uma pré-seleção técnica na competição. Porém, outros aspectos nos chamam atenção. Segundo relata Figueirôa (1994, p. 125):

O que desencadeou o embate entre os superoitistas foi uma reportagem da jornalista Luzanira Rego no caderno especial do *Diario de Pernambuco*. Nela Jomard Muniz de Britto chama Spencer de “o burocrata da cultura” por gostar do cinema social, dos filmes que refletem a nossa realidade, não se arriscando a desagrada a censura.

A reportagem (ver Anexo G) expôs as diferentes visões dos cineastas locais. De acordo com Amin Stepple havia duas formas de fazer cinema: um que se preocupa em refletir um questionamento cultural mais profundo, baseado numa discussão política da realidade e outro mais acomodado, despreocupado com a abordagem política e cultural da realidade. Stepple defendia, assim, um cinema militante para o Super-8 (*Diario de Pernambuco*, Recife, 7 set. 1978, p. D-30).

Já para Spencer, a jornalista atribuiu a seguinte declaração:

“Concordo com Stepple, mas não faço cinema do modo como ele o defende. De que adianta investir três, quatro mil cruzeiros num filme e depois vê-lo ser proibido? Não faço parte de um cinema submisso, mas filmes que depois possam ser adquiridos por instituições culturais e compensar de algum modo o investimento feito. Qualquer artista qualquer brasileiro, não pode ignorar a censura ao fazer uma obra, não pode desprezá-la.” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 7 set. 1978, p. D-30)

A referência à censura gerou contestação de Spencer. No texto “Desfazendo Equívocos”, publicado uma semana depois, ele acusa a repórter de ter sido tendenciosa por não incluir outros depoimentos, além de ter deturpado as suas declarações. Spencer desmente a afirmação sobre a censura, deturpada, negando nunca ter sido apologeta da censura. Ele se defendeu: “Em meio ao bombardeio de perguntas, surgiu o problema da censura. Declarei que esta existe também para o Super 8. Que em todos os festivais os filmes inscritos são encaminhados à Polícia Federal. Não se tem pra onde fugir.” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 13 set. 1978, p. B-8).

Todavia, o tema sobre tipo de filmes que ele produz é reafirmado no artigo:

É muito natural que após a obra concluída e testada tente-se ressarcir o dinheiro empregado apelando para entidades interessadas nesse tipo de trabalho que registramos. Acredito que essas entidades sabem o que vão adquirir. Não são desinformadas, como observa levianamente um dos entrevistados. Ele pode alimentar esse hobby do lazer burguês. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 13 set. 1978, p. B-8)

A referência às entidades desinformadas é uma citação à fala de Jomard Muniz de Britto na entrevista concedida à Luzanira Rego. Ao responder sobre quem faz Super-8 em Pernambuco, Jomard teria afirmado:

Por razões estritamente econômicas, é a classe média que faz super 8. A classe média constituída por sensíveis burocratas, donas de casas-comunicólogas, executivos de sinal aberto, estudantes anarco-destrutivos, jornalistas bem e mal comportados, professores bem e mal pagos, poetas experimentais, filhinhos de papai, pais-patrões, ainda jornalistas auto-empresários (desde que a venda de cópias de filmes super 8 a instituições desinformadas já que está se tornando um bom negócio, além de uma ótima diversão). (*Diario de Pernambuco*, Recife, 7 set. 1978, p. D-30)

As referências de Jomard Muniz de Britto, em entrelinhas, destinam-se à relação de nomes como Fernando Spencer com o IJNPS, que, por sinal, em outubro daquele ano, venderia seus filmes à casa freyriana. Spencer, em “Desfazendo Equívocos”, defende a pluralidade das produções:

Todos têm a liberdade de fazer os filmes que lhes convém. Bem ou mal comportados, políticos ou contestadores, eruditos ou populares, burros ou inteligentes, de casamento ou nas penumbras dos bares; na zona do meretrício ou onde bem o quiser. Não tenho nada com isso. Não sou censor policial e nem faço parte das patrulhas ideológicas. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 13 set. 1978, p. B-8)

O embate que antecedeu a realização do II Festival de Cinema Super 8 do Recife agitou a cena, mobilizando inclusive o público para o encontro. Alexandre Figueirôa (1994) faz uma excelente análise das disputas entre os superoitistas, daqueles que defendiam um cinema mais independente com o coletivo do Grupo-8, cuja perspectiva de profissionalização era capitaneada em torno de um documentário social.

As discussões geraram comentários de Jomard Muniz de Britto, Fernando Spencer, Amin Stepple e Celso Marconi, cada qual defendendo seus interesses. O rebate de Stepple a Spencer, focando numa crítica à “cultura oficial”, apresenta-se similar àquela sustentada por Jomard às instituições.

Todos nós os cineastas pernambucanos fazemos filmes investindo dinheiro tirado dos salários. Antes de ser motivo de pena ou de comiseração, é ponto de honra já que nós devemos manter uma produção independente, desvinculada das posições da cultura oficial. Sou a favor que o cineasta venda ou alugue seu filme. Não há nada de imoral nisso. Spencer é um excelente Líder sindical. Quando ele defende o resarcimento do dinheiro investido numa produção, ele está contribuindo para que o cinema Super 8 seja valorizado, para que o superoitismo alcance a profissionalização, para que sobretudo os cineastas permaneçam independentes. (*Jornal do Commercio*, Recife, 17 set. 1979, Caderno C, p. 8)

Os embates arrefeceram, mas no prelúdio da realização deste evento é significativo destacar as críticas e o lugar ocupado por cada um desses realizadores. Aqueles que representavam a então diretoria do Grupo-8 tinham um objetivo institucional, de profissionalização, ligan-do-se a órgãos federais como a Embrafilme e o próprio IJNPS. Fernando Spencer foi o grande herdeiro dessas relações institucionais, por onde passaram ainda nomes como Rucker Vieira e Fernando Monteiro.

A temática dos modos de se pensar o documentário e o curta-metragem não passou despercebida dos debates do próprio simpósio. Como já relatado, a conferência de Jomard Muniz de Britto – intitulada “O curta-metragem como exercício de crítica cultural” – que tem registro na crítica jornalística de Celso Marconi, utilizou-se de três filmes daquela década para debater a questão da voz do documentário: *Saideira* (1978), de Fernando Monteiro, *Choque Cultural* (1975), de Zelito Viana e *Libertários* (1976), de Lauro Escorel Filho.

O filme do pernambucano Fernando Monteiro foi distribuído pela Embrafilme. Trata-se, segundo sua própria divulgação, de “mais que um filme sobre o rico folclore da cachaça: uma espécie de inventário mais amplo da história, da sociologia e dos usos da aguardente da cana no nordeste brasileiro”. Na crítica de Britto, o documentário utiliza entrevistas-depoimentos com Gilberto Freyre e Mário Souto Maior inseridos na dinâmica do filme sem ultrapassar a visão puramente explicativa do fenômeno da cachaça. Segundo o professor (MARCONI, 2002, p. 85), “convence mais os turistas o vozeirão de Ascenso Ferreira”.

Imagen 48 – Imagens do filme *Saideira* (1978) de Fernando Monteiro: entrevistas com Gilberto Freyre e Mário Souto Maior.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco – Ministério da Educação.

Os depoimentos de Gilberto Freyre e Mário Souto Maior são o ponto mediador do filme, intelectualizado, documental. O diretor Fernando Monteiro aparece nas filmagens. Freyre é visto em seu comunal espaço aristocrático, Souto Maior fala a partir de um “boteco”, espaço

onde a cultura da cachaça é mais difundida. Vale lembrar que ambos, além de representar vozes intelectuais ao documentário, são figuras pertencentes às estruturas do IJNPS.

Retomando a comparação de Jomard Muniz de Britto aos três filmes, publicada na coluna de Marconi (2002, p. 86), o professor afirma:

Três filmes tão diversos entre si, embora unificados pela mesma postura intelectual dos cineastas: necessidade de recorrer à voz e aos documentos para conferir uma legitimação culturológica aos filmes. Como se o valor documental para confirmação dependesse dessa “fatídica” de ênfase, de reforço, de explicação. Palavras que poderiam significar dados, signos inerentes à estrutura audiovisual e não fatores ilustrativos, iluministas. Como se os filmes de curta-metragem não sobrevivessem no plano da crítica problematizadora sem a presença apavorada dos grandes intelectuais.

Visões distintas sobre a função do cinema que foram postas em debates antes, durante e depois dos encontros promovidos pelo IJNPS.

É significativo compreender a importância da Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro durante as suas três edições. Poderemos observar em todo o cenário nacional uma convergência de temas nas discussões sobre o cinema nacional em outros encontros, jornadas, mostras e debates que envolviam os realizadores brasileiros, como observamos nas discussões levantadas durante as Jornadas da Bahia sobre a situação do Super-8, a prática colonial do cinema no Brasil ou as dificuldades encontradas pelos documentaristas e a problemática do curta-metragem. Várias dessas questões foram expostas pela historiadora Izabel de Fátima Cruz Melo (2016; 2018).

As particularidades da Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro, contudo, encontra-se nos anseios do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais para com o filme documental, na relação estabelecida deste gênero com a pesquisa social e na inferência desses debates nacionais com os cineastas locais. Revelando-nos aspectos da própria trajetória do cinema documental em Pernambuco, e de maneira mais ampla, no Nordeste brasileiro.

A importância da efêmera Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro pode ser subscrita nos temas expostos pelos debates e na produção cinematográfica brasileira evidenciadas durante a realização das três únicas edições do certame. Para resgatar as construções realizadas pelo IJNPS enquanto órgão vinculado ao governo federal, difusor de um conhecimento sociológico e promotor do documentário nacional, exploramos aqui os significados da relação entre o instituto com o cinema, cuja importância tem sido pouco observada pela historiografia, inclusive em eventos. O papel desempenhado pelos documentários deste período possui um valor vital tanto para a história do cinema quanto para o estudo sobre a cultura e política do Brasil.

A trajetória do filme documental produzido nas décadas de 1960 e 1970 está ligada a uma transição estética do gênero, uma renovação do documentário que buscou traduzir a realidade nacional a partir de uma forma autenticamente brasileira, construindo representações sobre o Brasil e, de modo mais específico, sobre as produções aqui reveladas, o Nordeste brasileiro. Acentuamos, mais uma vez, a importância do documentário brasileiro como fonte e objeto para a pesquisa histórica, contribuindo dessa maneira para os estudos que envolvem a relação entre a História e o audiovisual.

6.4. UM FESTIVAL SEM SIMPÓSIO E O SURGIMENTO DA FILMOTeca/CINEMATECA DA FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO

O ano de 1979 foi difícil para os realizadores pernambucanos. O Super-8, principal bitola de realização do estado na década, foi cortado da VIII Jornada Brasileira de Cinema da Bahia que, naquele ano, acontecia excepcionalmente em João Pessoa. Conforme relata Izabel de Fátima Cruz Melo (2009, p. 2016):

A VII Jornada foi a última em que a bitola super-8 era aceita pelo regulamento, a UFBA (Universidade Federal da Bahia) retirou o seu apoio, e a sua importância em termos de principal fórum para o cinema brasileiro, começa também a partir de 1979 a declinar. É necessário sublinhar também que o início do processo de abertura, que paulatinamente muda o panorama político e cultural do país.

Na tentativa de manter a pujança da bitola em Pernambuco, é lançado o III Festival de Cinema Super 8 do Recife, com apoio do IJNPS, da Funarte, do Governo do Estado de Pernambuco, da Prefeitura do Recife, Empetur, Kodak e a Empresa Luiz Severiano Ribeiro. Representando o IJNPS na organização do festival estava Jaci de Lima Bezerra, funcionário da casa.

À época, o então governador Marco Maciel garantiu as hospedagens para convidados e cineastas de outros Estados. A Prefeitura do Recife destinou um prêmio de Cr\$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros) ao melhor filme sobre o Recife, com premiações também da Empetur e Kodak. Atendendo à crítica do último encontro, o IJNPS voltou a premiar filmes com propostas sociais, vencendo na categoria, o filme *Funeral para a Década de Brancas Nuvens*, de Geneton Moares Neto.

Essa edição, entretanto, não ocorreu em conjunto com a Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro. Um festival sem simpósio. Contudo, foram mantidas comunicações sobre o Super-8. A conferência de abertura foi realizada pelo diretor-executivo do IJNPS,

Fernando Freyre, no dia 22 de novembro, no auditório Benício Dias, do recém-inaugurado Museu do Homem do Nordeste, com atividades até o dia 25 de novembro.

Na conferência de abertura do III Festival de Cinema Super 8 do Recife, estava cada vez mais presente o alinhamento do IJNPS com as ações do governo federal no plano da cultura. Para o diretor executivo, atuando na área cinematográfica e com isso identificando-se com as intenções do Governo, o IJNPS buscava contribuir para o desenvolvimento do homem. Discurso novamente colhido do PNC e fortalecido em sua ação regional pelo PPC/NE.

Um aspecto dimensionado por Freyre na abertura foi o cinema enquanto uma produção econômica. Destacava a nota do *Diario de Pernambuco* (Recife, 26 nov. 1979, p. A5):

Em seu pronunciamento, o presidente do IJNPS destacou o interesse manifesto pelo Governo Brasileiro com a relação a este setor da nossa economia e da nossa cultura, principalmente, quando procura diversificar a produção do cinema nacional, de modo a proporcionar às culturas regionais e aos Estados a livre expressão de sua autenticidade sociocultural, e disse que “aos homens e instituições compete, dentre das suas possibilidades, contribuir para que o cinema venha a gerar, independente e livre, benefícios econômicos e culturais que sirvam ao homem – tanto aquele situado nas regiões mais desenvolvidas do país quanto ao situado nas regiões pobres e problemáticas como aquelas em que atuamos: o Norte e Nordeste do Brasil”.

Fernando Freyre destaca o subdesenvolvimento do território de atuação do IJNPS, e como o cinema e as ações institucionais serviam para o homem do Norte e Nordeste. Uma perspectiva que de certa maneira se cristalizou em torno do cinema realizado na região, especialmente àqueles herdeiros direta ou indiretamente do Cinema Novo.

O diretor do IJNPS lembrou ainda que, através de suas promoções, o órgão tem procurado ouvir, debater e refletir sobre opiniões a respeito do cinema como instrumento de análise e construção da cultura nacional. Prestigiando, desse modo, o cinema enquanto meio de conhecimento do social, e colaborando como instituição voltada para melhoria das condições de vida do homem brasileiro, “para formação de uma consciência da realidade da nossa cultura, dos nossos problemas, dos nossos desafios” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 26 nov. 1979, p. A5).

Como era comum ao se referir à promoção do IJNPS, citava as iniciativas do órgão voltadas ao cinema: os filmes documentais de Linduarte Noronha, Rucker Vieira e Fernando Monteiro, a realização em 1974 da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, exaltando a presença ainda de ficcionais, como expressos nas participações de Nelson Pereira dos Santos, um ícone do cinema nacional. Segundo a matéria divulgada na imprensa, afirmava Fernando Freyre:

“Sabe-se que o social tem sido objeto de indagações e interpretações não apenas dos cientistas chamados documentaristas – justificou –, mas, com maior frequência, de autores de filme de enredo. E seria lícito dizer que até aí – ao filme de enredo – chega o interesse do Instituto Joaquim Nabuco pelo cinema como instrumento, repita-se, de captação e interpretação da realidade. É inegável que cientistas e artistas que possuem abordagens distintas da realidade – definidas não só pelos métodos, mas, também, pelos objetivos específicos do conhecimento artístico e do científico. Porém, em que pese a legitimidade dessa distinção, não é de se desprezar a contribuição que artistas podem dar ao processo de investigação e explicação rigorosamente científicas da realidade; sobretudo da realidade humana. Desse modo, embora aos cientistas seja de interesse imediato o filme documental em sentido estrito, não se pode negar que o filme de enredo, mesmo com todas as distorções da percepção artística da realidade social decorrentes da tendenciosidade não controlada e, às vezes, conscientemente manipulada pelos artistas, é, a seu modo, documental. Não se deve esquecer que o filme de enredo – todo e qualquer filme de enredo – se baseia numa estrutura de convivência, logo, social, dentro do qual se desenvolvem ações e conflitos entre os personagens”. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 26 nov. 1979, p. A5)

Para Fernando Freyre, o filme de enredo se conecta com a realidade brasileira por ser construído com base de estruturas sociais já existentes. Essa perspectiva dialoga com as contemporâneas teorias do documentário e da História e Cinema, expressas em autores como Bill Nichols (2012, p. 26), que comprehende que todo filme é um documentário, pois até mesmo “a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”; e Robert A. Rosenstone (2010, p. 18), quando ao se referir sobre os filmes históricos, disserta que mesmo quando sabemos que esses filmes são representações fantasiosas ou ideológicas, eles afetam a maneira como vemos o passado. Comparando, de modo similar essas inflexões de Rosenstone, de maneira mais ampla, também podemos pensar a representação do mundo social que os filmes trazem.

Apesar da não realização de uma nova edição da Mostra e Simpósio do Filme Documental, parte das preocupações expressas nas três edições do encontro foram repetidas na fala de abertura do III Festival de Cinema Super 8 do Recife. O evento voltado ao Super-8 se conectava com os anseios do IJNPS e ainda dos cineastas, que em grande parte eram também responsáveis pela realização de filmes documentais na região. Diversos deles sendo produzidos na referida bitola.

Na previsão do orçamento para 1980, publicada no *Boletim Interno nº 163*, de dezembro de 1979, o IJNPS, no campo das atividades culturais, previa continuar a pautar-se no seu PPC/NE, “que tem por base as orientações e diretrizes traçadas pelo Ministério da Educação e Cultura para o setor”.

Procedida a avaliação das atividades desenvolvidas no corrente exercício [1979] e considerando as necessidades mais emergentes, a Autarquia dará prioridade aos tipos

de ação que, executada, sejam capazes de gerar a disseminar novos agentes culturais capazes de propiciar maior desenvolvimento cultural junto às comunidades situadas em nossa área de atuação. (*Boletim Interno do IJNPS*, nº 163, Recife, dez. 1979, p. 11)

Expondo essas questões, várias seriam as atividades programadas, como: III Curso de Especialização em Pesquisa Folclórica; III Curso de Técnicas de Arquivo, Microfilmagem e Restauração de Papéis e Documentos; IV Curso de Técnicas em Pesquisa Social; III Ciclo de Estudos sobre o Imaginário; Seminário sobre os Problemas Amazônicos; IV Encontro Inter-regional de Cientistas Sociais do Brasil; III Programa de Estudos Sobre os Rumos do Desenvolvimento Brasileiro; e a IV Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro e o IV Festival de Cinema Super 8 do Recife.

Curiosamente, uma das atividades que também estava prevista era a Mostra e Simpósio, contemplando a “exibição de documentário sobre aspectos da Cultura Brasileira em geral, e nordestina em particular”, denotando a atenção do IJNPS ao filme documental sob uma perspectiva de exaltação da cultura brasileira (*Boletim Interno do IJNPS*, nº 163, Recife, dez. 1979, p. 12).

Segundo Figueirôa (1994, p. 150), o III Festival de Cinema Super 8 do Recife, de 1979, foi o último grande evento dedicado exclusivamente ao Super-8. Em abril de 1980, o Grupo-8, junto à Fundaj, realizou um projeto visando à realização do IV Festival de Cinema do Recife, com filmes em Super-8, 16 mm e 35 mm, ampliando o festival. Mas o momento de crise econômica que se instaurou no país naquele período reverberou nos investimentos no campo da cultura: “O projeto chegou a ser encaminhado à Embrafilme e Funarte, mas o desinteresse destas em prestar ajuda financeira o inviabilizou e o festival não foi realizado” (FIGUEIRÔA, 1994, p. 152).

Ainda assim, na passagem da década de 1970 e 1980, o Instituto Joaquim Nabuco, que se tornaria Fundação Joaquim Nabuco em março de 1980, era um dos poucos espaços propícios a um circuito alternativo do cinema local, especialmente o Super-8, como aponta Figueirôa (1994, p. 152):

A Fundação Joaquim Nabuco era o único órgão oficial que mantinha o apoio ao cinema local, mesmo assim apenas realizando mostras periódicas de curtas onde incluía também filmes em super 8, como a que organizou em julho de 1980 com sete obras de Fernando Spencer, sendo quatro delas em super 8 - Cinema Glória, Valente é o Galo, A Eleição do Diabo e a Posse de Lampião no Inferno e As Corocas se Diverte.

Todavia, a principal contribuição do IJNPS/Fundaj ao cinema local viria a ser a institucionalização de um setor destinado à cinematografia dentro do órgão. Projeto que esteve diretamente ligado não só às realizações fílmicas estimuladas oficialmente a partir de 1960, como também aos debates promovidos pelos eventos da década de 1970. Essa mudança estrutural fez parte do próprio processo de transformação passada pela casa ao se tornar uma fundação pública.

Entre os dias 16 e 22 de julho de 1979, o IJNPS comemorou seus 30 anos de fundação. Fora o último deles como autarquia pública, diretamente vinculada ao Ministério de Educação e Cultura. Nas comemorações do 30º aniversário da casa, foi inaugurado o Museu do Homem do Nordeste e o Auditório Benício Dias, anexo ao museu. As celebrações do aniversário contaram com a solenidade da entrega da Medalha Massangana aos funcionários com mais de quinze anos de casa, exposição das publicações do IJNPS e lançamento de novas edições, espetáculos teatrais, apresentações musicais, dança, e projeções audiovisuais do “próprio instituto” (*Diario de Pernambuco*, Recife, 16 jul. 1979, p. C-6).

A partir de 15 de março de 1980, a sigla IJNPS foi oficialmente trocada por Fundaj – Fundação Joaquim Nabuco¹⁶⁷, órgão com personalidade jurídica de direito privado, ainda vinculada ao MEC, mas com acréscimo de autonomia. O projeto do Executivo foi assinado pelo presidente João Figueiredo e encaminhado ao congresso de junho de 1979, como parte das comemorações dos 30 anos da casa.

Conforme exalta o *Diario de Pernambuco* (Recife, 3 jul. 1979, p. A-14), o documento encontrava-se no Palácio do Planalto desde o governo passado, mas o presidente Geisel, por uma questão de princípio, opunha-se à transformação de repartições públicas em fundações.

No então novo governo – do general João Baptista de Oliveira Figueiredo, iniciado em 15 de março de 1979 –, Gilberto Freyre então retomou a solicitação junto ao Planalto, e a esta altura com apoio do seu amigo Eduardo Portella, novo Ministro da Educação e Cultura. Exaltava a nota da imprensa:

Na quinta-feira passada [28 jun. 1979], às vésperas da viagem do presidente da República ao Nordeste, o ministro Golbery do Couto e Silva telefonou a Gilberto Freyre, informando-o sobre a decisão presidencial e congratulando-se pela transformação do Instituto em Fundação, com autonomia administrativa e financeira e maior flexibilidade de operações. O próprio presidente Figueiredo disse a Gilberto Freyre que apoiou, imediatamente, a ideia, durante a reunião do Conselho Deliberativo da Sudene. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 3 jul. 1979, p. A-14)

¹⁶⁷ Inicialmente, a Fundação Joaquim Nabuco usava em suas documentações oficiais e na imprensa pernambucana a sigla FJN, posteriormente adotando a “Fundaj”. Por questões de padronização, adotaremos a nomenclatura atual, por sua ampla utilização em referência ao órgão.

Em agosto, o projeto foi aprovado no Senado Federal, sob presidência do Senador pernambucano Marcos Freire (MDB) na comissão mista encarregada de estudar a matéria. O relator do projeto foi outro pernambucano, o deputado federal Oswaldo Coelho (Arena), que referenciou:

A história do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (...), que, de agora em diante terá o curso merecidamente alterado, para melhor atender aos seus objetivos, é bem representativa do que lhe compete como centro de investigação e pesquisas. O Instituto compatibiliza a indispensável e constante modernização dos métodos de trabalho com investidas de gosto até revolucionário e a preocupação de preservar valores da cultura brasileira. (*Diario de Pernambuco*, Recife, 25 ago. 1979, p. B-8)

A Comissão foi formada pelos senadores Aderbal Jurema, Nilo Coelho, Lourival Batista, Aloysio Chaves, Eunice Michiles, José Lins e Jorge Kalume; e os deputados Joaquim Coutinho, João Carlos de Carli, Pedro Corrêa, Oswaldo Coelho, Josias Leite e Carlos Wilson, todos da Arena. Entre os MDBistas, estiveram os senadores Marcos Freire, Nélson Carneiro, Henrique Santillo e Adalberto Sena, além dos deputados Roberto Freire, Carlos Alberto, Cristina Tavares Correia, Fernando Coelho e José Carlos de Vasconcelos.

A transformação do IJNPS em Fundaj foi acompanhada pela imprensa carioca. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 30 jul. 1979, Caderno B, p. 1), Fernando Freyre defendia:

“Como fundação, ganharemos uma maior flexibilidade administrativa, que nos permitirá superar entraves burocráticos. Poderemos agir em conjunto com a iniciativa privada e ampliar a cooperação internacional com entidades científicas públicas e particulares. Intensificaremos a prestação de serviços e assistência técnica a terceiros e, o que é mais importante, teremos condições de manter em nossos quadros e atrair para eles recursos humanos altamente qualificados”.

A matéria, na primeira página do Caderno B do *Jornal do Brasil*, traz algumas questões que não eram comuns de aparecer no *Diario de Pernambuco*, em que se denotava uma influência do clã Freyre. Após expor, através da entrevista com o diretor-executivo, as ações da casa, seu enorme acervo e pujança da instituição ao longo de três décadas, o jornalista Homero Fonseca dos Santos provoca:

Apesar do seu acervo de trabalho, o IJNPS tem recebido caóticas críticas de meios intelectuais nordestinos. “É um feudo de Gilberto Freyre”, dizem uns, acusando a existência de uma política de grupos, na qual os parentes, amigos e afilhados do famoso autor de *Casa Grande & Senzala* seriam privilegiados.

Fernando Freyre nega as acusações: “Jamais utilizamos qualquer critério de parentesco ou amizade para contratação de pessoal, prevalecendo a capacitação profissional nas admissões de profissionais. Quanto a mim, não pretendia ingressar no Instituto, e só o fiz a pedido do ex-diretor-executivo, Mauro Mota, que, ao deixar o cargo para assumir uma função em outro organismo, instou para que eu, que já prestara serviços ao IJNPS, assumisse a função”. (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1979, Caderno B, p. 1)

O filho de Gilberto Freyre, obviamente, negou o paternalismo da casa. Outras questões foram postas pela entrevista, como as relações políticas em torno do IJNPS:

Existem também reparos quanto a um presumível envolvimento partidário do IJNPS com a agremiação governista – a Arena – o qual seria claramente consubstanciado quando da visita do General João Figueiredo, no ano passado, ao Recife, na qualidade ainda de candidato da Arena à Presidência da República. Na ocasião, os técnicos do IJNPS entregaram-lhe um documento contendo subsídios para sua administração, intitulado “Por uma política de desenvolvimento social para o Brasil”.

“Nosso compromisso”, responde Fernando Freyre às críticas, “é com a verdade científica e com o bem-estar das populações do Norte-Nordeste. O documento entregue ao General Figueiredo não foi secreto. O próprio General tomou a iniciativa de visitar a instituição, e por isso lhe entregamos o documento. O próprio General Euler Bentes Monteiro, candidato à Presidência pela oposição, foi convidado a vir ao Instituto e recebeu nossas publicações com os resultados de nossos estudos. Não fazemos qualquer restrição a visitas de parlamentares e políticos, pelo contrário. Curiosamente, os parlamentares do MDB são justamente os que nos visitam em maior número.” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1979, Caderno B, p. 1)

Como um antigo udenista, Gilberto Freyre mantinha ótimas relações com políticos da Arena. Todavia, era verdade que pelo IJNPS circulavam, ainda que em minoria, políticos do MDB. O apoio dos dois partidos foi fundamental para a aprovação unânime da transformação da casa em fundação.

Com as transformações, a direção da instituição exaltava constantemente que pretendia intensificar suas pesquisas sócio-econômicas-culturais, ampliar sua área de atuação em direção à região Norte, notadamente a Amazônia, atrair quadros técnicos de alta especialização e promover ainda uma maior cooperação com organismos internacionais.

A Lei nº 6.687, de 17 de setembro de 1979, autorizou o Poder Executivo a instituir a Fundação Joaquim Nabuco, dentre outras providências. Em 15 de março de 1980, o Decreto nº 84.561, assinado pelo Presidente João Figueiredo e o Ministro Eduardo Portella, instituiu oficialmente a Fundação Joaquim Nabuco, aprovando seu Estatuto e dando outras providências.

O presidente Figueiredo assinou o decreto transformando o IJNPS em Fundaj no dia do aniversário de 80 anos de Gilberto Freyre. Mais uma vez, personificada a relação entre a casa com seu criador. Em telegrama ao sociólogo, o Presidente assinalou:

“o ato assinado hoje (...) é minha homenagem ao ilustre patrício ao ensejo de seu 80º aniversário natalício, distinção que meu Governo presta ao humanista que no Brasil mais pugnou na área da ciência social e a propaga com um total respeito aos bens éticos e culturais de nossa gente”. (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1980, 1º Caderno, p. 19)

Com a mudança, a Fundaj passa a ter em sua estrutura administrativa um conselho diretor formado por 15 membros: oito escolhidos dentre pessoas que se dediquem preferivelmente a estudos e pesquisas de natureza social, mediante a indicação de lista tríplice; dois representantes do MEC; dois do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); um da Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) e outro da Sudene. O presidente agora seria escolhido livremente e designado, em comissão, pelo Presidente da República.

Com o advento da Fundaj organograma da casa se reformulou. Cria-se então o Instituto de Documentação (Indoc), que congregou o acervo já considerável do Departamento de Iconografia, instituído um ano antes e depositário de uma cultura visual ligada a pintura, gravura, fotografia e cinema. Inicialmente, o Departamento de Iconografia foi estruturado em apenas duas divisões, a Fonoteca e a Filmoteca, este último que depois passaria a Cinemateca. Segundo nos conta Joselice Jucá (1991, p. 179):

A cinemateca, dirigida pelo cineasta Fernando Spencer, não se propõe apenas à armazenagem e troca de filmes, mas a um trabalho de conservação, aquisição de novas fitas, elaboração de programas culturais e de projetos de pesquisa no âmbito da história do cinema.

O seu acervo, que se iniciou com a coleção de filmes educativos do INEP, produzidos pela Encyclopédia Britânica, hoje abrange valioso acervo representado por filmes de autores locais, documentários sobre manifestação da cultura regional, a exemplo do maracatu, caboclinho, artesanato e filmes sobre o chamado Ciclo do Recife, de 1924.

O relato da historiadora Joselice Jucá, localizado temporalmente em 1991, refere-se às transformações que o setor de cinema sofreu com o surgimento da Fundaj. Inicialmente, o projeto do órgão era a formação da Filmoteca, compreendido como o espaço em que se encontram coleções ou arquivos, na busca pela construção de um acervo de filmes de valor científico, artístico, cultural ou documentário. Suas origens, na verdade, remontam à atuação de Rucker Vieira como técnico da instituição. Na década de 1980, a compreensão sobre a função do setor se ampliou, e a Filmoteca se transformou em Cinemateca¹⁶⁸, compreendendo assim a conservação, aquisição de novas fitas, elaboração de programas culturais e de projetos de pesquisas voltados ao cinema.

¹⁶⁸ Comumente é referenciada pela documentação de modo similar.

Em 1980, Fernando Spencer se tornou coordenador da Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco, atendendo a um convite do então presidente do órgão, Fernando de Mello Freyre. O cronista e cineasta pernambucano ocupou o cargo até o ano de 2000, quando se aposentou.

O acervo da Filmoteca da Joaquim Nabuco foi construído ao longo de sua trajetória e da relação do órgão com o cinema. Os filmes de Linduarte Noronha, Rucker Vieira, ou mesmo *Cultura Marginal Brasileira*, de Fernando Monteiro, já faziam parte, de modo simples, de um acervo preexistente, sendo exibidos em diferentes ocasiões e cerimônias do IJNPS. O acervo e o setor surgem, assim, antes de sua institucionalização.

Ainda em 1978, a Portaria nº 139 de 23 de outubro, presente no *Boletim Interno do IJNPS* nº 149, estabeleceu que, considerando o parecer técnico da instituição, emitido após a proposta apresentada por Eliseu Visconti¹⁶⁹ e Fernando Spencer, o IJNPS autorizou a aquisição dos filmes relacionados naquela proposta, destinados ao acervo da Filmoteca do IJNPS. A ação foi divulgada pelo *Diario de Pernambuco* (Recife, 31 out. 1978, p. B-8) que exaltou:

O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais adquiriu nove filmes em Super 8 mm, do cineasta e crítico de cinema do DIARIO DE PERNAMBUCO, Fernando Spencer, por considerar os documentários como dos mais expressivos para a compreensão da cultura brasileira, além de processados dentro de padrões técnicos os mais rigorosos, com fotografia, montagem, copiagem e sonorização que atendem plenamente a quaisquer exigências para perfeita exibição, conforme parecer da Comissão Técnica.

Os cineastas ofereceram seus filmes e tiveram seus pedidos atendidos. Foram adquiridos de Fernando Spencer os filmes *Valente é o Galo*, *Caboclinhos do Recife*, *Toré a Nossa Senhora das Montanhas*, *Um Instante*, *Maestro Nélson Ferreira*, *O Teu Cabelo Não Nega*, *Farinhada*, *Clubes e Blocos do Recife*, *A Feira de Caruaru* e *Adrão foi feito de Barro*. Os recursos para aquisição do material advinham do convênio com o Departamento de Assuntos Culturais do MEC, o mesmo convênio que promovia os encontros cinematográficos realizados naquela década.

Os filmes prometiam enriquecer o acervo do IJNPS, além de ser um estímulo aos cineastas pernambucanos, “que enfrentam sérias dificuldades para execução de seus trabalhos”. A matéria também exalta a compra das obras do cineasta carioca Eliseu Visconti. Fernando Freyre discursava:

¹⁶⁹ O cineasta carioca esteve no Recife no início de 1978, para realização de um documentário sobre o carnaval pernambucano, onde provavelmente estabeleceu contato com o IJNPS e suas ações.

O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, no exercício das suas atividades, as científicas como as culturais, sempre se preocupou com tudo aquilo - arte ou ciência - que contribua para a documentação e estudo da nossa realidade. Daí o interesse do Instituto Nabuco pelo cinema: pela câmera cinematográfica como instrumento de registro de aspectos da cultura brasileira, particularmente nordestina, e do filme, sobretudo, o filme sócio-antropológico, como instrumento educativo no sentido de contribuir para a formação do homem. (*Diário de Pernambuco*, Recife, 31 out. 1978, p. B-8)

A questão da aquisição de filmes se consolidou na casa, agora Fundação Joaquim Nabuco. Em 1980, a Portaria nº 81, de 8 de outubro, designou Fernando Ponce de Leon, Joselice Jucá, Rucker Vieira, Jaci de Lima Bezerra, Sebastião Vila Nova e Maria Luiza Gomes Rolim a compor uma comissão especial destinada à elaboração de diretrizes capazes de estruturar uma política geral de aquisição, conservação e utilização de películas cinematográficas, nas suas diversas bitolas, e nortear o emprego, em geral, de tal veículo por parte do IJNPS (*Boletim Interno do IJNPS*, nº 173, Recife, out. 1980).

Esses movimentos culminariam na resolução da “Diretriz Geral para Área Cinematográfica”, publicada pela Portaria nº 129/A de 29 de dezembro de 1981, presente no *Boletim Interno nº 187* da Fundaj (ver Anexo K).

O documento, considerando os subsídios apresentados pela comissão formada em 1980 e objetivando aperfeiçoar a norma administrativa sobre o setor, regulamentava as atividades voltadas à aquisição, conservação, utilização e, eventualmente, produção de películas cinematográficas.

A diretriz foi construída em seis eixos: 1) critérios de aquisição; 2) tipos de filmes; 3) normas para aquisição; 4) conservação; 5) utilização e emprego das películas; e 6) produção. É notável, dentre os parâmetros estabelecidos pelo documento, a influência da trajetória e atenção dada pelo órgão federal ao cinema documental na construção de uma imagem do Nordeste. Denotando, assim, uma dimensão de política institucional para o audiovisual.

Nos critérios de aquisição, o documento expõe que as propostas internas ou externas deveriam ser enviadas diretamente ao Indoc ou, em alguns casos, diretamente à Presidência da Fundaj, devendo a casa instituir uma comissão integrada por especialistas para analisar a proposta. Em caso de compra direta aos autores, ela deveria incidir sobre os direitos de contratipagem (reprodução dos negativos de som e imagem), que, embora sejam mais caros, segundo informa o texto, “(...) permitirão reprodução em laboratório de quantas cópias sejam necessárias. Observação: o maior número de cópias facilita o empréstimo e projeções simultâneas, a substituição por danificação ou extravio” (*Boletim Interno da Fundaj*, nº 187, dez. 1981, p. 23).

Após a exposição técnica da compra dos filmes, a diretriz estabelece os tipos de filmes que deveriam ser adquiridos, selecionando em três categorias: o filme documental, o filme didático e o filme de enredo. Por filme documental definia-se todo filme que, pela sua forma e conteúdo, em sincronia com o momento histórico e sociológico, baseado no “registro local do fato”, servisse como meio de conhecimento da realidade social, econômica e política do Brasil em geral, e do Norte e Nordeste, em particular.

Ao filme didático, competia o tipo de filme que, pela sua forma, conteúdo e objetivos, auxiliasse o ensino e a instrução nos seus diversos graus. Nota-se aqui uma similitude entre ambas as categorias, todavia, o filme didático sendo exposto como aquele a ser usado em sala de aula.

Quanto ao filme de enredo, estabelece-se o tipo de filme que, pela sua forma e conteúdo, “(...) procura reconstituir tempos e espaços históricos-geográficos, onde se localiza a atuação individual e coletiva, baseada na interpretação de fontes da história e da literatura” (*Boletim Interno da Fundaj*, nº 187, dez. 1981, p. 24). Ou seja, deveriam ser adquiridos os denominados filmes históricos e ainda aqueles baseados na literatura. Destaca-se aqui que parte das iniciativas que receberam apoio ou foram propriamente produzidas pelo IJNPS até 1979 estiveram comumente atreladas à literatura brasileira e produções da pesquisa social. Este era o “tipo” de filme ao qual a casa defendia em seu acervo.

Nas normas para aquisição, instituíram-se as definições técnicas e de conteúdo divididas por quatro setores aos quais os filmes deveriam estar atrelados: História; Sociologia e Antropologia; Promoção Cultural; e Iconografia. Os critérios aqui são expostos com mais detalhes, o que confere inclusive o sentido da casa para esses campos. Por exemplo, nas normas do campo da História se expunha:

É de fundamental importância, além da qualidade técnica, a feitura científica do filme no que concerne à verdade histórica.

É oportuno evitar-se a aquisição de filmes que muitas vezes excedem em apelo visual, sem oferecerem, contudo, consistência histórica.

É oportuno a aquisição de filmes que enfoquem principalmente aspectos da realidade histórica do Norte e Nordeste, sem que por isso se rejeitem filmes concernentes a outras regiões do país. (*Boletim Interno da Fundaj*, nº 187, dez. 1981, p. 24)

Nota-se aqui a visão da possibilidade de se reconstituir uma suposta verdade histórica. Há uma predominante visão positivista-científica da história como uma reconstituição dos fatos, representada, consequentemente, pela cinematografia.

Ao campo da Sociologia, deveriam ser expostas questões como “relevância etnográfica”, como o registro descritivo dos costumes de um grupo; “fidedignidade etnográfica”, na ausência da distorção no registro da realidade social; “qualidade didática”, no potencial informativo e clareza da mensagem; “qualidade técnica”, em aspectos de imagem e som; e, por fim, “qualidade dos fatos registrados”, na pertinência da interpretação quanto ao conhecimento científico disponível a respeito do assunto.

A norma para aquisição de Produção Cultural procurava atender, pelo que podemos perceber, às reivindicações dos cineastas locais. O texto dizia que essa forma de aquisição deveria ser pautada na “ausência de preocupação com o ‘curriculum vitae’ dos cineastas proponentes, visando apoiar o estreante” (*Boletim Interno da Fundaj*, nº 187, dez. 1981, p. 25). Além disso, pontuava que deveria evitar o “paternalismo” e a interferência na esfera criativa da exposição das ideias. Algo notadamente raro para a instituição freyriana.

As aquisições de Produção Cultural evitariam ainda a compra de filmes de baixa qualidade e aqueles com tendências de “jingle”, uma referência aos filmes cujos registros não traziam uma interpretação ou proposta, justificada como:

(...) registro passivo de festas populares, que sejam incompletos, ou sejam mal apresentados e finalizados.

Os documentários devem transcender o nível do registro para se transformarem em proposta. (*Boletim Interno da Fundaj*, nº 187, dez. 1981, p. 25)

Por fim, a área da Iconografia previa a compra de peças voltadas ao campo da museologia e arquivologia. Uma aquisição de filmes que procurassem auxiliar os trabalhos desenvolvidos pela Fundaj nas áreas das ciências sociais, documentação e restauro de bens culturais, ressaltando a prioridade na temática regional.

O quarto tópico da Diretriz Geral para Área Cinematográfica expunha a questão da preservação das películas. Enviados ao Indoc, os filmes seriam confiados ao Departamento de Iconografia, a quem caberia o seu recebimento para registro, catalogação, controle de empréstimo, cessões de cópias para venda, doação ou permuta, projeção e, ainda mais importante, conservação física.

Na Filmoteca/Cinemateca ficaria o depósito dos filmes, onde seriam conservadas as películas do acervo filmográfico da Fundaj, e deveria ser local seguro contra roubo, inundações e incêndios. Passada a experiência trágica das enchentes, o documento inferia em evitar subsolos e espaços térreos. O local deveria ter sua luminosidade e temperatura controladas,

evitando-se ainda quedas bruscas e as máximas excessivas que danificassem o material de preservação.

Quanto às especificações de preservação, a diretriz previa que a Fundaj deveria requerer consulta e orientação às cinematecas já montadas e experientes. E ainda a laboratórios de produção fotográfica e cinematográfica, considerando o modo adequado ao tratamento do material fílmico.

A utilização e emprego das películas cinematográficas ficou a cargo do Instituto de Recursos Humanos e Promoção Cultural que, com apoio da Coordenadoria de Comunicação Social, organizaria a exibição de filmes que divulgasse o acervo da Fundaj.

Isso foi feito ao longo de toda a década de 1980. Por diversas vezes, como era de costume, o órgão federal aproveitou eventos e celebrações na casa para exibir parte do acervo da filmoteca. Acervo este que crescia ao longo da década. Foi significativa, por exemplo, a aquisição de filmes do Ciclo do Recife e documentações de propriedade de Jota Soares em 1984.

O tópico destinado à produção cinematográfica é o último da diretriz. Em sua redação, traz a possibilidade da Fundaj atuar como produtora ou coprodutora, assumindo financeiramente “dentro de suas possibilidades orçamentárias” a realização de projetos quer sejam oferecidos por pessoas físicas ou jurídicas, quer sejam ou não elaboradas internamente pelo seu quadro de funcionários.

Os projetos deveriam ser compostos por uma sinopse do filme, roteiro técnico, equipe de pessoal, orçamento da produção e seu plano de aplicação com prazos de execução, acabamento e entrega da obra. As propostas seriam guiadas por quatro temáticas. Além de documentar a paisagem geográfica, humana e cultura do Norte e Nordeste; as estruturas da Fundaj, seus prédios, edifícios e acervos; suas ações, eventos e produções científicas. O texto expunha: “Documentar aspectos da vida e da alma do fundador da Fundação Joaquim Nabuco, o sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre” (*Boletim Interno da Fundaj*, nº 187, dez. 1981, p. 27).

É desse período, a maior presença dos filmes institucionais que corroboram com o objetivo da diretriz: *Flagrantes da solenidade de comemoração dos 80 anos de Gilberto Freyre – parte I e II* (Rucker Vieira, 1980), *Inauguração da Livraria Luiz Delgado em Brasília* (Rucker Vieira, 1980), *Visita do presidente Ernesto Geisel à Fundaj* (Rucker Vieira, 1980), *Um homem avança com um século* (Rucker Vieira, 1980), *Posse do Dr. Fernando Freyre em Brasília* (Rucker Vieira, 1980), *Exposição José Lins do Rego* (Fernando Spencer, 1981) e *Imagens*,

coisas e bichos (Fernando Spencer, 1981). Todos produzidos pela Fundaj, realizados pelos cineastas da casa.

Em 1979, Fernando Spencer e Rucker Vieira trabalharam juntos no filme *Almery e Ary: Ciclo do Recife e da Vida*, produzido pela Cinematográfica Aquarius e coproduzido pela Embrafilme. Trata-se de um documentário sobre os pioneiros Ary Severo (diretor, argumentista, ator e roteirista) e Almery Steves, sua esposa (atriz de quatro famosos filmes do Ciclo do Recife). O tema estava ligado à reconstrução da memória do cinema pernambucano, capitaneada naquele período por ações de Spencer e da própria Fundaj. Spencer foi o diretor do filme, enquanto Vieira atuou como diretor de fotografia. A trilha sonora ficou sob responsabilidade de Sebastião Vila Nova, outro funcionário do IJNPS/Fundaj. O filme foi adquirido posteriormente pela Fundaj, fazendo parte do acervo em mostras realizadas pelo órgão.

Ao longo da década, a Fundaj promoveu diversas atividades cinematográficas com exibição de filmes do seu acervo, cada vez mais crescente. Ainda em junho de 1980, a Fundaj apresentou uma programação cultural com exibições de filmes de Rucker Vieira, Jomard Muniz de Brito, Amin Stepple e Geneton Moraes Neto (*Diario de Pernambuco*, Recife, 3 jun. 1980, p. C-6). Foi recorrente a presença dos cineastas vitoriosos e destaques das mostras e festivais promovidos pelo IJNPS no acervo da Filmoteca.

Em maio de 1981, o departamento de Promoção Cultural da Fundaj realizou a I Mostra de Produção Independente de Pernambuco, com filmes do acervo do órgão (6 mai. 1981, p. A-20). No mesmo ano, no estado vizinho, a Fundação Joaquim Nabuco e a Universidade Federal de Alagoas promoveram nos dias 14 e 15 de agosto uma mostra de filmes em 16mm e Super-8 do acervo da Filmoteca Joaquim Nabuco. Catorze filmes foram projetados no Auditório Guedes Miranda, na reitoria da universidade.

Novamente, os filmes da mostra, conforme exaltavam os periódicos, pertenciam aos cineastas Fernando Spencer, Rucker Vieira, Linduarte Noronha, Geneton Moares Neto, Klaus R. Rick, Jomard Muniz de Brito, Jaime Matarazzo e Eliseu Visconti. Segundo a imprensa, os filmes foram adquiridos pela Fundaj para a formação do acervo da Filmoteca Joaquim Nabuco, exaltando:

Os filmes falam do Nordeste, do Folclore, do Mercado de São José, Feira de Caruaru e do frevo pernambucano, além daqueles satíricos, como do cineasta Jomard Muniz de Brito “O Palhaço Degolado”, em que o autor satiriza personalidades da cultura pernambucana. O jovem cineasta Geneton Moraes Neto preferiu fazer um documentário crítico sobre a década de 70: “Funeral para a década de Brancas Nuvens” (*Diario de Pernambuco*, 13 ago. 1981, p. A-32)

Logo em seguida, realizou uma semana de atividades culturais com diversas exibições de filmes no mês de setembro. O primeiro dia de programação contou com a exibição de *A filha do Advogado*, clássico filme do Ciclo do Recife, antecedido pela projeção do documentário *Jota Soares – Um pioneiro do cinema* dirigido por Fernando Spencer e Flávio Rodrigues. Uma promoção da Fundaj e da Embrafilme na Sala Roquette Pinto, em Apipucos (*Diário da Manhã*, Recife, 16 set. 1981, p. 6).

O acervo do Departamento de Iconografia da Fundaj ganhou uma reportagem especial do caderno viver do *Diário de Pernambuco* (Recife, 7 fev. 1984, Seção B, p.1), com destaque à filmoteca, que tem por objetivo, segundo seu gestor, “(...) documentar e divulgar as produções do cinema brasileiro, em particular a produção regional, bem como produzir e coproduzir filmes de autores e temas ligados ao Norte/Nordeste do Brasil”.

A matéria destaca que a Filmoteca promovia a difusão de filmes educativos, científicos, técnicos e culturais, estimulando a produção de cineastas locais e estabelecendo uma política desenvolvimentista de educação e cultura. O seu acervo, naquele período, era composto por mais de 200 filmes.

São filmes documentários sobre o açúcar, o cangaço, a arquitetura, arte, carnaval, história do cinema, folclore, além de coleções de filmes didáticos oriundos do MEC – História Geral, Geografia, Biologia, Saúde, Ecologia, Química e Física.

Deste valioso acervo, vale ressaltar “Engenho Bangüê”, de Pedro Neves – um dos pioneiros do Ciclo do Recife –, produzido na década de 60 e que mostra aspectos socioeconômicos da região canavieira de Pernambuco; “O Mundo do Mestre Vitalino”; “Origem dos Quadrinhos no Brasil”; documentários sobre o cangaço (“A Musa do Cangaço”, “Memória do Cangaço” e “Lampião”, este de Benjamin Abraão, de 1936); “Santa do Maracatu”, de Fernando Spencer, sobre as origens negras do maracatu; “Aruanda”, considerado pela crítica nacional como mais legítimo representante do cinema novo no Nordeste; “Delmiro Gouveia”, “Vida e Obra de José Lins do Rego”, além, dos filmes produzidos no período do cinema mudo em Pernambuco, entre 1923 e 1931, como “A Filha do Advogado”, do pioneiro Jota Soares. (*Diário de Pernambuco*, Recife, 7 fev. 1984, Seção B, p.1)

Em 1984, a Fundaj envia o filme *Santa do Maracatu* (1980) para ser exibido em Portugal, nas cidades de Lisboa e Porto, a pedido da Associação Internacional Amigos do Porto. Naquele mesmo ano, apoia o Encontro Nacional dos Documentaristas Cinematográficos em 1984, coordenado pela ABD Pernambuco. Participaram também do apoio a este evento outros órgãos, como Fundarpe, Fundação e Preservação de Sítios Históricos de Olinda, Filmoteca de Pernambuco e a Embrafilme. Ocorreram exibições fílmicas na Fundaj (no auditório do Derby), na Sala Jota Soares (na Casa da Cultura) e na Sala Bonsucesso (em Olinda).

A Fundaj promoveu, ainda, com destaque da imprensa, diversas ações cinematográficas no ano de 1988, como a mostra 90 anos de Cinema Brasileiro, Retrospectiva do Cinema Japonês, do Cinema Alemão, a Mostra Olhar Feminino, além de exibições avulsas (*Diario de Pernambuco*, Recife, 30 nov. 1988, p. B-5).

O destaque da imprensa pernambucana, em especial pelo *Diario de Pernambuco*, às ações da Fundaj não parecem uma surpresa. Além claro, da boa relação que Gilberto Freyre tinha com o veículo, a partir da década de 1980 o setor cinematográfico do órgão federal passou a ser dirigido pelo cronista e cineasta Fernando Spencer, que possuía uma coluna diária no jornal.

A partir daquela década, Spencer, além de crítico e cineasta, passou a atuar como programador de cinema. Foi o grande responsável por instituir um programa de cinema arte e da valorização do cinema pernambucano na Fundaj. Preocupou-se ainda com a questão da preservação audiovisual, tornando a casa um dos principais órgãos da memória do cinema pernambucano. Ainda hoje, a Fundaj mantém quase todo seu acervo acessível a pesquisadores, incluindo os filmes de Rucker Vieira, Fernando Monteiro e Fernando Spencer¹⁷⁰.

Durante a constituição da Filmoteca/Cinemateca da Fundaj, Rucker Vieira e Fernando Spencer tornaram-se figuras basilares na estruturação do setor no órgão. O próprio Fernando Spencer comenta em sua coluna ao *Diario de Pernambuco* (Recife, 17 out. 1979, p. C-8) que o veterano cineasta Rucker Vieira, “um dos melhores diretores de fotografia do cinema brasileiro”, foi contratado para o setor de Cinema do IJNPS: “[...] Está no palco de expansão daquele órgão, a criação de uma Filmoteca e Rucker, com sua comprovada experiência, cuidará do acervo cinematográfico do IJNPS”. Rucker Vieira compôs, como já observamos, a comissão responsável pela institucionalização do setor entre 1979 e 1981.

Após Rucker, Fernando Spencer oficialmente entrou para o órgão federal. A Portaria nº 115 de 22 de dezembro de 1980, publicada no *Boletim Interno da Fundaj* nº 175, designou Spencer o Diretor da Filmoteca do Departamento de Iconografia do Instituto de Documentação.

Fernando Spencer foi convidado por Fernando Freyre para trabalhar na Filmoteca da Fundação Joaquim Nabuco, que, na época, além do acervo produzido pelo próprio Instituto Joaquim Nabuco – documentários e filmes adquiridos nos festivais de Super-8 – tinha ainda uma coleção de filmes do INEP. Spencer ajudou a catalogar este acervo audiovisual que crescia com novas aquisições naquele período. Segundo os relatos da própria Fundaj sobre formação da cinemateca:

¹⁷⁰ O acervo cinematográfico pode ser consultado através da Base de Dados da Fundaj – Cine. Disponível em: <<http://bases.fundaj.gov.br/cine.html>>, acesso em 22 ago. 2021.

Quando [Fernando Spencer foi] contratado, a filmoteca de então tornou-se “cinemateca”. “Filmoteca não exige pesquisa, restauração. (...) Cinemateca que é mais abrangente! É o cinema de modo geral: a história, a restauração, a conservação, aquisição de novas obras”, defendeu. E, para ele, a importância da Cinemateca residia na necessidade de atender a toda a região. Do contrário, os filmes não chegariam aqui. Antes, a então “Filmoteca” era dirigida pelo fotógrafo Rucker Vieira, que nomeia o concurso de roteiros da Fundaj.¹⁷¹

Rucker Vieira atuou como fotógrafo e depois na construção técnica da filmoteca. Vieira foi personagem e um dos objetos de pesquisa de José Marinho no livro *Dos Homens e das Pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*, publicado em 1998, citado ao longo deste trabalho. O livro é resultado da dissertação de Marinho defendida em 1986. Na primeira metade daquela década, em entrevista para a pesquisa, o cineasta e fotógrafo afirmou sobre sua trajetória naquele momento:

Atualmente eu estou trabalhando na Fundação Joaquim Nabuco, sou funcionário da Fundação. Fora disso, tenho contribuído aí para produção de vários documentários, quase todos de Fernando Monteiro. Ele fez um documentário sobre um farol, a fotografia foi minha, de *O farol*. Depois nós fizemos *Leilão sem pena*, também a fotografia é minha. Outro documentário que fiz com Fernando Monteiro... eu não estou lembrado. A saideira eu fiz alguma coisa aqui, parte mais assim... efeito. Eu adaptei na câmera, que eu tenho, uma Arriflex, então eu adaptei uma lente que eu faço detalhes, o menor que você possa imaginar, talvez. Há uma extensão, um tubo de extensão, colocado na câmera, com uma lente já adaptável à máquina fotográfica. Também presto serviços à Empresa Severiano Ribeiro, reportagem. (MARINHO, 1998, p. 134)

A obra ao qual Rucker Vieira não se lembrou provavelmente foi o *Oh! Segredos de uma raça* (Fernando Monteiro, 1979). O filme se coloca como uma espécie de documentário-fantasia sobre as origens indígenas brasileiras, utilizando a arte rupestre.

Com muita inventividade, como exposto no depoimento sobre suas técnicas, Vieira foi um dos cinegrafistas mais criativos em busca de soluções práticas ao trabalho de filmar. Marcando seu nome na história do cinema brasileiro.

As circularidades desses personagens, dos filmes e ações voltados ao cinema documental fizeram do IJNPS/Fundaj um mecenas dos cineastas que contribuíram com a construção de uma imagem do Nordeste, seja ela um ato estético-revolucionário de onde provinha as bases do cinema novo, ou na representação da cultura popular fixadas nas visões de um discurso oficial promovida por intelectuais e pelo próprio regime autoritário que se estabeleceu naquele período.

¹⁷¹ <https://www.fundaj.gov.br/index.php/ultimas-noticias/131-blog-da-fundacao/noticias/746-o-legado-de-spencer-e-a-cinemateca-da-fundaj>

É importante não esquecermos que a criação de uma área cinematográfica na Fundaj, destinada à produção, exibição e preservação foi resultado das iniciativas desses artífices junto à casa. Sintetizados ainda mais, durante a década de 1970, com a realização de festivais, mostras e simpósios que puseram essas questões na ordem do debate. Os eventos promovidos neste período foram essenciais na constituição da filmoteca/cinemateca, no sentido de considerar as questões levantadas pelos realizadores no modo de atuação da Fundaj. Uniu-se às discussões cinematográficas um modo freyriano de pesquisa social, na qual se pautava uma determinada perspectiva sobre o filme documental, o filme histórico, o filme socioantropológico e de modo amplo, o filme científico e educativo, que deveria contribuir para a “formação” do indivíduo.

Essa trajetória, aliando o cinema brasileiro ao pensamento sociológico do IJNPS/Fundaj, acompanhou o que se compreendia na casa por documentário, curta-metragem, Super-8 e, posteriormente, o filme-vídeo. Ou seja, nas transformações da própria arte cinematográfica, conferindo-lhe um papel científico e educativo.

Na década de 1980, as produções em vídeo crescem em Pernambuco, e os superoitistas aparecem mais uma vez como pioneiros. Geneton Moraes Neto realiza, em 1983, o filme experimental *Gilbertianas Brasileira*, um encontro de Gilberto Gil e Gilberto Freyre para mostrarem seu ponto de vista acerca de assuntos como o Brasil, juventude, pobreza, analfabetismo. Jomard Muniz de Brito e Rucker Vieira realizam em vídeo *Bandeira Opus O* (1984), com interpretações teatrais de poemas de Manuel Bandeira. Fernando Spencer também realizou obras em vídeo para a Fundaj. O cineasta Amin Stepple dirigiu o documentário produzido com a equipe de jornalismo da Rede Globo-Recife, *O Incrível Rucker Vieira* (1984), uma homenagem ao grande realizador do cinema pernambucano.

Uma nota no *Diario de Pernambuco* (Recife, 8 ago. 1983, p. B-8), publicada na seção Imagem & Som, de Fernando Spencer, divulgava o trabalho da transcrição de filmes em Super-8 para videocassete, realizado pelo “veterano cineasta” Rucker Vieira: “como a moda é o vídeo cassete (as cópias em Super 8 e em 16 mm estão a peso de ouro), o jeito é copiar o filme em VHS (o vídeo doméstico) que aos poucos vai fazendo a cabeça de todo mundo”.

Em 1989, Amin Stepple e Fernando Spencer dirigem *Cinema Pernambucano – 70 Anos*, contando a história do cinema no estado, uma produção da Rede Globo Nordeste. Um curta-metragem que marca a crise que se instaura no cinema em Pernambuco nos finais daquela década, especialmente no discurso do cineasta Paulo Caldas: “a situação do cinema pernambucano hoje é a seguinte: Soneto do Desmantelo Blue, parado. Falta de dinheiro. O crime da imagem, parado. Sabiá, parado. Náufragos no asfalto, parado. Cadê o dinheiro? Eu

quero saber, cadê o dinheiro? Não adianta chorar” (CINEMA PERNAMBUCANO – 70 ANOS, 1989).

A passagem do Super-8 para o vídeo representou uma nova fase do cinema na região, infelizmente, marcado por uma profunda crise de financiamento. Mais ainda, retomando Benjamin (2012, p. 183), a própria forma de percepção coletiva do mundo social se transforma com as mudanças técnicas do audiovisual. Essa transição também foi apropriada pela Fundaj, que lançaria naquela década a Massangana Vídeo e Som, sua própria produtora audiovisual, que posteriormente passaria a se chamar Massangana Multimídia Produções.

Com a crise que se estabeleceria naquele período, o cinema, entretanto, mais uma vez persistiu nos seus modos de fazer, debater e existir. E ainda persiste. E resiste. Parte significativa do que encontraremos nas décadas seguintes é herdeira de um terreno construído pelas imagens e debates promovidos por cineastas que, em meio a essas articulações e construções, fizeram e pensaram o cinema brasileiro.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A “criação” da Cinemateca da Fundaj, a partir de 1980, e a construção periódica de seu acervo aconteceu em função das articulações de Fernando Spencer, nos momentos antecedentes à organização do setor, também com ações de Rucker Vieira. Spencer coordenou a cinemateca por vinte anos, aposentando-se em 2000. Em 2007, ganhou o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco, título concedido pelo Governo do Estado de Pernambuco. Faleceu em 17 de março de 2014, aos 87 anos, em decorrência de um câncer no pulmão. Recebeu diversas homenagens por instituições e realizadores pernambucanos.

Seu colega de cinema e fundação, Rucker Vieira, esteve vinculado à Fundaj até o final dos anos 80. Em 1991 foi tentar a vida no Norte do país, em Roraima, afastando-se dos seus ofícios foto-cinematográficos no Recife. Foi para Boa Vista com a mulher e dois filhos a convite de um parente que trabalhava com produções de vídeos. Lá passou a responder pela assessoria de imprensa da Secretaria do Estado de Educação de Roraima.

Em entrevista para o jornal *Folha de Boa Vista*, apresentado como um dos precursores do Cinema Novo, Rucker expõe a falta de ajuda do governo na realização audiovisual, terreno onde os custos são altos. Defende, naquele momento, a criação de leis que protejam o cinema nacional e o incentivo da iniciativa privada. Para o pernambucano um dos principais golpes contra a “sétima arte tupiniquim” foi o fechamento da Embrafilme (*Folha de Boa Vista*, Boa Vista, 31 mar. 1994, p. 4). A principal instituição brasileira na produção e distribuição de filmes cinematográficos fora extinta em 16 de março de 1990 pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo de Fernando Collor de Mello.

Rucker Vieira faleceu em 12 de fevereiro de 2001, no Recife, com uma parada cardiorrespiratória em decorrência de um câncer. Seu acervo fotográfico em negativos, cópias e fotografias compõem a *Coleção Rucker Vieira* (Cehibra/Fundaj).

Em 2002, um ano após seu falecimento, a Fundaj organizou junto ao Museu da Imagem e do Som de Pernambuco e as Universidades Federal e Católica de Pernambuco a Mostra Rucker Vieira, onde foram exibidos os filmes que Rucker participou, em diversas funções, e que fazem parte do acervo fílmico da Fundaj. Desde 2003, a instituição também promove o Concurso de Roteiros Rucker Vieira com o objetivo de manter viva a memória do fotógrafo e de incentivar a produção de novos realizadores de vídeo documental.

Hoje, a Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco conta com um conjunto de trinta e oito obras cinematográficas de Fernando Spencer e vinte obras de Rucker Vieira (entre as

quais dirigiu, fotografou ou participou como câmera), além de alguns filmes dirigidos por Fernando Monteiro, em que o próprio Rucker, por diversas vezes, executou a fotografia.

O jovem cineasta Fernando Monteiro, um dos grandes realizadores dessa fase de representação da cultura popular e sociológica dos anos 70, teve boa parte de seu acervo adquirido pela Fundaj, por seu teor cultural e educativo.

No entanto, depois de *Leilão sem pena* (1980), não voltou a produzir novos peças filmicas. A obra é uma versão cinematográfica para o poema homônimo do autor. Ganhou o prêmio de melhor roteiro no IX Festival Nacional de Cinema de Aracaju, de 1981, e teve a cópia adquirida pela Fundaj por Cr\$ 78.000,00 (setenta e oito mil cruzeiros), conforme nota de empenho número 674-2 de 23 de março de 1983, processo número 00575/83. Passou a dedicar-se intensamente à literatura¹⁷², publicando diversas obras dentre as quais dois romances premiados: *Aspades, ETs, Etc* (1997) e *A Cabeça no Fundo do Entulho* (1999), este último que recebeu o Prêmio Revista BRAVO! de Literatura 1999.

Histórias e trajetórias que se confluem com a do cinema brasileiro, da casa Joaquim Nabuco e da região. O cinema é um produto da nossa própria história, promovido por personagens e instituições que significaram o nosso sentido sobre aquilo que a sétima arte construiu. Estéticas e discursos que representam, expressivamente, imagens do Nordeste.

Com o passar dos anos, as ações destinadas ao setor de produção e preservação audiovisual se ampliam na casa. Massangana Vídeo e Som, produtora própria da Fundaj, passa a atuar a partir de 1984, de modo similar à Editora Massangana¹⁷³, produzindo material audiovisual, especialmente em VHS. Continuou aqui a produção de filmes sobre a região Nordeste e as ações e personagens da fundação. A primeira realização foi o documentário em vídeo *Um Dia no Engenho Massangana (Diario de Pernambuco)*, Recife, 26 nov. 1984, p. B-2), um vídeo de 26 min, editado na TV Manchete-Recife, filmagem do projeto “Aprender Fazendo”, com roteiro original de Mário Chagas, direção artística de José Cláudia, adaptação e direção de Jorge José de Santana e edição de Vanessa Manescal. Um trabalho executado pelo

¹⁷² Fernando Monteiro continua escrevendo. Foi um dos homenageados da Bienal do Livro de Pernambuco de 2017 e publicou em 2020 o livro *Os vivos (?) e os mortos*, no qual escreve um longo poema sobre a “casa da morte”, imóvel usado por membros da ditadura para torturar dissidentes.

¹⁷³ A história da Editora Massangana começa bem antes de sua criação oficial em 1980, pois ela tem sua origem no Setor de Cartografia do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), no fim dos anos de 1960, responsável, à época, por capas, formulários e mapas produzidos na instituição. Em junho de 1981, com a transformação do antigo IJNPS em Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), é criada a Editora Massangana, que ficou subordinada ao setor de Documentação (uma das diversas unidades finalísticas em que se organizou a Fundação) e teve como seu primeiro gestor o poeta Jaci Bezerra. Disponível em: <<https://www.fundaj.gov.br/index.php/historico-editora>>, acesso em 16 jun. 2021.

Grupo de Teatro da Fundaj e a Coordenadoria de Comunicação Social. Setores de onde nascem a Produtora Massangana.

A exibição dos documentários *Além do apenas Gilberto Freyre* (dirigido por Fátima Cabral de Mello) e *Os objetivos da Massangana Vídeo Som* (realizado por Márcio Brito e Fátima Cabral de Mello) em 1986 marcaram, oficialmente, a inauguração do Centro de Produção Massangana Vídeo Som da Fundaj.

A Massangana Multimídia Produções (MMP) é, hoje, vinculada à Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte (Dimeca)¹⁷⁴, responsável pela realização de projetos audiovisuais com foco na educação e cultura brasileiras. Foi inicialmente dirigida por Jorge José de Santana. As produções realizadas pela MMP funcionam como material de capacitação, atualização e aperfeiçoamento de professores, pesquisadores e do público em geral. Dentre seus objetivos, acreditamos estar as propostas iniciadas pelos debates promovidos a partir da década de 1950, sobre qual a função do filme para uma casa destinada à pesquisa social. A MMP expõe dentro de suas atividades:

- Criação, elaboração e produção de obras audiovisuais e de dramaturgia que expressem, além do teor didático/informativo, a valorização do caráter humano a partir dos conteúdos e das diversas temáticas abordadas;
- Realização de concurso anual de roteiros para documentário;
- Apoio cultural a produtores audiovisuais e parceiros institucionais para difusão de produtos voltados à valorização de aspectos da educação e cultura brasileira;
- Gravação, transmissão on-line e sonorização de eventos, como seminários, simpósios e cursos da Fundação Joaquim Nabuco.¹⁷⁵

Destacam-se aqui o valor didático e informativo que os filmes deveriam ter, além do apoio cultural a produtores audiovisuais e o registro das atividades promovidas pela Fundaj. Ações que se desenvolveram especialmente a partir de Rucker Vieira e Fernando Spencer junto à casa.

O próprio Fernando Spencer produziu para a Massangana, como por exemplo, o documentário sobre Joaquim Nabuco, *O Menino de Massangana* (1990) e *Recife: cidade do Zeppelin* (1997), contando a história do dirigível e suas passagens pela capital pernambucana, com cenas gravadas por Raul Valença em 1932.

¹⁷⁴ Organograma Institucional / Site oficial da Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <<https://www.fundaj.gov.br/images/stories/acessoainformacao/Institucional/Organograma/organograma.pdf>> , acesso em 26 jul. 2021.

¹⁷⁵ Massangana Multimídia Produções / Site oficial da Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <<https://www.fundaj.gov.br/index.php/massangana-multimidia-producoes>> acesso em 26 jul. 2021.

Inaugurada em 2018, a Cinemateca Pernambucana¹⁷⁶ pode ser referenciada como outro produto da relação entre a Fundaj e a cinematografia local. Sendo ela, inclusive, herdeira de boa parte do acervo audiovisual que está digitalizado de Linduarte Noronha, Rucker Vieira, Fernando Spencer, Jomard Muniz de Brito, Amin Stepple e Geneton Moraes Neto.

A Cinemateca Pernambucana é dirigida pela Coordenação de Cinema e da Cinemateca Pernambucana (Cocin)¹⁷⁷, atualmente sob responsabilidade da jornalista e fotógrafa Ana Farache e também vinculada à Dimeca. Funciona hoje no Campus Gilberto Freyre, da Fundaj, em Casa Forte. Em seu acervo digital se encontram quase 300 filmes, entre curtas e longas-metragens, realizados desde 1924 até os dias atuais. Além de documentações das mais diversas, de figurinos a roteiros filmicos. A Cinemateca Pernambucana é ainda um centro de estudos e pesquisas na área do cinema, promovendo mostras, formações e palestras na área do cinema.

Sem dúvidas, *Aruanda* foi um marco significativo da relação da casa Joaquim Nabuco com o cinema nacional. Tornou-se ainda mais emblemático pelo simbolismo que foi atribuído às origens do movimento cinemanovista. Todavia, não foi a primeira nem a última de uma relação profícua da qual tiraram proveito ambos os lados: o órgão federal e os cineastas nordestinos, predominantemente pernambucanos.

Para além do apoio financeiro à *Aruanda*, a produção de *O Cajueiro Nordestino* e a *Cabra na Região Semi-Árida*, *Cultura Marginal Brasileira*, ou mesmo na primária realização de *Bumba-meу-boi: Bicho Misterioso de Afogados*, ainda na década de 1950, esteve uma pretensa atenção de um órgão federal ao olhar documental que instituiria novos discursos à região Nordeste, transformando-se ao longo das décadas.

As forças políticas e sociais se reordenaram, no Brasil, em Pernambuco e no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. A História seguiu cursos não lineares, desvios, rotas complexas, por vezes contraditórias, que construíram a relação entre o cinema brasileiro e um órgão federal destinado à pesquisa social.

O mecenato do IJNPS/Fundaj foi fundamental para a existência de um espaço onde se estabeleceram condições para um fazer cinematográfico, o qual acreditamos que tenha influído diretamente e indiretamente nos temas dessas produções, mas também fez a própria instituição construir departamentos e produtoras destinadas ao audiovisual.

¹⁷⁶ A Cinemateca Pernambucana é um departamento distinto da Filmoteca/Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco. A primeira, responde à Cocin, e a segunda ao Cehibra. Ambos subordinados à Dimeca.

¹⁷⁷ A Cocin administra o Cinema da Fundação, sendo responsável pela programação de suas duas unidades, no Derby (Cinema do Derby) e em Casa Forte (Cinema do Museu).

Imagens do Nordeste foram edificadas a partir dessas relações, que se traduzem em uma série de produções documentais e também eventos destinados a pensar o cinema. Por um lado, percebendo como esses filmes dialogaram com os pressupostos científicos e políticos vigentes, por outro, compreendendo o cinema para além do filme. Ele se manifesta nos debates, discussões e circularidades que se estabelecem nos mundos do cinema.

O gênero documental e o curta-metragem são responsáveis, em diversos momentos da história do cinema brasileiro, pela própria possibilidade de realização filmica. Através da relação com instituições governamentais, cineastas e produtores conseguiam recursos financeiros e condições de circulações para os seus projetos.

Durante a segunda metade do século XX, o filme documental brasileiro viveu transformações estéticas e narrativas, de forma e conteúdo, que acompanharam as transformações políticas no Brasil. A intensa produção cinematográfica do período foi um sintoma da agitação cultural que vivia o país. Resistindo, driblando ou dialogando com os aparelhos estatais, esse período majoritariamente marcado por uma duradoura ditadura, encontraria seu pior momento no projeto neoliberal que sucedeu anos após o fim do regime militar. Em 1990, com o fim da Embrafilme, a tela apagou. A Embrafilme representou o projeto nacional-desenvolvimentista de estruturação da indústria cinematográfica. Nenhum outro órgão federal esteve diretamente voltado à questão do cinema¹⁷⁸.

Num período de dificuldades que foi marcado pela transição das décadas de 1980 e 1990, os cineastas pernambucanos permaneceriam realizando filmes em vídeos, destinados à televisão, publicidade ou órgãos como a Fundaj, desempenhando assim, um papel fundamental na possibilidade de existência de um fazer cinematográfico. Conforme escreve Alexandre Figueirôa (2000, p. 8) “cinematograficamente, nascemos e morremos tantas vezes. Recomeçamos”.

Com a crise instalada naquele período, a intensa produção das décadas anteriores perdeu força, suspendendo uma série de projetos por falta de verbas e selando mais uma vez um hiato nas grandes realizações. Na região, o filme *Baile Perfumado* (1996), longa-metragem dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas, lançado oficialmente em 1997, tornou-se um marco da chamada “retomada” do cinema brasileiro.

A obra, que retomava uma imagética sobre a região, através do cangaço, foi realizada com apoio do Governo do Estado de Pernambuco, da Eletrobrás e do Banco do Nordeste do

¹⁷⁸ Apenas em setembro de 2001 é criada a Agência Nacional de Cinema (Ancine), órgão federal que traz novas regras para a organização do mercado audiovisual no Brasil e, consequentemente, representa o início de uma nova etapa para o cinema brasileiro.

Brasil e da Lei Rouanet¹⁷⁹. Novas relações na esfera do auspício governamental e leis de incentivo à cultura, que possuem histórias que lhe são próprias. O *Baile Perfumado* marcou o surgimento de uma nova geração do cinema em Pernambuco, herdeira da anterior. O diretor Paulo Caldas fez parte dos momentos finais do Ciclo do Super-8 em Pernambuco. Seu curta-metragem, *Morte no Capibaribe* (1983), foi o último realizado pelo movimento superoitista. O cinema, entretanto, sobreviveria.

Para além das realizações fílmicas que marcaram os últimos 30 anos do cinema em Pernambuco, produção essa de reconhecimento internacional¹⁸⁰, a Fundação Joaquim Nabuco tornou-se um polo significativo de difusão dos filmes da região e de obras estrangeiras do chamado filme arte. O Cinema da Fundação Joaquim Nabuco consolidou suas atividades a partir do final dos anos 1990, principalmente com o trabalho desenvolvido pelo cineasta e programador Kleber Mendonça Filho, que atuou na coordenação do cinema por dezoito anos, de 1998 a 2016. O cineasta é filho de Joselice Jucá, que foi diretora do Cehibra e do Departamento de História do IJNPS, e do professor Kleber de Mendonça Vasconcellos, ex-pesquisador do IJNPS.

O perfil da sala, expressa ao longo do tempo o sentimento de opção a uma produção alternativa. Com diversificada programação e a presença de muitos títulos premiados em festivais de cinema, o Cinema da Fundação formou e vem formando gerações de cinéfilos, atuando com duas salas em campus distintos do órgão, o Cinema do Derby e o Cinema do Museu, este último inaugurado em 2015.

Em agosto de 2021, a Cocin/Fundaj, responsável pelo Cinema da Fundação e Cinemateca Pernambucana, promoveu a mostra on-line “A História de uma Alma: Uma Coleção de Filmes de Pernambuco”, com curadoria da Cinelimita e da Cinemateca Pernambucana, projeto que realizou a legendagem em inglês de obras realizadas pelo IJNPS como *Aruanda*, *O Cajueiro Nordestino* e *A Cabra na Região Semi-Árida*¹⁸¹.

¹⁷⁹ A Lei Rouanet, oficialmente Lei Federal de Incentivo à Cultura, é a denominação dada a Lei nº 8.313, criada em 23 de dezembro de 1991. A lei, de modo geral, oficializa o mecenato, permitindo que pessoas físicas e jurídicas destinem parte dos recursos que iriam para o pagamento do Imposto de Renda ao financiamento de obras artísticas.

¹⁸⁰ Nos anos 2000, Pernambuco se firmou como um dos polos cinematográficos mais vigorosos do país, com excelentes participações em festivais nacionais e internacionais. Destacam-se as obras de Paulo Caldas (*Deserto Feliz*), Kleber Mendonça Filho (*O Som ao Redor*, *Aquarius* e *Bacurau* – este último codirigido com Juliano Dornelles), Cláudio Assis (*Amarelo Manga e Febre do Rato*), Marcelo Gomes (*Cinema, Aspirinas e Urubus*) Gabriel Mascaro (*Ventos de Agosto*, *Doméstica* e *Boi Neon*), Hilton Lacerda (*Tatuagem*), Leonardo Lacca (*Permanência*) e Camilo Cavalcante (*A História da Eternidade*).

¹⁸¹ Após uma polêmica nas redes sociais sobre a origem da produção dos títulos dirigidos por Linduarte Noronha, *Aruanda* e *O Cajueiro Nordestino* – filmes do denominado Ciclo do Cinema Documentário Paraibano, produzidos por uma instituição sediada no Recife –, foram retirados da mostra pela curadoria. Todavia, permanecem com a opção de legenda no acervo da Cinemateca Pernambucana, por seu vínculo com o IJNPS. Um ganho para a difusão desses importantes filmes, do cinema paraibano, do cinema pernambucano e do cinema nordestino.

O cinema realizado pelo IJNPS permanece vivo nas discussões sobre o documentário brasileiro. Uns mais, outros menos. Personagens como Linduarte Noronha e Rucker Vieira são postos no debate, entre suas trajetórias e obras. São sintomas de significativos momentos históricos, de narrativas e trajetórias que constituem a cultura audiovisual brasileira e a História do Brasil República.

Narrativas e trajetórias, teias e articulações, ainda sobreviventes em luz e movimentos que nos refletem imagens do passando, esquecidas ou reproduzidas, pensadas no hoje. E conforme nos diz Walter Benjamin (2012, p. 243), “a verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade”. O cinema-documento, que relampeja no presente.

FONTES E DOCUMENTAÇÃO

PERIÓDICOS

- A Cena Muda* (Rio de Janeiro) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- A Manhã* (Salvador) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- A Noite*, Rio de Janeiro – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- A Provincia* (Recife) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- A União* (João Pessoa) – Arquivo digital - A União.
- Boletim do Conselho Federal de Cultura* (Distrito Federal) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Ciência & Trópico* (Recife) – Acervo Fundação Joaquim Nabuco.
- Cine Repórter* (São Paulo) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Cinearte* (Rio de Janeiro) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Cinelândia* (Rio de Janeiro) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Correio Braziliense* (Brasília) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Correio da Manhã* (Rio de Janeiro) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Correio das Artes* (João Pessoa) – Arquivo digital - A União.
- Diário Carioca* (Rio de Janeiro) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Diário da Manhã* (Recife) – Acervo Companhia Editora de Pernambuco.
- Diário da Noite* (Recife) – Acervo Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.
- Diário da Noite* (São Paulo) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Diário de Natal* (Natal) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Folha da Manhã* (Recife) – Acervo Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.
- Folha de Boa Vista* (Boa Vista) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Foto Cine Boletim - Revista do FCCB* (São Paulo) – Acervo Foto Clube Bandeirante.
- Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.
- Jornal do Commercio* (Recife) – Acervo Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.
- Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

Jornal do Dia (Porto Alegre) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

Jornal do Recife (Recife) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

Jornal Pequeno (Recife) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

O Cruzeiro (Rio de Janeiro) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

O Estado de São Paulo (São Paulo) – Acervo Estadão - O Estado de S. Paulo.

O Fluminense (Niterói) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

O Globo (Rio de Janeiro) – Acervo Digital - Jornal O Globo.

O Jornal (RJ) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

Opinião (Rio de Janeiro) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

Revista de Cinema (Belo Horizonte) – Acervo Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

DOCUMENTAÇÃO

Acervo da Coordenação-Geral do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello Franco de Andrade / Fundação Joaquim Nabuco (Cehibra/Fundaj) – Recife:

Anais da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro – 1974 (publicado em 1977).

Anais da II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro - 1977 (publicado em 1978).

Boletim do Instituto Joaquim Nabuco Pesquisas Sociais Recife (1956-1971).

Boletim Interno da Fundação Joaquim Nabuco (1980-1981).

Boletim Interno do Instituto Joaquim Nabuco Pesquisas Sociais Recife (1960-1980).

Cara e coroa: uma fase do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais - Mauro Mota (1974).

Coleção Firmino Neto (Documentos).

Coleção Mauro Mota (Documentos).

Iconografia de Joaquim Nabuco (1975).

O que é o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (1972).

Orçamento para o ano de 1976 (1976).

Orçamento para o ano de 1979 (1979).

Os 25 anos do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (1975).

Regimento do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais: Decreto n. 50.433, de 10 de abril de 1961.

Um informe sobre alguns problemas do Nordeste - Paulo Frederico Maciel (1956).

Cinemateca Brasileira – São Paulo:

Base de Dados da Filmografia Brasileira.

Documentos avulsos do Centro de Documentação – Biblioteca da Cinemateca Brasileira:

- *Panfletos, Recortes de jornais, Revistas, Folhas e Documentos sobre os filmes produzidos pelo IJNPS*: R. 333; P. 344/1-121; F151(45)firenze"1962/63"; F151(44)clermont"1987"; Fol 1401; D 1101; Fol 767; RC (Cinema-São Paulo-Cinemateca Brasileira) - Cinema, n. 4, p. 47-52, ago. 1974; RG(C) - Comunicações e Artes, v. 11, n. 17, p. 85-90, 1986; RC(Nuevo texto) - Nuevo texto critico, v. 11, n. 21 -22, p. 193-206, jan/dez. 1998; RC(C) - Cinema, n. 22, p. 7-30, mar.-abr. 2000; RC(C) - Cinema, n. 28, p. 39 -46, mar.-abr. 2001; RC(J) - Juliette, n. 1, p. 13-18, ago. 2008; F634.4*C138s; P. 952; P. 267; P. 57; P. 75; P. 1981-6/1-148; D 224; Fol 1660; F71(813.3)*L473c*vol.2; P. 88; P. 548; P. 1958-9; P. 54; P. 1958-9.

Sistema de Informações do Arquivo Nacional – Brasília:

Dossiê Linduarte Noronha de Oliveira (1982) – SNI Agência Recife Prontuário nº 3737/82.

[BR DFANBSB V8.MIC, GNC.III.82003737]. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/iii/82003737/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_iii_82003737_d0001de0001.pdf> acesso 25 jun. 2020.

Dossiê: Infiltração comunista no INC e na Embrafilme (1970) – SNI Agência Central AC ACE Nº 2406/70 [BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.70024076]. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/70024076/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_70024076_d0002de0002.pdf> acesso 15 jan. 2021.

Dossiê: Jomard José Muniz de Brito (1982) – SNI Agência Recife ARE ACE nº 3972/82 [BR DFANBSB V8.MIC, GNC.III.82003972]. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/iii/82003972/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_iii_82003972_d0001de0001.pdf> acesso 15 jan. 2021.

Dossiê: Gilberto de Mello Freyre (1983) – SNI Agência Recife ARE ACE nº 5333/83 [BR DFANBSB V8.MIC, GNC.III.83005333]. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/iii/83005333/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_iii_83005333_d0001de0001.pdf> acesso 17 jan. 2021.

Dossiê Filmes com temáticas adversas, período de 07 a 25 jul. 83 (1983) – SNI Agência Central AC ACE 36656/83 [BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.83036656]. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/83036656/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_83036656_d0001de0001.pdf> acesso 17 jan. 2021.

FILMOGRAFIA

GUERRA dos Pelados, A. Direção de Sylvio Back. Produção de Alfredo Palácios e A. P. Galante. São Paulo; Curitiba: Paraná Filmes; Usina de Kyno, 1971. YouTube (on-line – 81 min.).

AITARÉ da Praia. Direção de Gentil Roiz. Produção de Joaquim Tavares. Recife: Aurora Filmes, 1925. Acervo Cinemateca Pernambucana (on-line – 61 min.).

ALMERY e Ary: ciclo do Recife e da vida. Direção de Fernando Spencer. Recife: Cinematográfica Aquarius, 1979. Acervo Fundação Joaquim Nabuco / Cinemateca Pernambucana (on-line – 9 min.).

AMULETO de Ogum. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção Regina Filmes Ltda. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1974. YouTube (on-line – 112 min.).

ARRAIAL do Cabo. Direção: Paulo Saraceni e Mario Carneiro. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1959. YouTube (on-line – 17 min.).

ARUANDA, Linduarte Noronha. Direção: Linduarte Noronha. João Pessoa: Instituto Nacional de Cinema Educativo; Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1960. Acervo CTAv / Cinemateca Pernambucana (DVD/On-line – 21 min.).

BAILE perfumado. Direção de Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Produção de Aniceto Ferreira, Beto Monteiro e Cláudio Assis. Recife: Governo do Estado de Pernambuco; Eletrobrás; Banco do Nordeste do Brasil, 1996. DVD (93 min.).

BANDEIRA Opus O. Direção de Jomard Muniz de Britto e Rucker Vieira. Recife, 1984. YouTube (on-line – 35 min.).

BARRAVENTO. Direção de Glauber Rocha. Produção de Rex Schindler e Braga Neto. Salvador: Iglu Filmes; Horus Filmes, 1961. YouTube (on-line – 81 min.).

BATALHA dos Guararapes. Direção de Paulo Thiago. Produção de Carlos Henrique Braga. Rio de Janeiro/Recife: Cine Distribuidora Lívio Bruni, 1978. (on-line – 156 min.).

BRAVO Guerreiro, O. Direção: Gustavo Dahl. Produção da Difilm e Saga Filmes. Rio de Janeiro: Difilm, 1968. YouTube (on-line – 78 min.).

BRAZIL: The troubled land. Direção de Helen Jean Rogers. NY: American Broadcasting Company (ABC), 1961. Youtube (on-line – 25 min.).

BUMBA-MEU-BOI da Vida. Direção de Fernando Monteiro. Recife: Rota G. Comunicação; Embrafilme, 1979. Acervo Fundação Joaquim Nabuco (DVD – 10 min.).

- BUMBA-MEU-BOI: o bicho misterioso dos Afogados. Direção: Romain Lesage. Recife: Instituto Joaquim Nabuco, 1953. Acervo Fundação Joaquim Nabuco (DVD – 45 min.).
- CABRA Marcado para Morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Zelito Viana e Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Centro Popular de Cultura da UNE; Movimento de Cultura Popular de Pernambuco; Mapa Filme, 1964-1984. DVD (119 min.).
- CABRA na região semi-árida, A. Direção: Rucker Vieira. Recife: Instituto Nacional de Cinema Educativo; Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1966. Acervo Cinemateca Pernambucana (on-line – 19 min.).
- CAJUEIRO Nordestino, O. Direção: Linduarte Noronha. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Cinema Educativo; Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1962. Acervo CTAv / Cinemateca Pernambucana (DVD/On-line – 21 min.).
- CANGACEIRO, O. Direção: Lima Barreto. Produção de Cid Leite da Silva. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A, 1953. YouTube (on-line – 95 min.).
- CANTO do Mar, O. Direção Alberto Cavalcanti. São Paulo: Kino Filmes S.A., 1953. Acervo Cinemateca Pernambucana (on-line – 87 min.).
- CASA grande e senzala. Direção de Geraldo Sarno. Produção de Leandro Tocantins. Rio de Janeiro: MEC/INC/Embrafilme/Saurê Filmes, 1974. DVD (15 min.).
- CINEMA Pernambucano - 70 anos. Direção de Fernando Spencer e Amin Stepple. Recife: Rede Globo Nordeste, 1989. Acervo da Cinemateca Pernambucana (on-line – 20 min.).
- CIRCO, O. Direção de Arnaldo Jabor. Produção Executiva de Arnaldo Carrilho. Rio de Janeiro: Sagitário Produções Cinematográficas Ltda., 1965. YouTube (on-line – 28 min.).
- COMO Era Gostoso o Meu Francês. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Condor Filmes; Embrafilme, 1971. DVD (79 min.).
- CORONEL Delmiro Gouveia. Direção de Geraldo Sarno. Rio de Janeiro; São Paulo: Saruê Filmes; Embrafilme; Thomaz Farkas, 1977. YouTube (on-line – 90min.).
- CULTURA Marginal Brasileira. Direção: Fernando Monteiro. Produção executiva do IJNPS. Recife: MEC/INC, 1975. Acervo Fundação Joaquim Nabuco (DVD – 11 min.).
- DESAFIO, O. Direção: Paulo César Saraceni. Produções Cinematográficas Imago Ltda.; Mapa Filmes. Rio de Janeiro: Difilm; Urânia Ltda., 1965. Youtube (on-line –100 min.).
- DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção de Luiz Augusto Mendes. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. DVD (119 min.).
- DRAMA das secas, O. Direção: Rodolfo Nanni. São Paulo: Ascofam - Associação Mundial de Luta contra a Fome, 1958. Acervo Cinemateca Brasileira (VHS – 7 min.).

ESSES ONZE AÍ: Um filme panfletário, a favor do futebol. Direção de Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha. Recife, 1978. Acervo da Cinemateca Pernambucana / Fundação Joaquim Nabuco (on-line – 10 min.).

FILHA do Advogado, A. Direção de Jota Soares. Produção de João Pedrosa da Fonseca. Recife: Aurora Filmes, 1926. Acervo Cinemateca Pernambucana (on-line – 96 min.).

FUNERAL para a Década de Brancas Nuvens. Direção de Geneton Moraes Neto. Recife, 1979. Acervo da Cinemateca Pernambucana / Fundação Joaquim Nabuco (on-line – 10 min.).

GILBERTIANAS Brasileira. Direção de Geneton Moraes Neto. Recife, 1983. YouTube (on-line – 23 min.).

GRANDEZAS de Pernambuco, As. Direção Edson Chagas. Recife: Olinda-Film, 1925. Acervo Cinemateca Brasileira (DVD – 30 min.).

HOMEM e o cinema, Um. Direção: Alberto Cavalcanti. Produção executiva de Jom Tob Azulay. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976. Acervo Cinemateca Brasileira (DVD – 94 min.).

HOMENS do Caranguejo, Os. Direção de Ipojuca Pontes. João Pessoa: Saci Cinematografia, 1968. YouTube (on-line - 19 min.).

INDEPENDÊNCIA ou Morte. Direção de Carlos Coimbra. Produção de Oswaldo Massaini. São Paulo: Cinearte Produções Cinematográficas Ltda.; Cinedistri S.A.; Embrafilme, 1972. YouTube (on-line – 109 min.).

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky; Orlando Senna. Produção: Stopfilm Ltda.; Jorge Roberto Bodanzky; ZDF. São Paulo: Embrafilme, 1974. DVD (90 min.). **LEILÃO sem pena.** Direção de Fernando Monteiro. Rota G. Comunicação. Recife: Embrafilme, 1980. Acervo Fundação Joaquim Nabuco (DVD - 9 min.).

MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Difilm; Condor Filmes; Embrafilme, 1969. DVD (108 min.).

MAR de Rosas. Direção de Ana Carolina. Produção de José Carlos Escarelo. Rio de Janeiro: Embrafilme - Empresa brasileira de Filmes S.A.; Crystal Cinematográfica Ltda., 1977. Acervo Prime Vídeo Brasil (on-line – 90 min.).

MEMÓRIA do cangaço – Série “A condição brasileira”. Direção Paulo Gil Soares. Produção de Thomas Farkas. Rio de Janeiro: Thomaz Farkas Filmes Culturais, 1964. YouTube (29 min.).

MENINO de engenho. Direção: Walter Lima Jr. Produção Mapa Filmes; Rocha, Glauber; Lima Jr., Walter. Rio de Janeiro: Difilm; Embrafilme, 1965. Acervo Vimeo (on-line – 81 min.).

MULHER de Verdade. Direção de Alberto Cavalcanti. Produção de Alfredo Palácios. São Paulo: Companhia Cinematográfica Maristela, 1954. YouTube (on-line - 107 min.).

MUNDO do Mestre Vitalino, O. Armando Laroche. Recife, 1953. Acervo Fundação Joaquim Nabuco (DVD – 45 min.).

OLHA o Frevo. Direção: Rucker Vieira. Produção de Célio Gonçalves. Recife: 1969. Acervo Cinemateca Pernambucana (on-line – 9 min.).

OPINIÃO Pública, A. Direção de Arnaldo Jabor. Assistência de direção: Carvalho, Vladimir Carvalho. Rio de Janeiro: Sagitário Produções Cinematográficas Ltda.; Verba S.A.; Film-Indústria; Difilm; Embrafilme, 1966. YouTube (on-line – 78 min.).

PAGADOR de Promessas, O. Direção de Anselmo Duarte. Produção de Oswaldo Massaini. São Paulo: Cinedistri, 1962. DVD (96 min.).

PAÍS das amazonas, No. Direção de Silvino Santo e Agesilau de Araújo. Manaus: J. G. de Araújo e Cia., 1922. YouTube (on-line).

PAÍS de São Saruê, O. Direção: Vladimir Carvalho. João Ramiro Mello Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1971. Acervo Prime Vídeo Brasil (on-line – 90 min.).

PALHAÇO Degolado. Direção de Jomard Muniz de Britto. Recife: 1977. Acervo da Cinemateca Pernambucana / Fundação Joaquim Nabuco (on-line – 13 min.).

POVO do Velho Pedro, O. Direção de Sérgio Muniz. São Paulo: IEB-USP-Instituto de Estudos Brasileiros da USP - Universidade de São Paulo; Centro de Estudos Rurais, 1967. Vimeo Acervo Sérgio Muniz (on-line – 68 min.).

ROMEIROS da Guia. Direção de Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello. Rio de Janeiro/João Pessoa: Instituto Nacional de Cinema Educativo; Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba, 1962. YouTube (on-line – 15 min.).

SAIDEIRA. Direção: Fernando Monteiro. Recife: Rota G. Comunicação, 1979. Acervo Fundação Joaquim Nabuco (DVD - 10 min.).

SALÁRIO da morte, O. Direção: Linduarte Noronha. Produção de José Bezerra Filho; Waldemar José Solha. João Pessoa: Cactus Produções Cinematográficas; UCB, 1970. YouTube (on-line - 70 min.).

SÃO BERNARDO. Direção: Leon Hirszmann. Produção Saga Filmes / Mapa Filmes. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1972. YouTube (on-line – 115 min.).

SEGREDOS de uma raça, Oh!. Direção: Fernando Monteiro. Recife: Rota G. Comunicação, 1979. Acervo Fundação Joaquim Nabuco (DVD).

SIMIÃO, o caolho. Direção de Alberto Cavalcanti. Produção de Alfredo Palácios. São Paulo: Companhia Cinematográfica Maristela, 1952. YouTube (on-line - 75 min.).

SOB o céu nordestino. Direção: Walfredo Rodrigues. João Pessoa: Nordeste Filme, 1929. Acervo Cinemateca Brasileira (*fragmento*).

SOLENIDADE de posse de Fernando Freyre no IJNPS. S/D. Acervo Fundação Joaquim Nabuco (DVD).

SOLENIDADE de posse de Mauro Mota no IJNPS. S/D. Acervo Fundação Joaquim Nabuco (DVD).

TENDA dos milagres. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro. Regina Filmes; Embrafilme, 1977. YouTube (on-line – 148 min.).

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Mapa Produções Cinematográficas Ltda. Rio de Janeiro: Difilm, 1967. (DVD – 108 min.).

TERRA sem Deus. Direção de José Carlos Burle. Produção de José Carlos Burl; Wilson Afonso Valença Filho. Recife; São Paulo: Cinedistri Ltda, 1963. Acervo da Cinemateca Brasileira (DVD – 78 min.).

VENEZA Brasileira. Direção de Hugo Falângola e J.Cambiére. Recife: Pernambuco Filmes, 1925.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Sinofilmes, 1963. YouTube (on-line – 103 min.).

VIRAMUNDO. Direção de Geraldo Sarno. São Paulo: Produção Thomaz Farkas, 1965. YouTube (on-line – 40 min.).

VISÃO apocalíptica de um radinho de pilha. Direção de Fernando Monteiro. Produção de Fernando Monteiro e José Pimentel. Recife: Battaglin Produções Cinematográficas, 1972. (exibição).

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

AGUIAR, Roberto. O cinema documental como consciência sociológica. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1º, 1974, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1977, p. 19-27.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino*: uma invenção do falo - uma história do gênero masculino (Nordeste 1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. A trajetória econômica do Brasil na era militar: crescimento e crises. In: OLIVEIRA, Lélio Luiz de; MARCONDES, Renato Leite; MESSIAS, Talita Alves de. (Org.). *Anais do 7ª Conferência Internacional de História de Empresas e IX Encontro de pós-graduação em História Econômica*. Ribeirão Preto: USP/ABPHE, 2019, v. 1, p. 15-20.

AMANCIO, Antônio Carlos. Artes e manhas da Embrafilme. Cinema estatal brasileiro em sua época de outro (1977-1981). Niterói: Eduff, 2001.

ANDRADE, Rudá. Aruanda, uma experiência marcante. In: LIMA GOMES, João de (org.). *Aruanda: jornada brasileira*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2003, p. 84-92.

ARAÚJO, Cristina. A Reforma Antônio Carneiro Leão no final dos anos de 1920. *Revista Brasileira de História da Educação*, nº 19, p. 119-136, jan./abr. 2009.

ARAÚJO, Eulália B.; BATISTA, Mércia R. R. O Quilombo da Serra do Talhado: História(s) sobre um lugar e seu fundador. In: XXVII Simpósio Nacional de História - ANPUH, 2013, Natal. *Anais Eletrônicos do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH*. Natal: ANPUH, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364758536_ARQUIVO_artigo_anpuh.pdf> acesso em 15 mai. 2020.

ARAÚJO, Guido. Elementos para o estudo do estado atual do cinema documental socioantropológico no Brasil. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1º, 1974, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1977, p. 49-56.

ARAÚJO, Guido. A expressão internacional. In: LIMA GOMES, João de (org.). *Aruanda: jornada brasileira*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2003, p. 93-94.

ARAÚJO, Luciana Sá L. Corrêa de. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Recife: FUNDARPE, 1997.

ARAÚJO, Luciana. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Recife: Fundarpe, 1997.

ARAÚJO, Luciana. Os encantos da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, 2013, p. 94-112.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro (1896-1912)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARETAKIS, Felipe Pedrosa. *O tropicalismo pernambucano: história de um “Tigre de Vanguarda” (1967-1968)*. 220 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Pernambuco: Recife, 2016.

AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 60. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v.31, n.2, p. 139-163, jul./dez. 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel: Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas: Papirus Editora, 2003.

AVELLAR, José Carlos. A doce música da realidade. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 10. 27 nov. 1974.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo (os anos 20 em Pernambuco)*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

BACK, Silvio. Importância do Super-8 para o filme documentário. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 2º, 1977, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1978, p. 25-41.

BACK, Silvio. Super-8 brasileiro: reflexões. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1º, 1974, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1977, p. 73-80.

BAGGIO, Eduardo. *O pensamento realista e humanista de Linduarte Noronha*. Revista Científica/FAP (Curitiba. Online), v. 12, 2015, p. 83-98.

BARBOSA, Severino. “*Quilombo do Talhado: 1.500 descendente do negro Zé Bento fazem a sua própria e rudimentar civilização*”. In: Diario de Pernambuco, Recife, Edição 070, 27 mar., 1960, p. 15.

BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude Bernardet. Sociologia e Cinema. In: **Opinião**, Rio de Janeiro, p. 22, 6 dez.1974.

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.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979a.

BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935: jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo: Comissão Estadual de Cinema, 1979b.

BERNARDET, Jean-Claude. Por um documentário de Intervenção. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 2º, 1977, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1978, p. 55-65.

BERNARDET, Jean-Claude. Uma indagação sobre realizando entre cinema e a sociologia. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1º, 1974, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1977, p. 81-85.

BORBA FILHO, Hermilo. *Apresentação do bumba meu boi: o boi misterioso de afogados*. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRUCE, Fabiana. *Caminhando numa Cidade de Luz e de Sombras: a fotografia moderna no Recife, década de 1950*. 286 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2005.

BRUM, Argemiro Jacob. *O Desenvolvimento Econômico Brasileiro*. Petrópolis: Vozes; Ijuí: FIDENE-RS, 1993.

CAETANO, Maria do Rosário (org.). *Cangaço: o Nordestern no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005.

CALABRE, Lia. Intelectuais e Política Cultural: o Conselho Federal de Cultura. In: COLÓQUIO INTELECTUAIS, CULTURA E POLÍTICA NO MUNDO ÍBERO-AMERICANO, 5., Rio de Janeiro, 2006. *Atas...* Rio de Janeiro, 2006.

CALADO, Igor de Almeida. *Imagens do Recife (1920-1959): Cidade, imaginário e cinema pernambucano*. 178 f. Monografia (Curso de Cinema e Audiovisual). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2015.

CÂMARA, Antônio da Silva Câmara; LESSA, Rodrigo Oliveira. *Cinema documentário brasileiro em perspectiva*. Salvador: EDUFBA, 2013.

CAPELATO, Maria Helena. [et al.] org. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.

CARDOSO, Fernando H.; FALETTI, Enzo. *Desenvolvimento e Dependência na América Latina*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1973.

- CARONE, Edgard. Coronelismo: definição histórica e bibliografia. *Revista de Administração de Empresas*, vol. 11, nº 3, 1971, p. 85–89.
- CARVALHO, Ana. No itinerário de Aruanda. *Devires*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 80-91, jul./dez. 2003.
- CARVALHO, Vladimir. “Vivo ainda sob a hipnose de Araunda”. In: LIMA GOMES, João de (org.). *Aruanda: jornada brasileira*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2003, p. 95-113.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2012.
- CATELLI, Rosana Elisa. *Dos “naturais” ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema entre os anos 1920-1930*. 236 f. Universidade Estadual de Campinas (Tese de Doutorado). Instituto de Artes Programa de Pós-Graduação em Multimeios. Campinas, SP, 2007.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.
- CHARTIER, Roger. *História Cultural – Entre Práticas e Representações*. Lisboa, Difel/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil. 1988.
- COELHO, Germano. *MCP: História do Movimento de Cultura Popular*. Recife: Ed. do autor, 2012.
- COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso*. 291 f. Dissertação (Mestrado) - ECA/USP – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- CUCHE, Denys. *A noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.
- CUNHA FILHO, Paulo C. *A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2014.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle. Independência ou Morte: cinema histórico e ditadura no Brasil. In: MORETTIN, Eduardo e NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios, 2018, p. 33-56.
- DUARTE, Teresinha Maria. O Projeto de desenvolvimento militar e o estado de Goiás. *OPSIS*, Catalão, v. 9, n. 12, p. 155-169, jan.-jun. 2009.
- FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. São Paulo: Editora contracorrente, 2021.

FERREIRA, Paulo César. O filme documental na televisão brasileira. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1º, 1974, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1977, p. 37-41.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, dez. 2002, p. 251-286.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004a.

FICO, Carlos. *Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Orgs.). *O Brasil Republicano – O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p.167-205.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1997.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004b. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/NCQ3t3hRjQdmgtJvSjLYMLN/?lang=pt>>. Acesso em: 21 nov. 2020.

FIGUEIRÔA, Alexandre. “Rucker Vieira: uma experiência cinematográfica no Nordeste”. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, n. 8, 2002, p. 50-53.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Editora FCCR, 2000.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *De olho na festa: um panorama das diversões públicas e do seu controle entre 1930 e o final da década de 1950 no Recife*. Disponível em O Obscuro fichário dos artistas mundanos. <www.obscurofichario.com.br> . Acesso em 20 jul. 2017.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio. *O documentário em Pernambuco no século XX*. Recife: FASA; MXM Gráfica e Editora, 2016.

FOSTER, Lila Silva. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. 266 f. Tese (Doutorado Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Portugália; São Paulo: Martins Fontes, 1967.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRESTON, Paul. Um império na Província: o Instituto Joaquim Nabuco em Recife. In: MICELI, Sérgio (org.). *História das Ciências Sociais no Brasil. Vol. 1.* São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, IDESP, 1989, p. 316-358.

FREYRE, Fernando. Apresentação. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1º, 1974, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1977, p. 7-9.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.* São Paulo: Global, 2005.

FREYRE, Gilberto. Discurso na sessão realizada na Câmara Federal, em 2 de agosto de 1948, ocasião em que o deputado Gilberto Freyre apresenta o projeto de criação do Instituto Joaquim Nabuco. 1948. Disponível em: Fundaj <<http://www.fundaj.gov.br/images/stories/banners/gf-ddc-ijn.pdf>>. Acesso em 25 out. 2018.

FROTA, Lélia Coelho. *Mestre Vitalino.* São Paulo: Ed. Publicações e Comunicações, 1988.

FURTADO, Celso. *Obra autobiográfica: fantasia organizada, a fantasia desfeita, os ares do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GASPAR, Lúcia; BARBOSA, Virgínia (Org.). *Fundação Joaquim Nabuco 60 anos: fontes para a sua história, 1949-2009.* Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2009.

GAUTHIER, Guy. *Documentário: um outro cinema.* Campinas/SP: Papirus, 2011.

GENÚ, Luiz Felipe Batista. *Atos cênicos, atos revolucionários: o Teatro de Cultura Popular do Recife (1960-1964).* Recife: Editora da UFPE, 2019.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1889-1930). In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1º, 1974, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1977, p. 28-36.

GONDIM, Amanda Marques de Carvalho. *A pátria nasceu aqui:* o discurso das batalhas dos Guararapes e a educação nas décadas de 1960 e 1970. 131 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2011.

GUEDES, Wallace Andrioli. O filme “O sequestro” (1981) e o cinema policial como meio de crítica política durante a abertura do regime militar brasileiro. *História Unicap*, v. 6, n. 11, jan./jun. 2019.

GUEDES, Wallace Andrioli. *Política como produto:* Pra Frente, Brasil, Roberto Farias e a ditadura militar. Curitiba: Appris, 2020.

HOLANDA, Karla. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise.* São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

JUCÁ, Joselice. *Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo.* Recife: FUNDAJ / Ed. Massangana, 1991.

KAMINSKI, Rosane. *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960*. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back*. São Paulo: Intermeios, 2021.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 1992, p. 237-250.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LEAL, Wills. *O Nordeste no cinema*. João Pessoa: FUNAPE; UFPB, 1982.

LIMA GOMES, João de (org.). *Aruanda: jornada brasileira*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2003.

LIMA, Mateus Mota de. *O Artista do Agreste no Cenário Nacional: A Trajetória de Mestre Vitalino na (Con)Formação da Identidade Nordestina*. 59f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2018.

LIRA, Augusto César Gomes de. *Da fome à estética: itinerário cinematográfico da ASCOFAM e o nordeste do Brasil*. Dissertação (mestrado em História), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2016.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 52, pp. 220-244, Jan.- Abr. 2015.

LUCAS, Meize. *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2012.

LUNA, Francisco Vidal. KLEIN, Herbert S. Mudanças sociais no período militar (1964-1985). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014b.

LUNA, Francisco Vidal. KLEIN, Herbert S. Transformações econômicas no período militar (1964-1985). In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014a.

MACARINI, José Pedro. Um aspecto da política econômica do “milagre brasileiro”: a política de mercado de capitais e a bolha especulativa de 1969-1971. *Estudos Econômicos*, São Paulo, v. 38, nº 1, p. 151-172, jan/mar, 2008.

MAIA, Tatyana de Amaral. Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

MAIOR, Heraldo Pessoa Souto. Para uma História da Sociologia em Pernambuco: uma tentativa de periodização. *Estudos de Sociologia* (Recife). V. 9, p. 7-29, 2003.

MARCONI, Celso. *Cinema Brasileiro* (Volume I). Recife: Bagaço, 2000.

MARCONI, Celso. Importância do super-8 para o filme de documentação antropológica. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1º, 1974, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1977, p. 67-72.

MARCONI, Celso. *Super 8 & Outros – Cinema Brasileiro* (Volume II). Recife: Bagaço, 2002.

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

MARTINS, Valter; et. al. (2014). Ecos de uma ditadura recente: entrevista com Carlos Fico. *Revista Anos 90*, Porto Alegre, v. 23, n. 44, p. 335-351, dez. 2016.

MEDINA, Carlos Alberto de. A imagem filmada e o objeto sociológico. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1º, 1974, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1977, p. 57-65.

MEDINA, Carlos Alberto de. Proposta de trabalho entre cientistas sociais e cineastas. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 2º, 1977, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1978, p. 43-53.

MELLO, Alcino Teixeira de. *Cinema: legislação atualizada, anotada e comentada*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

MELLO, Frederico Pernambucano de. Uma experiência de cultura em microcosmo regional. *Ciência & Trópico*, Recife, 6(2), p. 297-312, jul./dez. 1978.

MELO, Izabel de Fátima Cruz Melo. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia*. 224 f. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2018.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. “*Cinema é mais que filme*”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978). Salvador: EDUNEB, 2016.

MEUCCI, Simone. *Gilberto Freyre e a sociologia no Brasil: da sistematização a constituição do campo científico*. 329p. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2006.

MICELI, Sergio. Condicionantes do desenvolvimento das Ciências Sociais no Brasil: 1930-1964. *Revista Brasileira de Ciências Sociais - RBCS*, v. 2, n. 5, out. 1987.

MICELI, Sergio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sergio (org). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo, Difel, 1984.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Política Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

MIRANDA, Luiz F.A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editors, 1990.

MOBRAL. *Livro do Município de Santa Luzia*. João Pessoa: UNIGRAF, 1984.

MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004, p. 97-116.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte história na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena. [et al.] org. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011, p. 39-64.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (org.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1º, 1974, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1977.

MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 2º, 1977, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1978.

MOTA, Mauro. *O cajueiro nordestino*. Recife: CEPE, 2011.

MOTTA, Antonio. A Fundação Joaquim Nabuco e o legado do departamento de antropologia. *Ciência & Trópico*, Recife, v.33, n.1, 2009, p. 25-40.

MOTTA, Roberto. René Ribeiro (1914-1990). *Anuário Antropológico/90*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 233-246.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A modernização autoritário-conservadora nas universidades e a influência da cultura política. In: REIS; Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: USP - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do. *O Estado sob as lentes: a cinematografia em Pernambuco durante o Estado Novo (1937-1945)*. 227 f. Dissertação (mestrado em História), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2015.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2012.

NICHOLS, Bill. *La Representación de la Realidad*. Buenos Aires, Paidós, 1997.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A Brodagem no Cinema Pernambucano*. 237 f. Tese (Doutorado em Comunicação), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

PELIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI. Cláudio M. *Alberto Cavalcanti: Pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lima Bo e P. M. Bardi, 1995.

PELIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI. Cláudio M. *Alberto Cavalcanti: pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lima Bo e P. M. Bardi, 1995.

PEREGRINO, Maria Graziela. Aspectos didáticos do filme documental. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 1º, 1974, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1977, 86-94.

PINTO, João Alberto da Costa. *Os impasses da intelligentsia diante da revolução capitalista no Brasil (1930–1964)*: historiografia e política em Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior e Nelson Werneck Sodré. 296 f. Tese (Doutorado em História Contemporânea). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2005.

PINTO, Marcos P. Alvarenga; MAGALHÃES, Juliana Neuenschwander. Tenda dos Milagres: Multiculturalismo, Raça e (Des)igualdade no Brasil. In: CONPEDI/UFF. (Org.). *XXI Congresso Nacional do CONPEDI*. Florianópolis: FUNJAB, 2012, p. 180-203.

PORFIRIO, Pablo F. de A. *Francisco Julião: em luta com seu mito*. Golpe de Estado, exílio e redemocratização no Brasil. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense 2000.

RAMOS JR., José de Paula. O jovem Gilberto Freyre. *Revista USP*, (88), p. 156-171, fev. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13860>>. Acesso em 28 nov. 2018.

RAMOS, Clara Leonel. *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*. 164 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Programa de Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. “Cinema Verdade no Brasil”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 81-96.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora. SENAC, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema (Vol. 2): Documentário e Narratividade Ficcional*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2009.

RIBEIRO, René. *Vitalino: um ceramista popular do Nordeste*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1957.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política; os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Orgs.). *O Brasil Republicano – O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p.133-166.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

ROCHA, Glauber. “Documentários: ‘Arraial do Cabo’ e ‘Aruanda’”. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Edição 184, 6 ago., Suplemento Dominical, 1960, p. 4.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROCHA, Glauber: “*Cinema novo e cinema livre*”. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Edição 158, 9 jul., Suplemento Dominical, 1961, p. 8.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SARAIVA, Kate. *Cinemas do Recife*. Recife: FUNCULTURA, 2013.

SARNO, Geraldo. Cinema Direto. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiro*. N. 1, IEB/Universidade de São Paulo, 1966, p. 171-173.

SCHADEN, Egon. Documentação cinematográfica das culturas indígenas brasileiras. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 2º, 1977, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1978, p. 67-77.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros: curta e média-metragem*. São Paulo: Ed. do autor, 2006.

SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 211 f. Dissertação de Mestrado (Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2001.

SIMIS, Anita. Concine 1976-1990. *Políticas Culturais em Revista*, v. 1, p. 36-55, 2008a. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3189>> Acesso em 23 nov. 2020.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume; Fafesp; Itaú Cultural, 2008b.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora do SENAC, 1999.

- SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989. Disponível em: <http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/10/rbcs10_02.pdf>. Acesso em: 17 set. 2021.
- SOARES, Thiago Nunes. UFPE: repressão, expansão e modernização (1959-1974). In: SILVA, Marcília Gama da; SOARES, Thiago Nunes (Orgs.). *Pernambuco na mira do golpe, Volume 1: educação, arte-cultura e religião*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021, p. 82-114.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de cultura econômica, 1985.
- SOUZA, Fábio Silva de. *O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)*. 123f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SPENCER, Fernando. “Aruanda”. In: Diario de Pernambuco, Recife, Edição 243, 1 nov., Segundo Caderno, 1960, p. 9.
- SWANSON, Dwight. Inventing Amateur Film: Marion Norris Gleason, Eastman Kodak and the Rochester Scene, 1921-1932. *Film History*, 15, no. 2, 2003, p. 126-136.
- TACCA, Fernando de. Luiz Tomaz Reis: etnografias fílmicas estratégicas. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004, p. 313-370.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p. 253-287.
- TOCANTINS, Leandro. Dimensões da Cultura Cinematográfica. In: MOSTRA E SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO, 2º, Recife. *Anais...* Recife: IJNPS, 1978, p. 15-24.
- TOMAIM, Cássio dos Santos. “*Janela da Alma*”: *cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.
- TOMAIN, Cássio dos Santos. O documentário brasileiro na mira da censura (1964-1988): notas introdutórias. *Diálogos*, vol. 23, nº 3, p. 283-307, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/45078>> acesso em 23 out. 2020.
- UCHÔA, Fábio Raddi. *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83): perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo: Alameda, 2019.
- VERAS, Dimas Brasileiro. *Palácios cariados: a elite universitária e a ditadura militar – o caso da Universidade Federal de Pernambuco (1964–1975)*. 413 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2018.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 7-31.

WILLIAMS, Raymond. “A fração Bloomsbury”. *Plural-Sociologia USP*, São Paulo, nº 06, p. 137-168, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZANATTO, Rafael M. Siegfried Kracauer, crítico e historiador: extraterritorialidade e falsa consciência na ascensão do nazismo. *Revista Terceira Margem*, v. 23, p. 27-48, 2019.

ANEXOS

ANEXO A – CATÁLOGO DA PESQUISA – FILMES DO ACERVO DA CINEMATECA DA CEHIBRA/ FUNDAJ

ANO*	TÍTULO	INFORMAÇÃO TÉCNICA*	TIPO	Nº DE ACESSO	LOCALIZAÇÃO
FONTES CONSULTADAS (EM FORMATO DVD E VHS)					
s/d	Solenidade de posse de Mauro Mota no IJNPS - Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais	Produção: IJNPS	DVD	01257	DVD 373
s/d	Solenidade de posse de Fernando Freyre no IJNPS - Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais	Produção: IJNPS	DVD	01258	DVD 374
1953	O mundo do Mestre Vitalino	Direção, roteiro, argumento e fotografia: Armando Laroche	DVD	01041	DVD 171
1953	Bumba-meu-boi	Direção: Romain Lesage	DVD	01066	DVD 107
1962	O cajueiro nordestino	Direção: Linduarte Noronha. Fotografia: Rucker Vieira.	DVD	01038	DVD 204
1966	A cabra na região semi-árida	Direção e Fotografia: Rucker Vieira	DVD	01037	DVD 205
1970	Olha o frevo	Direção, roteiro, fotografia e câmera: Rucker Vieira	DVD	00897	DVD125
1974	Filme de percussão mercado adentro	Direção e roteiro: Fernando Monteiro.	DVD	01042	DVD 172
1974	Filme de percussão mercado adentro	Direção e roteiro: Fernando Monteiro.	DVD	01237	DVD 361
1975	Cultura marginal brasileira	Direção: Fernando Monteiro. Produção IJNPS.	DVD	01348	DVD 465
1977	Brennand: sumário da oficina pelo artista	Direção: Fernando Monteiro.	DVD	01346	DVD 463
1978	Região, tradição e modernidade	Direção: Luiz Miranda Corrêa	DVD	01074	DVD 287
1978	Região, tradição e modernidade	Direção: Luiz Miranda Corrêa	DVD	01239	DVD 363
1979	Bumba-meu-boi da vida	Direção: Fernando Monteiro.	DVD	01240	DVD 252
1979	Saideira	Direção: Fernando Monteiro.	DVD	01241	DVD 253
1979	Oh! Segredos de uma raça	Direção: Fernando Monteiro. Fotografia e câmera: Vito Diniz e Rucker Vieira.	DVD	01349	DVD 466
1980	Leilão sem pena	Direção: Fernando Monteiro. Fotografia e câmera: Rucker Vieira.	DVD	01347	DVD 464

90'	Cinema pernambucano 70 anos	Direção: Fernando Spencer, Amin Stepple Hiluey	DVD	01049	DVD 235
2008	Memória artística pernambucana: Fernando Spencer	Produção: Cehibra/Fundaj	DVD	01336	DVD 453
1974	Comemorações em torno dos 40 anos de Casa grande e senzala	Direção: Rucker Vieira. Produção: TV Universitária.	VHS	00421	96.318.15
1981	Almery e Ary: Ciclo do Recife e da vida	Direção: Fernando Spencer. Câmera: Rucker Vieira.	VHS	00445	FITA 70
1977/1 980	Festivais Super 8 no Recife - 1977/1980	Produção: Rede Globo Nordeste	VHS	00406	FITA 226

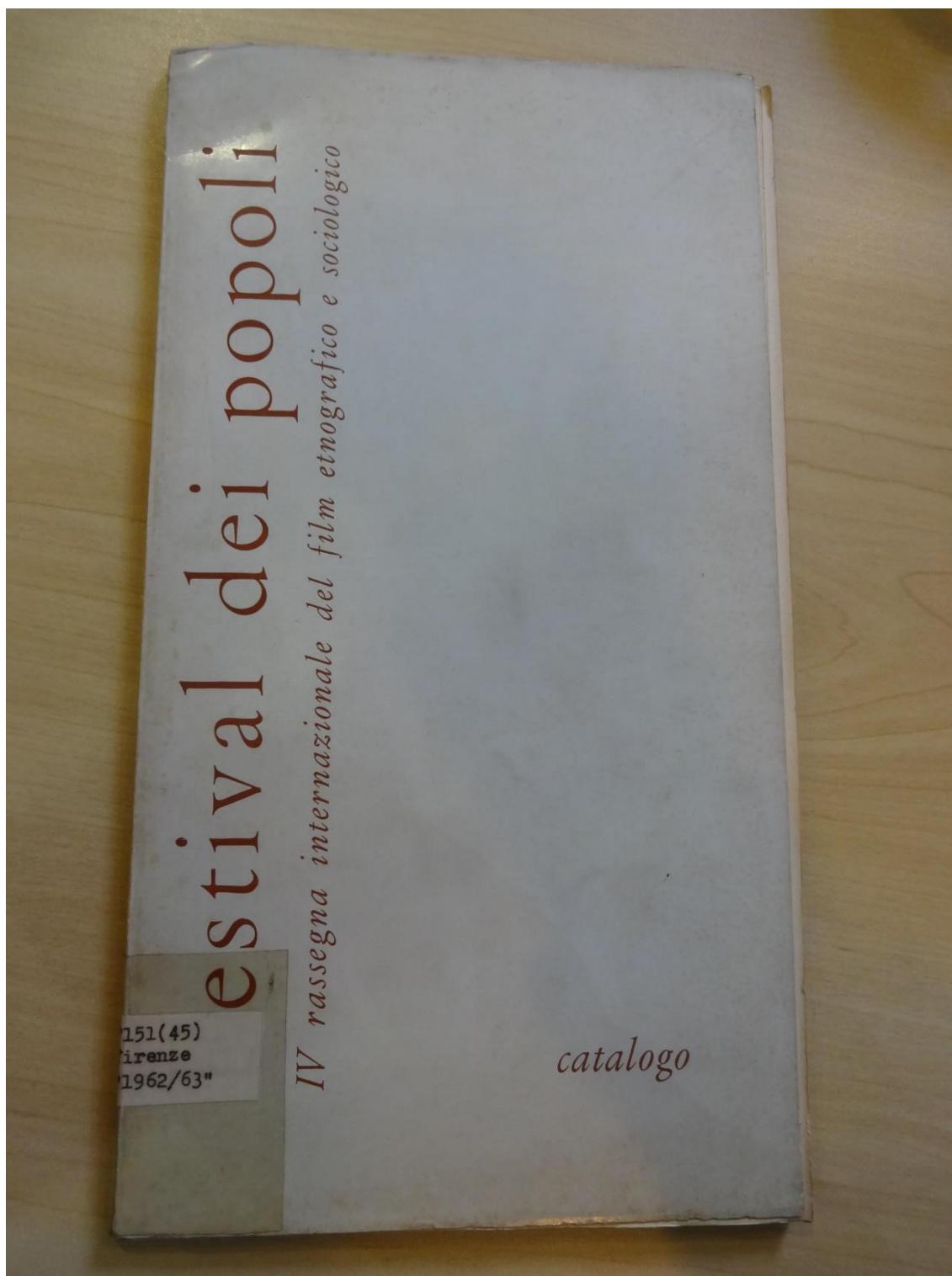
FONTES NÃO CONSULTADAS PELA INVIALIDADE DO ACESSO AO MATERIAL EM PELÍCULA:

1960	Aruanda**	Direção: Linduarte Noronha. Fotografia, câmera e montagem: Rucker Vieira.	FILME	00744	81.6.2
1975	III Encontro Internacional de Cientistas Sociais do Brasil	Direção, Fotografia, câmera e montagem: Rucker Vieira. Produção: IJNPS.	FILME	00652	81.36.10
1975	Um desafio superado	Direção, Fotografia, câmera e montagem: Rucker Vieira. Produção: IJNPS.	FILME	00653	81.36.11
1979	Trinta anos de criação do IJNPS - Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais	Direção, Fotografia, câmera e montagem: Rucker Vieira. Produção: IJNPS.	FILME	00654	81.36.12
1977	Tomaz Nabuco no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.	Direção, Fotografia, câmera e montagem: Rucker Vieira. Produção: IJNPS.	FILME	00655	81.36.13
1974	Exposição do 40. aniversário da 1a. edição de "Casa-grande e senzala"	Direção, Fotografia, câmera e montagem: Rucker Vieira. Produção: IJNPS.	FILME	00656	81.36.14
1980	Flagrantes da solenidade de comemoração dos 80 anos de Gilberto Freyre - I e II	Fotografia, câmera e montagem: Rucker Vieira. Produção: Fundaj.	FILME	00658	82.36.17
1980	Inauguração da Livraria Luiz Delgado em Brasília	Direção, Fotografia, câmera e montagem: Rucker Vieira. Produção: Fundaj.	FILME	00659	82.36.18
1980	Visita do presidente Ernesto Geisel ... Fundaj	Direção, Fotografia, câmera e montagem: Rucker Vieira. Produção: Fundaj.	FILME	00660	82.36.19
1980	Um homem avança com um século - I e II	Direção, Fotografia, câmera e montagem: Rucker Vieira. Produção: Fundaj.	FILME	00661	82.36.20
1981	Exposição José Lins do Rego	Fotografia, câmera e montagem: Fernando Spencer. Produção: Fundaj.	FILME	00657	81.36.15
1981	Imagens, coisas e bichos	Fotografia, câmera e montagem: Fernando Spencer. Produção: Fundaj.	FILME	00651	81.36.8

* Informações técnicas conforme o registro da Fundaj.

** Fonte acessada pela Cinemateca Pernambucana, Cinemateca Brasileira, CTAv e YouTube.

ANEXO C – TRECHOS DO CATÁLOGO DO IV FESTIVAL DEI POPOLI EM
FLORENÇA COM MENÇÃO A EXIBIÇÃO DO FILME ARUANDA / ACERVO:
CINEMATECA BRASILEIRA



Documento F151(45)firenze"1962/63". Acervo: Cinemateca Brasileira.

*Festival
dei
popoli*

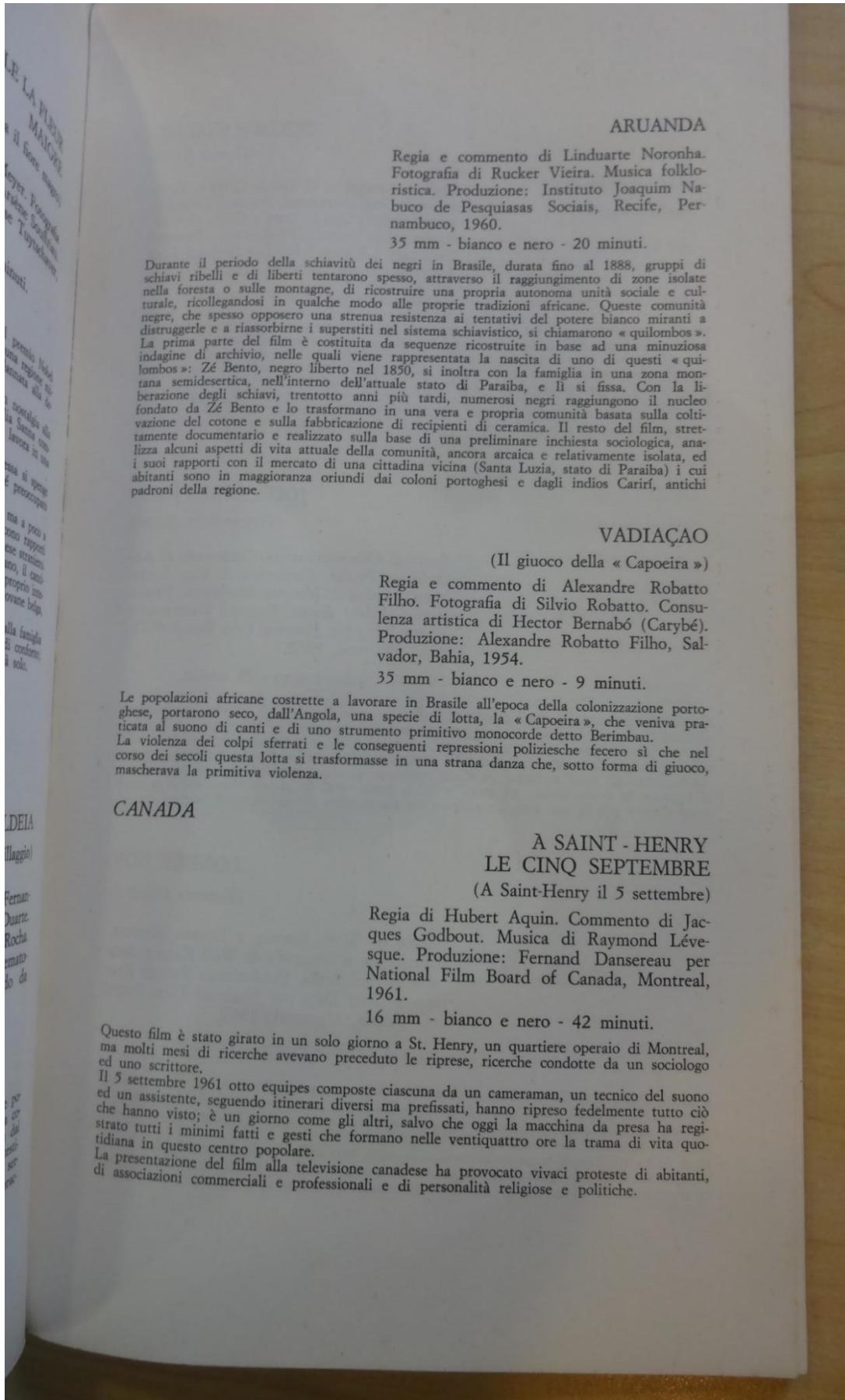


F151(45)
firenze
"1962/63"

*IV RASSEGNA INTERNAZIONALE DEL FILM
ETNOGRAFICO E SOCIOLOGICO*

Teatro della Pergola e Piccolo Teatro Stabile di Firenze

Firenze, 10-16 dicembre 1962



**ANEXO D – FOTOS DE ARUANDA (LINDUARTE NORONHA, 1960) / ACERVO:
BANCO DE CONTEÚDOS CULTURAIS DA CINEMATECA BRASILEIRA**



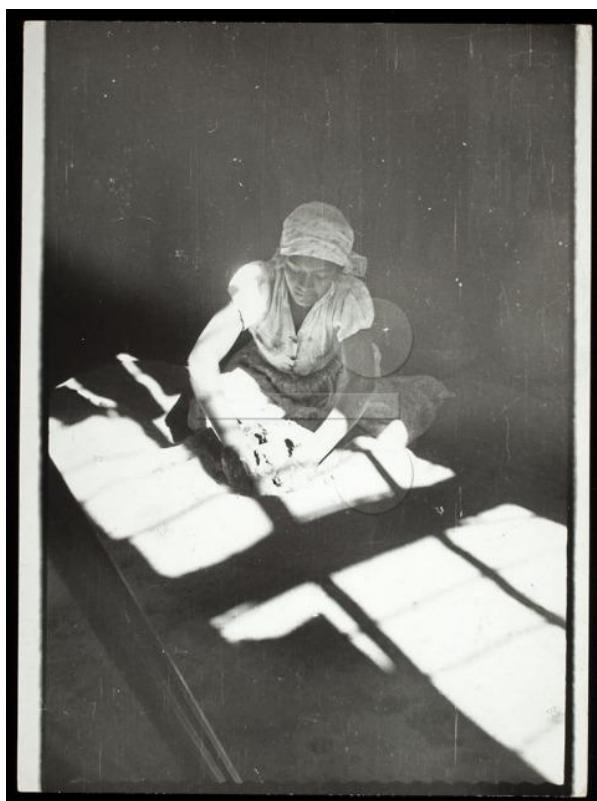
Linduarte Noronha – fotógrafo não identificado / ACESSO: FB_0569_001 (Cinemateca Brasileira)



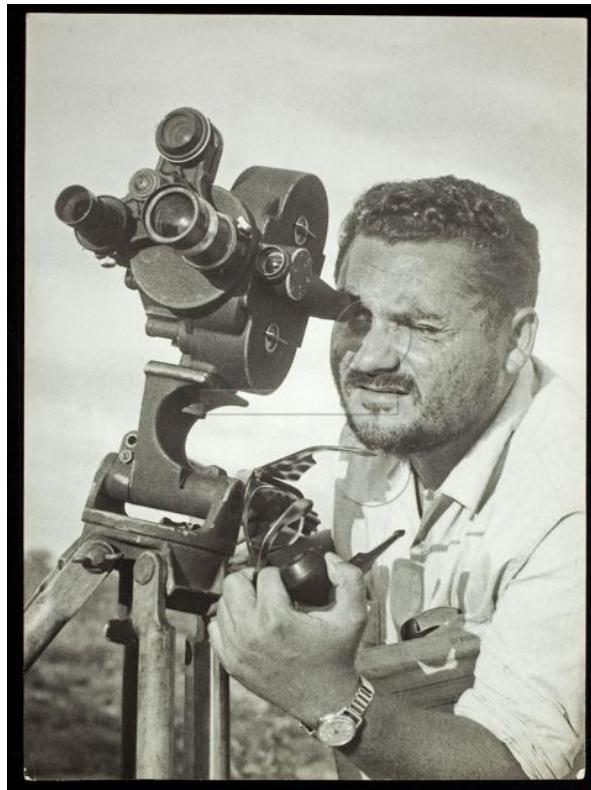
Claquete de Aruanda – fotógrafo não identificado / ACESSO: FB_0569_001 (Cinemateca Brasileira)



Filmagens de *Aruanda* – fotógrafo não identificado / ACESSO: FB_0569_003 (Cinemateca Brasileira)



Filmagens de *Aruanda* – fotógrafo não identificado / ACESSO: FB_0569_004 (Cinemateca Brasileira)



Filmagens de Aruanda – fotógrafo não identificado / ACESSO: FB_0569_005 (Cinemateca Brasileira)



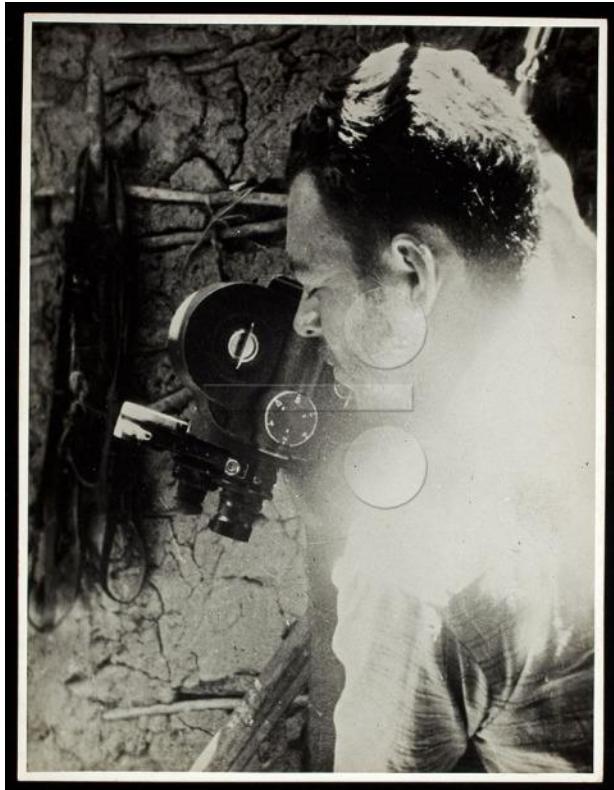
Filmagens de Aruanda – fotógrafo não identificado / ACESSO: FB_0569_006 (Cinemateca Brasileira)



Filmagens de Aruanda – fotógrafo não identificado / ACESSO: FB_0569_007 (Cinemateca Brasileira)



Filmagens de Aruanda – fotógrafo não identificado / ACESSO: FB_0569_008 (Cinemateca Brasileira)



Rucker Vieira nas filmagens de *Aruanda* – fotógrafo não identificado / ACESSO:

FB_0569_009 (Cinemateca Brasileira)



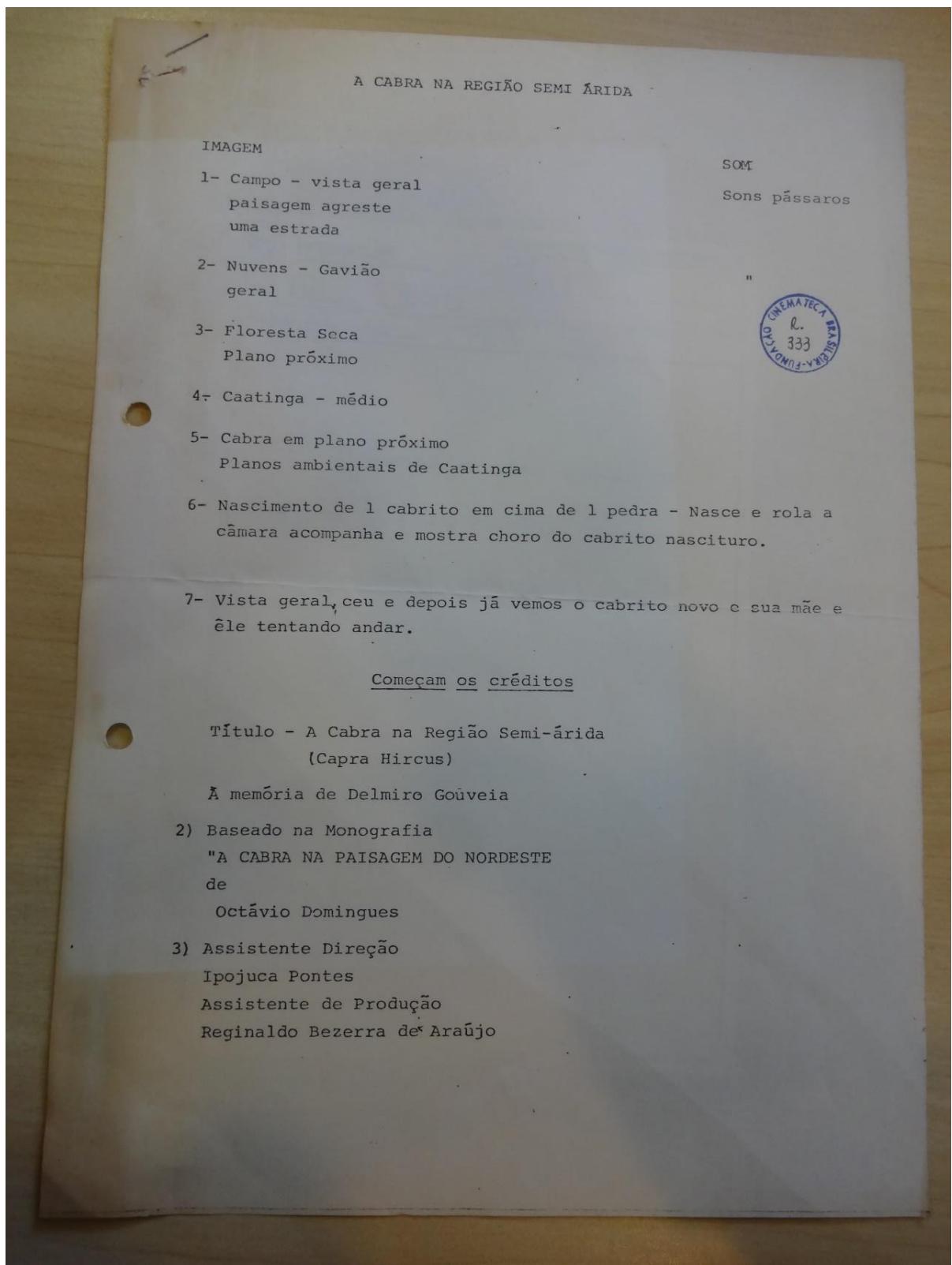
Rucker Vieira nas filmagens de *Aruanda* – fotógrafo não identificado / ACESSO:

FB_0569_010 (Cinemateca Brasileira)

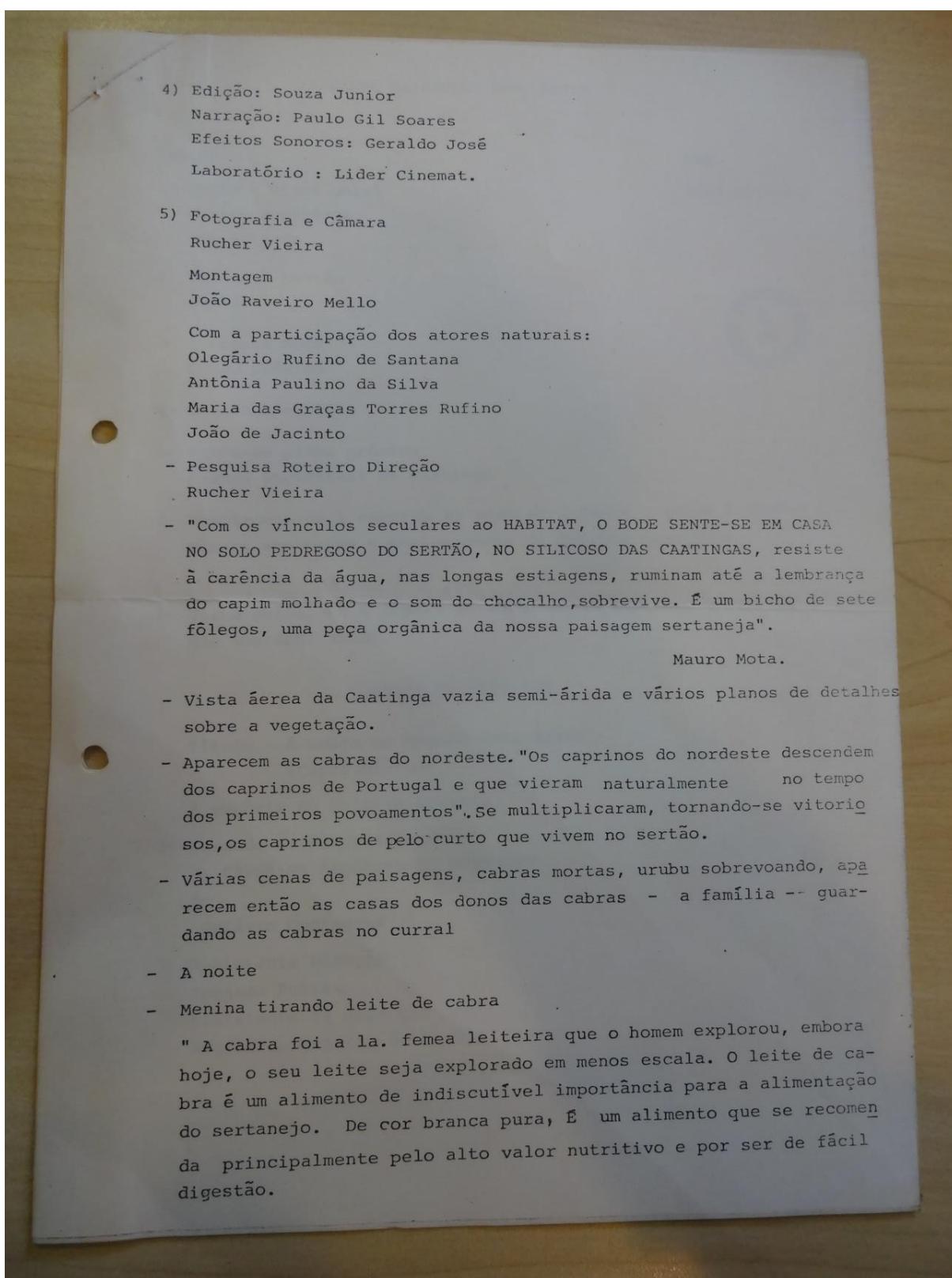


Filmagens de *Aruanda* – fotógrafo não identificado / ACESSO: FB_0569_011 (Cinemateca Brasileira)

ANEXO E – PROJETO DO DOCUMENTÁRIO “A CABRA NA REGIÃO SEMI-ÁRIDA” (RUCKER VIEIRA, 1966) / ACERVO: CINEMATECA BRASILEIRA



Projeto do documentário *A cabra na região semi-árida*. Acervo: Cinemateca Brasileira.



Projeto do documentário *A cabra na região semi-árida*. Acervo: Cinemateca Brasileira.

Imagen: Cenas de cabrito que quer tomar leite e a menina não deixa, sob olhares do menino, que segura à cabra.

"A ordenha é feita pela manhã, no chiqueiro mesmo, por mulheres ou crianças

Closes do leite na cabaça

Cabrito que vem finalmente mamar

"A marcação dos caprinos é feita por 1 sinal na orelha".
Homem se aproxima em direção a um grupo de cabras

"O assinalamento é feito por cortes praticados quando o animal é bem novo e portanto a hemorragia é mínima.

Imagen: Homem coloca cabrito novo entre as pernas.

Close de facão cortando a orelha do cabrito.

Pedra em close moendo milho

Mulher trabalhando na pedra e dando para galinhas.

Homem mata cabra com paulada - close cabra morta, que estava amarrada por corda numa árvore.

Homem suspende cabra morta e começa a tirar pele e depois coloca na gamela.

- com armações de galhos de árvore estica a pele deixando secar ao sol

- Depois retira as vísceras da cabra e mulher vem para recolher, levando então para a cozinha onde prepara um prato típico: a buchada,

Em casa, toda a família come a buchada à mesa.

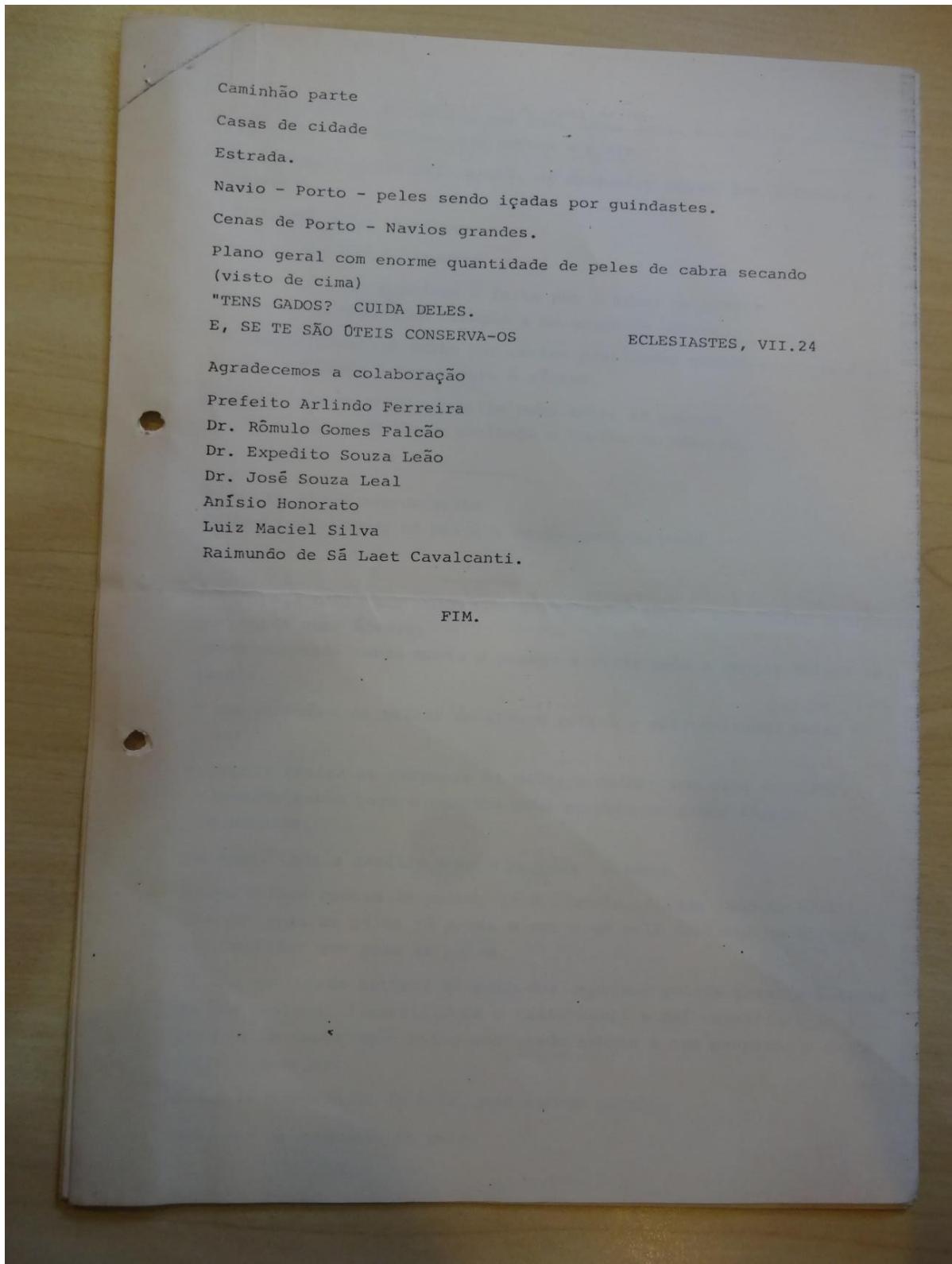
Homem coloca cestas de palha, lateralmente, 2 cada lado no burraco (jegue) pega as peles já secas e vai a pé pela Caatinga em direção ao comprador que pesa as peles.

"A boa qualidade natural da pele dos caprinos guarda características de boa textura, flexibilidade e resistência e daí constituir-se 1 produto de exportação muito procurado embora a sua preparação deixe muito a desejar".

Cenas de preparação da pele, num enorme galpão.

Embarcam no caminhão as peles

Projeto do documentário *A cabra na região semi-árida*. Acervo: Cinemateca Brasileira.



Projeto do documentário *A cabra na região semi-árida*. Acervo: Cinemateca Brasileira.

ANEXO F – ALBERTO CAVALCANTI: O QUE VOLTOU DE ONDE? (TEXTO DE FERNANDO MONTEIRO AO DIARIO DE PERNAMBUCO)

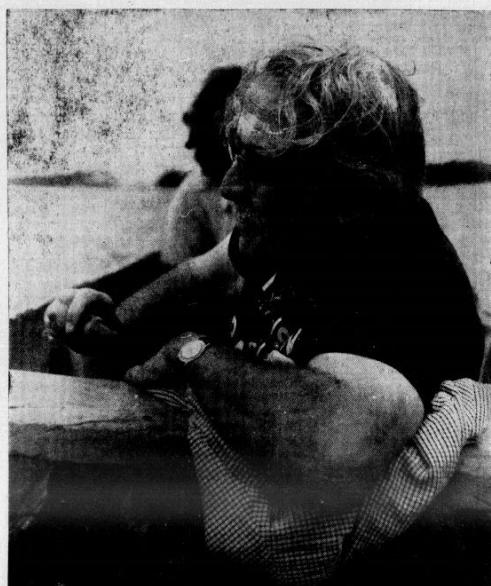
8 — Segundo Caderno — DIARIO DE PERNAMBUCO — Recife, segunda-feira, 16 de outubro de 1972

REPORTAGEM

Alberto Cavalcanti



O famoso cineasta cumprimentando o autor desta reportagem



Alberto Cavalcanti, que aqui filmou "O canto do mar".

- O QUE VOLTOU DE ONDE?



Uma cena de "Rien que les heures", de Alberto Cavalcanti.

A SURPRESA

Quando a sólida figura se recortou na porta da sala do casario amplo, prepare-me, antes que tudo, para pouca ou nenhuma humildade. "Ele é um dos poucos que têm o direito — pensei — o absoluto direito à valéidade. E a nós o dever de suportá-la, como justa e necessária, nesse homem vindo da idade passada, de Rígor e Talento, atravessando nosso mundo atual de pequenas mediocridades triunfantes.

E foi a primeira surpresa: não cumpria prerrogativa tão conquistada, mas, logo nos primeiros momentos difíceis da conversa, instalava sua humildade.

Todos
FERNANDO
MONTEIRO
Fotos:
BEZERRA
NETO

de na atenção, no gesto, na palavra. Comodamente. Porque é o esforço da simplicidade de que trai a modéstia falsa — e nesse homem era rio, correte natural, logo oferecida à navegação fácil, deixando o rapaz à vontade. E ele estava começando a conhecer Alberto Cavalcanti.

O rapaz tinha feito um filme — ele tinha feito duzentos. Mas ele tinha visto o filme do rapaz com tal poder de encontrar novidade no fluido mistério da imagem em movimento — hoje banal instrumento — que o próprio rapaz viu seu filme com os olhos novos do velho.

E o rapaz começou a desconfiar do truque meigo: o velho era um

moço eterno que tinha deixado a natureza chamá-lo de velho. E como a natureza é uma senhora e ele sempre foi um cavaleiro...

Cavaleiro da estirpe — essa, de fato veleira — que fez encher dos voluptuosos fratos do Império o teto do Engenho ainda mais velho, Engenho Gápio, onde o menino que ia ser o velho — que não é velho sonhava a aventura do "Inferno Verde", de Alberto Rangel, seu parente das raízes ainda mais brasileiras da Amazônia, ou quando, conduzido pela mão de leve pulso transparente da Sibinha Dona Anna Olinda do Rego Cavalcanti, aprendia o mundo.

As flores no teto. Arte. Pintura. Arquitetura.

Há algo de remoto — como a névoa da chuva fina, por trás da ala janelas envolvidas — num homem que ultrapassou o ângulo perfeito dos cinquenta anos (como uma última esquina) e se vê continuando o passo que ressoa, já, cheio de eco, no pátio vasto e juncado de memória onde, dai por diante, a vida se desenvolva.

É uma longa frase, de excessivo esforço e espanto, quem sabe, mútuo. Meus 23 anos defrontados com tanto mais, tão carregados de observação, experiência e lembrança — a vida, numa palavra — que espetáculo insuficiente não será, aos meus olhos?

Quanto a mim, tudo é a constrangedora consciência dessa insustância e atração temerária de querer captar não só o mistério de um velho humano, comum a todos os outros, mas o desse em particular, que anuncia sua presença ainda antes de que o veja — como a antesala de tudo que vai ser, nos próximos minutos, conhecer a lenda vivia de Alberto Cavalcanti.

lha e no teto, ele vai saber responder?

Voltou da França de

Carlos Magno e dos doze Cavaleiros, onde ajudou — com braço e mão fundamental — a que engatinhasse, timidamente e desprotegida naqueles primeiros anos do século, a arte nova, a Sétima, a que ele vai dignificar em "Rien Que les Heures"? Voltou da França?

Mas ainda se o mais belo teto do mundo, o Teto do Engenho Gápio — Sistina de Pernambuco.

Misteriosas, as flores ainda estão lá.

E o menino voltou para vê-las.

AQUI A PERGUNTA

Voltou de onde, Alberto? — se a pergunta ressoar na casa ve-

mesmo, onde, já mestre, deu lições de Cinema que queriam criar a Indústria verdadeira, e que inspiraram toda uma geração que dizia Cavalcanti como quem diz O Cinema? Voltou do Brasil mesmo...?

E já banal citação de José Américo — mas, realmente, um homem nunca se perde no caminho de volta.

Voltou e basta.

Que o rapaz aprenda sua palavra e seu silêncio — e quem mais venha aqui, na rua do Bonfim (que Olinda resguarda dos novos tempos) para ser, dum dia, dos que vão dizer, como o rapaz, a quem pergunta por ele:

Eu o conheci. Conheci, ali com Alberto Cavalcanti. E ele me falou das flores no teto...

ANEXO G – TRIUNFO DO LAZER DOMÉSTICO (OU COMO SE FAZER CINEMA DO RECIFE) - REPORTAGEM DE LUZANIRA REGO

D - 30 DIARIO DE PERNAMBUCO Recife, quinta-feira, 7 de Setembro de 1978

O triunfo do lazer doméstico (ou como se fazer cinema no Recife)

Luzanira REGO

O super 8 é mesmo "a cor da ócio das filhas da classe média". como o define Geneton de Moraes Neto, 22 anos e 12 filmes produzidos? Ou talvez seja o veículo ideal para os que buscam, como Amin Stepple, "um posicionamento crítico, com uma compreensão e uma base de linguagem mais irreverente, mais anarquica"? Feito "tanto pelas classes médias triunfantes quanto por suas parcelas autodlaceradoras, destrutivas e degoladas", como observa o comunitologo Jomar Muniz de Britto, o super 8 pernambucano é um fenômeno que, ao que chega mesmo a apresentar um desanimador percentual de câmeras ociosas ou ocupadas com o chamado "lazer doméstico", abandonando a criticidade — que em alguns cineastas é a sua maior característica — pela filmagem de casamentos e batizados.

Existe mesmo um movimento super 8 em Pernambuco ou há apenas distintos grupos em sua maioria compostos por profissionais liberais, que utilizam suas câmeras num prolongamento das horas de lazer, um hobby custoso e de certo modo sofisticado mas que tem como recompensa maior, para alguns, o título de cineasta? Jomar Muniz é cineasta, produtor do documentário tropicalista no Recife, diretor, produtor e roteirista de super 8 há cerca de 5 anos, autor, entre outros, dos filmes "Lixo ou Lixo Cultural", "O Palhaço Degolado", "Inventário de um Feudalismo Cultural Nordestino" e "Imitação da Vida", e incisivo:

"A condição básica para que exista cinema é que haja um terreno na formação da consciência de um conjunto de ideias, em comum ou em conflito, juntamente com o debate a partilhar desses atritos e aproximações, mas isso nunca houve entre nós".

"Movimento dá idéia de um grupo de pessoas reunidas em torno de um objetivo comum, mas o que existe no Recife são

pessoas fazendo filmes e não um autêntico movimento super 8. Não há uniformidade de temática na produção de filmes super 8 e que realmente configure a existência de um movimento cultural", completa Jomar Muniz de Britto, o super 8 pernambucano é um fenômeno que, ao que chega mesmo a apresentar um desanimador percentual de câmeras ociosas ou ocupadas com o chamado "lazer doméstico", abandonando a criticidade — que em alguns cineastas é a sua maior característica — pela filmagem de casamentos e batizados.

Destacando a diversificação do cinema super 8 em Pernambuco, "o que expõe sua vitalidade", Amin Stepple — superintendente há quatro anos — divide praticamente os que fazem esse tipo de cinema em Pernambuco em dois grupos, "um que preocupa em ser um cinema político-cultural mais profundo e uma discussão política da realidade", e outro, um cinema mais acomodado, despreocupado com a abordagem política e cultural da realidade". Compondo o primeiro grupo e cineasta que integra o "clube da ócio", Amin Stepple identifica os cineastas Jomar Muniz de Britto, Geneton Moraes Neto, Paula Cunha e ele próprio. "Do outro lado", acomodados, estariam os que compõem o Grupo de Cinema Super 8 de Pernambuco — Grupo 8.

Defendo um cinema político, militante, para o Super 8. Filmes que não alegam serem só a forma, mas que sintam-na; que não apenas registrem a dor da tortura, mas sofram-na; que não se limitem a presenciar todas as formas de injustiças sociais, mas combatam-nas. Não acredito num cinema bem comportado, não pensante, submisso. Para mim, cinema é uma ação humana

e como tal, deve ser rebeldes, insurrecionais. Temos que criar a estética do salário-mínimo, do bônus-fria, da língua cortada do medo", insiste Amin Stepple.

"O cinema super 8 deve ignorar a sensibilidade do sentido profissional, não tendo com tipicidades de mercado, o super 8 deve ser um cinema forçosamente clandestino, santuário de resistência à opressão cultural imposta ao povo brasileiro. Submeter um filme não profissional aos prazeres mundanos da censura é compor, cínicamente, com o terror oficializado. A única posi-

cão lúcida dos superintestistas brasileiros é decretar, por conta própria, o fim da caquética senhorat".

Com 30 filmes realizados — é o maior produtor de super 8 em Pernambuco — em vários dias, Fernando Spencer, jornalista e cronista cinematográfico, é contra o desprezo à censura, preconizado por Amin Stepple — que alias, teve seu filme "Tempo Nublado" proibido e apreendido no Rio. Taxado de "filme de Jomar Britto de 'o burburato da cultura'", Spencer gosta "do cinema social, dos filmes que refletem a

tural. Um operário não pensa reflexivamente, não reflete sobre a teoria, para transmitir uma mensagem, ele sabe que o salário-mínimo é pouco, mas não consegue comparar com quem ganha melhor. E é por não ser capaz dessa reflexão filosófica, política, que ele não faz super 8 — além, naturalmente, de lucrar com a venda financeira". Fiscal de rendas e técnico de cinema do Grupo 8 e do Festival é também secretário — São Paulo — Vítoriano do Nascimento, diz que o "cineasta faz da câmera a sua caneta" e, em seu tratando de super 8, o indivíduo só consegue "pensar" a partir de dez salários-mínimos.

CENSURA IDEOLÓGICA?

O II Festival de Super 8 de Pernambuco, marcado para no mês que vem, próximo, adotará um critério que começa a inquietar a cineastas que se auto-definem como "entusiastas". "Baseada em critérios técnicos", a organização do Grupo 8, promotor do Festival, decidiu instituir uma pré-seleção, na qual uma comissão formada por superintestistas irá decidir quais os filmes que têm condições de participação no festival. "Essa é uma experiência muito rara", diz o diretor do festival, Jomar Muniz de Britto, que vê a pré-seleção como consequência da sensibilidade ferida dos mais legítimos representantes da sociedade pernambucana. De fato, é tentativa de instalar a pré-seleção, mal disfarçada em critérios técnicos-estéticos, mas na verdade encobrindo uma atitude policial-castadora, repressiva. E a isso que chama neta-censura, lamentavelmente legitimada por cineastas, jornalistas e outras liberais".

"Seleção por parâmetros técnicos não existe complemento Amin Stepple, visto na atitude dos organizadores do Festival "uma atitude censoria incomprendível, pra lá de estranha". Agora que a censura política desmobilizada estava abandonando o super 8".

Diario de Pernambuco, Recife, 7 set. 1978, p. D-30. Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira / Biblioteca Nacional.

ANEXO H – PROGRAMAÇÃO DA I MOSTRA E I SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO

I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro

Data: 25 a 29 de novembro de 1974

25 de novembro de 1974

Simpósio do Filme Documental Brasileiro:

Abertura oficial no Salão nobre do IJNPS – Falas institucionais: Gilberto Freyre (presidente do Conselho Diretor) e Fernando Freyre (diretor-executivo do IJNPS)

“A difusão do filme documental no Brasil” do presidente do INC, Alcino Teixeira (apresentada por Valdemar de Oliveira, delegado regional do INC)

“O cinema documental como consciência sociológica”, Roberto Aguiar (IJNPS), apresentada pelo sociólogo Sebastião Vila Nova.

“A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro”, de Paulo Emílio Salles Gomes.

Mostra do Filme Documental Brasileiro (exibições no auditório do Museu do Açúcar):

- *Kuarup*, de Heinz Forthmann;
- *Viramundo*, de Geraldo Sarno;
- *Ô xente, pois não*, de Joaquim Assis, *Xareu* de Alexandre Robatto Filho;
- *Fala Brasília* de Nelson Pereira dos Santos.

26 de novembro de 1974

Mostra do Filme Documental Brasileiro (estreias nacionais):

- *O Amuleto de Ogum* de Nelson Pereira dos Santos
- *Casa-Grande & Senzala* de Geraldo Sarno.

Local: Cine Veneza.

Simpósio do Filme Documental Brasileiro:

“*O Filme de Ficção e suas Possibilidades Documentais*” – Nelson Pereira dos Santos

“Importância do Filme Documental Brasileiro” – José Marques de Melo

“A imagem filmada e o objeto sociológica” – Carlos Alberto de Medina

“Aspectos didáticos do filme documental” – Maria Graziela Peregrino

Local: IJNPS.

Mostra do Filme Documental Brasileiro:

- *A Cabra na Região Semi-Árida* de Rucker Vieira
- *Arquitetura: a transformação no espaço*, de Walter Lima Júnior.

Local: IJNPS.

27 de novembro de 1974

Simpósio do Filme Documental Brasileiro – 8h às 16h:

“Por um Método Cinematográfico de Abordagem do Real”, de Fernando Monteiro;

“O filme documental na televisão brasileira” do diretor regional da Rede Globo, Paulo César Ferreira; “O Filme de Ficção e suas Possibilidades Documentais” do cineasta e crítico de cinema carioca José Carlos Avelar;

“O filme documentário e ciências sociais: riscos e possibilidades” e do professor da PUC-RJ, José Arthur Rios.

Local: IJNPS.

Mostra do Filme Documental Brasileiro – 18h30:

- *Bajado, um artista de Olinda* de Fernando Spencer e Celso Marconi;
- *Caboclinhos do Recife* de Fernando Spencer (eleito o melhor filme do I Festival de Filme de Super 8 de Curitiba);
- *A Morte do Vaqueiro* de José Carlos Avelar e José Carlos Capinan;
- *Arte Popular* de Paulo Gil Soares; *Tempo Passado* de Geraldo Ferraz;
- *A Cantoria* de Geraldo Sarno.

Local: IJNPS.

28 de novembro de 1974

Simpósio do Filme Documental Brasileiro – 8h às 16h:

“Elementos para o estudo do estado atual do cinema documental sócio-antropológico no Brasil” – Guido Araújo;

“O Filme de Documentação Científica no Brasil: Problemas e Perspectivas” – Egon Schaden;

“Importância do super-8 para o filme de documentação antropológica” – Celso Marconi.

Local: IJNPS.

Mostra do Filme Documental Brasileiro – 18h30:

- *Visão Apocalíptica do Radinho de Pilha* de Fernando Monteiro;
- *Lampião* de Abrahão Benjamin;
- *Poética Popular* de Ipojuca Pontes;
- *O Cajueiro Nordestino* de Linduarte Noronha;
- *Etnias: Integração em São Paulo* de Benedito Astolfo Araújo e
- *Bumba-meу-boi* de Rucker Vieira.

Local: IJNPS.

29 de novembro de 1974

Simpósio do Filme Documental Brasileiro – 8h às 16h:

“Super-8 brasileiro: reflexões” – Silvio Back;

“Aspectos jurídicos do Filme Documental Brasileiro” – Robério Braga;

“Uma indagação sobre relacionamento entre cinema e sociologia” – Jean-Claude Bernardet.

Local: IJNPS.

16h – Encerramento no salão Nobre do IJNPS com publicação do manifesto final redigido pelos participantes apontando os principais resultados do encontro.

ANEXO I – PROGRAMAÇÃO DA II MOSTRA E II SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO & I FESTIVAL DE CINEMA SUPER-8 DO RECIFE

II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro & I Festival de Cinema Super-8 do Recife

Data: 16 e 19 de novembro de 1977

16 de novembro de 1977

10h – Auditório Roquette Pinto (IJNPS)

Abertura oficial – Mesa Institucional: Leandro Tocantins (Embrafilme), Sebastião Vila Nova (IJNPS) e Celso Marconi (Grupo-8).

Conferência de abertura: “Importância do Super-8 para o filme documental” – Silvio Back.

16h30 – Auditório Roquette Pinto (IJNPS)

Simpósio do Filme Documental Brasileiro:

“Nota prévia sobre uma pesquisa dos pioneiros do cinema do Rio Grande do Norte” – Pedro Vicente Sobrinho.

Mostra do Filme Documental Brasileiro:

- *Igrejas de Pardos e Negros*, de Mousés Kendler;
- *Iaô*, de Geraldo Sarno.

20h – Auditório do Centro Interescolar Luiz Delgado

I Festival de Cinema Super-8 do Recife (Mostra competitiva)

17 de novembro de 1977

9h30 – Cine Veneza

Mostra do Filme Documental Brasileiro:

- *Sangue e Suor: a Saga de Manuas*, de Luiz de Miranda Correa;
- *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos.

16h – Auditório Roquette Pinto (IJNPS)

Simpósio do Filme Documental Brasileiro:

“As Dimensões da Cultura Cinematográficas”, de Leandro Tocantins;

“Documentação Cinematográfica das Culturas Indígenas Brasileiras”, de Egon Schaden.

20h – Auditório do Centro Interescolar Luiz Delgado

I Festival de Cinema Super-8 do Recife (Mostra competitiva)

18 de novembro de 1977

9h30 – Cine Veneza

Mostra do Filme Documental Brasileiro:

- *Conversando com Cascudo*, de Walter Lima Júnior;

- *Ajuricaba: o rebelde da Amazônia*, de Oswaldo Caldeira.

16h – Auditório Roquette Pinto (IJNPS)

Simpósio do Filme Documental Brasileiro:

“Propostas para um trabalho comum: o cientista social e o cineasta”, de Carlos Alberto Medina;

“Por um documentário de Intervenção”, de Jean Claude Bernardet.

18h – Auditório Roquette Pinto (IJNPS)

Lançamento dos Anais da I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro, três anos após a realização do encontro.

20h – Auditório do Centro Interescolar Luiz Delgado

I Festival de Cinema Super-8 do Recife (Mostra competitiva)

18 de novembro de 1977

9h – Centro Interescolar Luiz Delgado

Encontro de realizadores

10h – Teatro do Parque

Mostra do Filme Documental Brasileiro:

- *Carro de Bois*, de Humberto Mauro;

- *O Homem e o cinema*, de Alberto Cavalcanti;

- *O Mundo em que Getúlio Viveu*, de Jorge Iléli.

14h – Teatro do Parque

I Festival de Cinema Super-8 do Recife (Mostra competitiva)

20h – Teatro do Parque

Encerramento do I Festival de Cinema Super-8 do Recife com divulgação dos vencedores.

ANEXO J – PROGRAMAÇÃO DA III MOSTRA E III SIMPÓSIO DO FILME DOCUMENTAL BRASILEIRO & II FESTIVAL DE CINEMA SUPER-8 DO RECIFE

III Mostra e III Simpósio do Filme Documental Brasileiro & II Festival de Cinema Super-8 do Recife

22 e 26 de novembro de 1978

22 de novembro de 1978

9h30 – Auditório Roquete Pinto (IJNPS)

Cerimônia de abertura

16h – Teatro do Parque

Mostra do Filme Documental Brasileiro:

- *O Lobisomem*, de Eliseu Visconti;
- *A paixão segundo o Aleijadinho*, de Alberto Salvá.

20h – Centro Interescolar Luiz Delgado

II Festival de Cinema Super-8 do Recife (exibições competitivas) – Programa 1

23 de novembro de 1978

9h – Centro Interescolar Luiz Delgado

Simpósio do Filme Documental Brasileiro:

- Comunicação: “Situação atual do filme documental no Brasil” – Guido Araújo;
- Mesa redonda: “Análise dos filmes super-8 do Programa 1”, com Sebastião Vilanova, Ismail Xavier, Jomard Muniz e Celso Marconi.

14h – Centro Interescolar Luiz Delgado

Simpósio do Filme Documental Brasileiro:

- Comunicação: “Importância do Super-8 para o documentário”, com Flávio Del Carlos.

16h – Teatro do Parque

Mostra do Filme Documental Brasileiro:

- *Na Boca do Mundo*, de Antônio Pitanga;
- *Região, Tradição e Modernidade*, de Luiz Miranda Correa.

20h – Centro Interescolar Luiz Delgado

II Festival de Cinema Super-8 do Recife (exibições competitivas) – Programa 2

24 de novembro de 1978

10h – Cine Veneza

Mostra do Filme Documental Brasileiro:

- *Mar de Rosas*, de Ana Carolina;
- *Carro de Bois*, de Humberto Mauro.

14h – Centro Interescolar Luiz Delgado

Simpósio do Filme Documental Brasileiro:

- Comunicação: “O curta-metragem como Exercício de Crítica Cultural”, com Prof. Jomard Muniz de Britto;
- Mesa redonda: “Análise dos Filmes do Programa 2”, com a participação de Flávio Carlos, Guido Araújo e Pola Vartuck.

16h – Teatro do Parque

Mostra do Filme Documental Brasileiro:

- *Coronel Delmíro Gouveia*, de Geraldo Sarno;
- *Memória Viva: Caiapó*, da Equipe da Universidade de Campinas.

20h – Centro Interescolar Luiz Delgado

II Festival de Cinema Super-8 do Recife (exibições competitivas) – Programa 3

25 de novembro de 1978

14h – Centro Interescolar Luiz Delgado

Simpósio do Filme Documental Brasileiro

- Comunicação: “Os problemas ou limitações estéticas do filme documental”, com Pola Vartuck;
- Mesa redonda: “Análise dos Filmes do Programa 2”, com a participação de Djaldino Mota, Clóvis Barbosa, Carlos Targino e Eduardo de Castro.

14h – Teatro do Parque

Mostra do Filme Documental Brasileiro:

- *Getúlio Vargas*, de Ana Carolina;
- *Waldemar Henrique*, de João Carlos Horta.

20h – Centro Interescolar Luiz Delgado

II Festival de Cinema Super-8 do Recife (exibições competitivas) – Programa 4

Programa 4

26 de novembro de 1978

16h – Centro Interescolar Luiz Delgado

Sessão Especial de Encerramento

- *Há uma festa lá em casa*, de Abrão Berman;
- *Lua Cambará*, de Ronaldo Correia de Brito.

20h – Centro Interescolar Luiz Delgado

Lançamento dos *Anais da II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro* e entrega de prêmios aos realizadores laureados e exibição dos filmes vitoriosos.

**ANEXO K – “DIRETRIZ GERAL PARA ÁREA CINEMATOGRÁFICA”,
PUBLICADA PELA PORTARIA Nº 129/A DE 29 DE DEZEMBRO DE 1981 DO
BOLETIM INTERNO DO IJNPS**

Barros e Silva Alves dos Santos, Zélia Pereira de Lucena.

PORTARIA Nº 128, DE 21
DE DEZEMBRO DE 1981.

RESOLVE:

Considerar ponto facultativo os dias 24 e 31 do mês em curso, excetuando-se desta determinação os Serviços de Vigilância, dos Museus e das Livrarias desta Fundação.

PORTARIA Nº 129, DE 21
DE DEZEMBRO DE 1981.

RESOLVE:

Alterar o art. 2º da Portaria nº 125/PRESI, de 14 de dezembro do corrente ano, que passa a ter a seguinte redação:

"Art. 2º - Designar Comissão composta de MÉRCIA MARIA BEZERRA COSTA, ANA CAROLINA ALBUQUERQUE CARNEIRO LÉAO e PEDRO ALVES DE MIRANDA para, a presidência do primeiro, efetuar a conferência dos valores, sob a responsabilidade do Diretor do Departamento Financeiro, da Superintendência de Administração desta Fundação, lavrado-se termo de conferência, em

31.12.81, em formulário próprio, apresentando relatório conclusivo sobre os trabalhos"

PORTARIA Nº 129/A, DE 29
DE DEZEMBRO DE 1981.

Considerando a necessidade de fixação de critério geral norteador de ações cinematográfica;

Considerando o teor geral dos subsídios apresentados pela Comissão designada através da Portaria Nº 081, de 08 de outubro de 1980, desta Presidência, em documento devidamente revisto pelos Superintendentes dos Institutos de Documentação e de Recursos Humanos e Promoção Cultural;

Considerando, por fim, que o aperfeiçoamento da norma administrativa só se perfaz de todo após o cotejo da realidade ideal, nela prevista, com as situações concretas que pretende regulamentar;

RESOLVE:
Art. 1º - Aprovar o documento intitulado "Diretriz Geral para a Área Cinematográfica", resultante do trabalho desenvolvido pela Comissão acima referida, a que se fizeram agregar as sugestões apresentadas pelos Institutos de que igualmente acima se dá no

tícia, convertendo-o em norma destinada a regulamentar, em caráter provisório, as atividades que se voltem para a aquisição, conservação, utilização e, eventualmente, produção de películas cinematográficas, aplicando-se-lhe ainda os ditames, no que couber, as demais, ações que digam respeito direta ou indiretamente ao campo referência, desenvolvidas no âmbito desta Fundação.

Art. 2º - O documento - em apreço passa a fazer parte desta Portaria, como anexo.

Art. 3º - Esta Portaria entra em vigor nesta data.

DIRETRIZ GERAL PARA A ÁREA CINEMATOGRÁFICA

Normas para um critério geral norteador de ações, não só nos campos de aquisição, conservação e utilização de películas cinematográficas, como também no que respeita ao seu emprego por parte desta Entidade.

1. DOS CRITÉRIOS DE AQUISIÇÃO.

1.1. As propostas de origem

interna ou externa, dizentes com a área em referência, de verão, no primeiro caso, ser dirigidas diretamente ao Instituto de Documentação e, no segundo, à Presidência da Fundação, que as encaminhará ao citado Instituto, devendo o seu Superintendente, em ambos os casos, constituir comissão integrada por especialistas - no teor da matéria a ser analisada, o que se fará independentemente de Portaria, através de despacho constituidor exarado nos próprios autos da proposta. Tais comissões serão, portanto, específicas, dissolvendo-se automaticamente após a emissão de seu parecer.

1.2. Em caso da compra direta aos autores, deve a mesma incidir sobre os direitos de contratipagem (negativos de som e imagem), que, embora mais caros, permitirão reprodução em laboratórios de quantas cópias sejam necessárias. Observação: O maior número de cópias facilita o empréstimo e projeções simultâneas, a substituições por danificação ou extravio.

2. DOS TIPOS DE FILMES

2.1. O Filme documental. Tipo de filme que pela sua forma e

conteúdo, sincronia com o momento histórico e sociológico, registro local do fato - veiculado, sirva como meio de conhecimento da realidade social, econômica e política do Brasil em geral, e do Norte e Nordeste em particular, por ser a área de atuação da FJN.

2.2. Filme didático. Tipo de filme que pela sua forma, conteúdo e objetivos, auxilie o ensino e a instrução nos seus diversos graus.

2.3. Filme de enredo. Tipo de filme que pela sua forma e conteúdo, procura reconstituir tempos e espaços históricos-geográficos, onde se localiza a atuação individual e coletiva, baseada em interpretação de fontes da história e da literatura.

3. NORMAS PARA AQUISIÇÃO, SEGUNDO AS ÁREAS DE FORMAÇÃO DOS COMPONENTES DA COMISSÃO ESPECIAL DA PORTARIA Nº 81 (08.10.80).

3.1. HISTÓRIA

É de fundamental importância, além da qualidade técnica, a feitura científica do filme no que concerne

à verdade histórica.

É oportuno evitar-se a aquisição de filmes que muitas vezes excedem em apelo visual, sem oferecerem, contudo, consistência histórica.

É oportuno a aquisição de filmes que enfoquem principalmente aspectos da realidade histórica do Norte e Nordeste, sem que por isso se rejeitem filmes concernentes a outras regiões do país.

3.2. SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

Relevância etnográfica (registro descritivo dos costumes de um grupo ou de uma sociedade).

Fidedignidade etnográfica (ausência de distorção no registro da realidade social).

Qualidade didática (potencial informática, clareza da mensagem, quer quanto à narrativa visual, quer quanto aos aspectos auditivos).

Qualidade técnica (fidelidade de imagem e som).

Qualidade de interpretação dos fatos registrados (pertinência da interpretação quando ela houver - quanto ao conhecimento científico disponível a respeito do assunto).

3.3. PROMOÇÃO CULTURAL

Ausência de preocupação com o "curriculum vitae" dos cineastas proponentes, visando apoiar o estreante,

Evitar o paternalismo e a interferência na esfera criativa da exposição de ideias.

Evitar a baixa qualidade de filmes com tendência ao "jingle", ao registro passivo de festas populares, que estejam incompletos, ou sejam mal apresentados e finalizados.

Os documentários devem transcender o nível do registro para se transformarem numa proposta.

3.4. ICONOGRAFIA (MUSEOLOGIA E ARQUIVOLOGIA).

Sugerimos aquisição de filmes que concorram para auxiliar os trabalhos que vêm sendo desenvolvidos pela FJN nas áreas das ciências sociais, ciências da documentação e restauração de bens culturais, ressaltado sempre o grau de prioridade da temática regional, no caso, a que se refere a Norte e Nordeste do Brasil.

4. DA CONSERVAÇÃO DAS PELÍCULAS CINEMATÓGRÁFICAS.

LAS CINEMATOGRÁFICAS.

4.1. Os filmes adquiridos e incorporados ao patrimônio da FJN serão enviados ao Instituto de Documentação, que os confiará ao Departamento de Iconografia, a quem caberá o seu recebimento para registro, catalogação, controle de empréstimos onerosos ou gratuitos, céses de cópias para venda, doação ou permuta, projeções e sua conservação física, atribuindo algumas dessas tarefas ao setor próprio da Coordenadoria de Comunicação Social, se houver conveniência.

4.2. Na Filmoteca (Cinemateca) ficará o depósito dos filmes, onde serão conservadas as películas do acervo filmográfico da FJN, e deverá ser local seguro contra o roubo, inundações (evitar os subsolos e os térreos), e incêndios. Esse local deverá ter sua luminosidade e temperatura controladas, evitando-se quedas bruscas e as máximas excessivas que danifiquem o material em preservação.

Quanto aos específicos cuidados empregados na conservação dos filmes e da sua maquinaria, sugerimos consulta orientadora às cinematecas já montadas e experientes, e a la-

boratórios de produção de material fotográficos, filmico e químico, para um conhecimento adequado ao modo de tratamento na conservação e utilização dos filmes.

5. DA UTILIZAÇÃO E EMPREGO DAS PELÍCULAS CINEMATOGRÁFICAS

5.1. Caberá ao Instituto de Recursos Humanos e Promoção Cultural organizar uma programação sistemática e amplamente divulgada de ciclos de exibições, nas dependências da FJN ou de outras entidades, de conjuntos temáticos de filmes, em programação autônoma ou como apoio a seminários, conferências, exposições e visitas.

5.2. Caberá ao Instituto de Recursos Humanos e Promoção Cultural, com o apoio da Coordenadoria de Comunicação Social, organizar a exibição de filmes que divulguem o acervo da FJN, em características, bibliográficas, documentais e iconográficas, bem como seus trabalhos nas áreas de pesquisas sociais e de outros serviços técnicos.

6. DA PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA.

6.1. Como produtor, se assim

entender de agir, a FJN assumiria financeiramente, dentro de suas possibilidades orçamentárias, a realização projetos, quer sejam oferecidos por pessoas físicas ou jurídicas, quer sejam elaboradas internamente pelo seu quadro de pessoal.

6.2. A FJN poderá atuar como co-produtor ao lado de outras instituições ou pessoas físicas, constando no contrato o direito a uma cópia e à contratipagem dos negativos de som e imagem, de venda e circulação, bem assim a indicação pública do nome da Fundação, feito nos próprios créditos da película.

6.3. Os projetos serão compostos por uma sinopse do filme a ser realizado, seu roteiro técnico, sua equipe de pessoal, orçamento de produção e seu plano de aplicação, prazos de execução, acabamento e entrega da obra.

6.4. Aprovado que venha a ser o projeto, do contrato dele resultante, como passo seguinte, deverá constar cláusula penal relativa à impon-tualidade na execução do cronograma e a demais inadimplimentos de condições jurídicas previstas.

6.5. Os projetos deverão ser

encaminhados, por qualquer cineasta ou entidade capacitada, à FJN, onde serão submetidos à apreciação de uma comissão especial, formada por representantes de organismos dessa instituição, ligados, pela sua área de atuação, ao tema tratado em cada projeto apresentado para execução, na forma do ítem 1.1, acima.

6.6. DA PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA E DOS SEUS TERMAS

Documentar aspectos da vida e da alma do fundador da Fundação Joaquim Nabuco, sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre. Edifícios e instalações da FJN, nos bairros do Monteiro e de Apipucos no Recife, sua arquitetura neoclássica (residência Francisco Ribeiro - Pinto Guimarães 1874-1877) e contemporânea (Museu do Homem do Nordeste e edifício Renato Carneiro Campos).

6.7. Documentar o trabalho executado pela FJN, nas áreas de ciências sociais, documentação (museus, arquivos, e biblioteca) e outros serviços técnicos.

6.8. Documentar a paisagem

geográfica, humana e cultural das regiões Norte e Nordeste, área objeto de estudo e interferência da FJN.

PORTARIA N° 130, DE 31 DE DEZEMBRO DE 1981

E em face do conteúdo na Resolução do Conselho Diretor nº 02, de 04 de junho de 1980,

RESOLVE:

Designar RAYMUNDO DALL'AGNOL para exercer, em Comissão, de acordo com o art. 450 da Consolidação das Leis do Trabalho, o Emprego de Confiança de Diretor da Divisão de Levantamento Cultural do Departamento de Promoção Cultural, do Instituto de Recursos Humanos e Promoção Cultural desta Fundação.

PORTARIA N° 131, DE 31 DE DEZEMBRO DE 1981

RESOLVE:

Dispensar, a pedido, ILMA LAURIA FERREIRA, do Emprego de Confiança de Coordenadora da Coordenadoria da Amazônia desta Fundação, designada como foi através de Portaria nº 107/PRESI, de 01 de dezembro de 1980.