

Super 8 e *imagens do povo*: novas experiências no cinema paraibano?

Laércio Teodoro da Silva¹



Maria, por Henrique Magalhães (1987), in NUNES, Pedro (1988)

“*Cinema novo, de novo?!*” É com essa expressão que Zefinha indaga Pombinha quanto à sua concepção de cinema.

Zefinha e Pombinha, assim como Maria, que aparece nas imagens empunhando uma câmera super 8 na mão, são personagens de tirinhas de histórias em quadrinhos, criadas pelo cineasta Henrique Magalhães, e que ocuparam diversas edições de jornais de grande circulação na década de 1980, de jornais independentes e fanzines de João Pessoa, além de murais da Universidade Federal da Paraíba e, inclusive, uma animação em super 8 (**Maria**, de 1981, Henrique Magalhães). Maria é uma personagem criada ainda no período da ditadura civil militar, na década de 1970 e representava uma personagem crítica ao regime. Com o período da reabertura passou a abranger suas críticas a sociedade como um todo, e no campo das artes, a personagem passou a expressar críticas ao cinema e as “velhas” formas de fazê-lo. Maria é uma personagem singular do final dos anos 1970 e década de 1980 na cidade de João Pessoa, e suas narrativas sintomáticas do momento artístico paraibano, em especial o cinema.

Correntemente, a história do cinema paraibano é escrita concebendo suas produções em ciclos. O primeiro é associado ao *pioneirismo* de Walfredo Rodrigues, que produziu de cine jornais a longas-metragens na década de 1920. Entre seus filmes mais conhecidos estão **Carnaval paraibano e pernambucano** (1923) e **Sob o Céu Nordestino** (1928). Este último concebido como um marco no cinema nacional (RAMOS, 2000). O segundo, e talvez mais conhecido e trabalhado, foi o ciclo do cinema documentário, que teve expressiva produção na década de 1960 e os dois primeiros anos da década de 1970. Tendo como marco inicial **Aruanda** (1960), de

¹ Mestrando em História Social pela Universidade Federal do Ceará. Bolsista Demanda Social Capes.

Linduarte Noronha, esse ciclo teve outros nomes importantes, como Vladimir Carvalho, Rucker Oliveira, Ipojuca Pontes e João Ramiro Mello. **Aruanda** é apontado como um filme que influenciou, quiçá, iniciou o cinema novo. Já a produção em super 8 é apontada como o terceiro surto cinematográfico da Paraíba.

Essa tirinha é mais um dos elementos que nos lança questionamentos sobre o campo cinematográfico em que o super 8 estava inserido.

Essa menção ao Cinema Novo não era gratuita. Essas menções foram constantes: alguns cineastas reivindicavam uma ligação direta com as perspectivas cinematográficas gestadas no final dos anos 1950; alguns críticos cobravam um cinema com o engajamento e crítica nos moldes dos documentários da década de 1960; muitos cineastas teciam críticas ao cinemanovismo e, assim, procuravam dissociar o novo fazer do Cinema Novo.

Encontramos nos dois primeiros filmes do ciclo do cinema super 8 paraibano indícios que nos levam as associações feitas ao cinema novo, principalmente aos documentários da década de 1960. **Gadanh**, de João de Lima e Pedro Nunes (1979) e **Imagens do Declínio – Beba Coca, Babe Cola**, de Bertrand Lira e Torquato Joel (1981), ao trazer imagens da *pobreza* e do *povo* nos lançam questionamentos sobre uma temática que tem data de surgimento nas telas do cinema brasileiro, que segundo Ramos (2004), se dá com **Arraial do Cabo**, 1959, de Paulo Cesar Saraceni, mas definitivamente com **Aruanda**, 1960, de Linduarte Noronha.

Gadanh (1979), que ao lançar um olhar sobre catadores de lixo e **Imagens do Declínio**, que tece uma crítica às multinacionais opondo imagens da periferia, seus moradores e o fetiche a uma garrafa de coca-cola, nos deixam problemáticas que nos permite analisar as formas do cinema olhar o outro, ou falar do/pelo outro (BERNADET, 2003).

Em 1979 estava em curso a reconfiguração do quadro político do Brasil, antes marcado pela forte censura e repressão, e muitos artistas se agitaram em torno de suas produções artísticas. Cineastas, estudantes e professores, munidos do super 8, passaram a expressar suas visões sobre a sociedade, muitas dessas narrativas vinham marcadas por um forte teor crítico. **Gadanh** data desse período, este é o primeiro filme super 8 de uma extensa produção que irá até o ano de 1986. Este documentário traz uma crítica à desigualdade social no país a partir de um tema central: as condições sub-humanas do lixão do Roger, antigo depósito de detritos da cidade de João Pessoa. Em momentos ironiza com o discurso do governo militar do período e em outros traz *vozes over* de catadores e de uma socióloga fazendo uma análise macro da situação desses

trabalhadores do lixo. Após **Gadanh** mais de 50 filmes em super 8 foram produzidos na Paraíba, tendo como centro de produção a Universidade Federal da Paraíba.

Imagens do Declínio constrói uma narrativa em duas partes, uma retratando imagens da periferia de João Pessoa e seus moradores e dividido por um outdoor da Coca-Cola uma parte ficcional onde personagens e moradores da favela simulam momentos de prazer com uma garrafa de Coca-Cola. Em comum aos dois filmes há imagens da periferia da cidade e seus moradores e trabalhadores. Apesar do ciclo dos documentários da década de 1960 já trazerem imagens do *povo* e da pobreza do estado, os cineastas argumentavam que as imagens que eles passaram a mostrar em seus super 8 eram invisíveis ao cinema paraibano e a sociedade.

Descrevendo a produção do filme **Gadanh**, João de Lima relata que a idéia nasceu a partir da leitura de uma reportagem sobre o lixão e a partir daí constataram que ali havia um problema que devia ser denunciado. O filme nasce no anseio de se denunciar um problema que não era exposto na sociedade. Foi a primeira experiência de produção cinematográfica dos cineastas João de Lima e Pedro Nunes, inclusive o primeiro contato com o equipamento super 8. Afirma ainda que não tinham assistido nenhum outro filme na temática, mas reconhece que o tema era recorrente entre os superoitistas.

Gadanh escarafunha um tema que não deseja ser lembrado pela sociedade, o lixo. Olhar o invisível é central na concepção de um cinema engajado. Assim como a análise e crítica sociológica. Esse tema é caro a produção brasileira, que tem como grandes expoentes da temática filmes como **Ilha das Flores** (Jorge Furtado, 1989), **Boca do Lixo** (Eduardo Coutinho, 1992) e **Estamira** (Marcos Prado, 2005). Filmes de grande importância para o cinema, porém é preciso considerar as experiências anteriores, como **Gadanh**. Este filme rodou algumas mostras cinematográficas, mas, segundo seus realizadores, vários DCE's e movimentos sociais fizeram uso do documentário, o que nos faz refletir sobre sua difusão e debate.

O documentário tem como tema central a “realidade” do lixão do Roger, antigo depósito de detritos da cidade. O primeiro quadro já situa ideologicamente o filme, dedicando-o àqueles que sofrem com a desigualdade:

“Oferecemos este trabalho aos catadores de lixo do Varadouro, Município de João Pessoa, vítimas da MISÉRIA, SUBNUTRIÇÃO, DESEMPREGO, reflexo da atual Estrutura Social montada num sistema de Opressão e Repressão renegando a condição mínima ao ser humano”

A sequência de fotos que em seguida a esse primeiro quadro buscam corroborar com essa perspectiva, mostrando imagens chocantes do lixão. Após um quadro que chama a atenção para as imagens que seguem: uma placa da linha de trem próxima a comunidade - *pare, olhe, escute*. As seqüências que se seguem criam uma sensação de que adentramos no lixão. Começa com um plano feito do ponto de vista de quem está no centro da cidade e olha o lixão, quase não identificável ao longe. Do grande plano, seguem-se planos que vão mostrando o espaço do lixão por meio de panorâmicas até, praticamente, revirar o lixo. Imagens vão mostrando fumaça, o espaço ao longe, seguindo caminhões, alguns transeuntes, o trem, porcos, moradores, barracos, crianças, urubus, caminhões despejando o lixo e câmara praticamente entrando no caminhão com os catadores no momento que ele despeja o lixo.

Essa construção sequencial lógica não é gratuita. Pode-se pensar na intenção de partir da identificação do espectador com a imagem ao longe, não chocante. A idéia que ele tem do lixo abordado no filme, até então tem por meio do texto que dedica a obra aos catadores e pela seqüência de fotografias chocantes que são trabalhadas para não identificar toda a cena abordada. Das primeiras cenas ao longe, o espectador vai descobrindo a comunidade próxima ao lixão até descobrir um espaço que está distante da realidade que se constrói da cidade desejada, mesmo que esse lixão esteja ao lado do centro histórico.

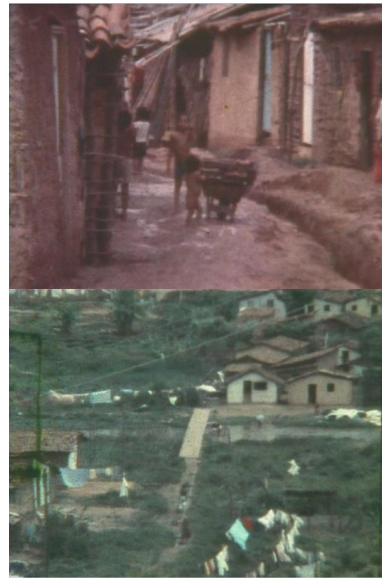
Situar o espectador por meio da demarcação do espaço e seus sujeitos é intencional na narrativa cinematográfica, como coloca Aumont, “a narrativa informa o espaço”, e o espaço é marcado pela narrativa, e se dá:

no uso da profundidade fotográfica, no jogo dos enquadramentos, portanto dos: ângulos e das distâncias, e é claro, no próprio corpo, nos gestos, nos olhares figurantes. Por um lado, portanto, a narrativa informa o espaço da representação, por outro, a narrativa, toda narrativa, faz vibrar em seu destinatário um certo sentido do espaço. (AUMONT, 2004: 141)

Ao informar o espaço, o filme constrói uma visão sobre o mesmo, porém a interpretação do mesmo não se encerra no próprio filme, como veremos adiante, a interpretação é diversa, como na leitura que o catador faz do documentário. Esse espaço é construído dentro de um discurso que corrobora a idéia central do documentário, no qual aquele povo vive em condições subumanas. Em **Imagens do Declínio** também se percebe essa intenção de localizar o espaço enquanto periferia e seus moradores em meio a miséria, alternando planos abertos da favela e planos fechados em ruas e casas, porém não atendendo a sequência do macro para o micro.



(frames das primeiras seqüências de **Gadanhos**)



(Frames do filme **Imagens do Declínio**)

Em *Gadanh*, ainda percebemos novamente a oposição dos olhares: no início se opõe o olhar da cidade ao lixão ao longe, em outros momentos a cidade é avistada ao longe, um olhar de dentro do lixão. Em ambos os filmes percebe-se uma representação do espaço em oposição a cidade na qual eles estão inseridos, um olhar de estranhamento que percorre a periferia.



(Frame de *Gadanh*, em plano ao fundo igreja do centro de João Pessoa)

Em ambos os filmes a trilha sonora tem papel fundamental. Em *Gadanh* a trilha se alterna com as *vozes over* e em *Imagens do Declínio* a trilha se faz presente em toda a película. *Gadanh* traz sons quase não identificáveis até o momento que o espectador pode vir a identificá-los como sons oriundos do lixão, do revirar de metais, ossos e papéis pelo trabalho de homens e animais e sons dos caminhões e despejo do lixo. Procedimento adotado anos depois por Eduardo Coutinho em *Boca de Lixo*. Em outras seqüências a trilha é uma composição de Tomaso Albinoni, *Adagio*. A primeira parte de *Imagens do Declínio* também é composta por uma música clássica, *Invocação em defesa da pátria*, de Villa Lobos e Manuel Bandeira. Essas composições clássicas inserem-se lançando o lírico sobre o trágico, o que aumenta a dramaticidade das cenas que são apresentadas quase que como “postais”. A escolha para da canção de Villa Lobos e Manuel Bandeira para *Imagens do Declínio* nos faz pensar nas composições ufanísticas para a nação. E o filme faz uma sátira à invasão de multinacionais ao país, bem como a música vem junto com imagens de uma favela.

Uma cena em particular elejo como emblemática no filme *Gadanh*. Uma cena em que uma senhora sentada parece encobrir o rosto até que ela olha para a câmera (ou para nós?) e percebendo que continua a ser filmada volta a encobrir o rosto. Essa cena nos propõe uma boa reflexão sobre a linguagem do documentário ao revelar a presença do cineasta como elemento exterior aquela realidade. Como também a dimensão ética

dos filmes. Não falo na questão desse fato parecer que os cineastas “roubam” a imagem da senhora, mas redimensiona a discussão para outros termos e para outros casos. Caso soubéssemos que esse lixo já foi tema de diversos filmes e reportagens e que essa senhora tem acesso a TV (partindo do pressuposto que esse é o veículo de comunicação a que esses catadores teriam acesso mais fácil), refletiríamos que essa senhora conhece os mecanismos do audiovisual e das construções de imagens do outro que essa linguagem faz, da apropriação que esses elementos exteriores àquela realidade fazem daqueles catadores. Jean-Louis Comolli coloca que hoje todos já temos experiências visuais com filmagens, ele defende que a preocupação com a imagem é uma preocupação moderna:

Não há mais como encontrar muita gente que desconheça o conceito de “filmagem”, e menos ainda que esteja fora da representação, afastado das imagens (...), das fotografias, da imprensa, dos filmes, da televisão... Não, não há mais. Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados. Aquele que filmamos tem uma idéia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado. (COMOLLI, 2008: 52-53)

Essa discussão foi mote para o filme **Boca do Lixo** (1992), de Eduardo Coutinho, mais de dez anos depois de **Gadanhó**, quando os catadores do lixo no qual Coutinho vai filmar se recusam a “colaborar” com as filmagens, afirmando, e questionando, que já estão cansados das reportagens veiculadas sobre eles. Esses personagens desafiam o diretor, questiona o ato da filmagem e das construções que o cineastas, ou o repórter, esteja fazendo deles.

Todo mundo tem medo disso, certo, mas esse medo é daqueles que se deixam dominar – e é isto que chamo de capacidade daqueles que são filmados de colocar em cena, de produzir a mise-en-scène de si mesmos: dominar esse medo, brincar com ele – medo que nos distancia definitivamente da original “primeira vez”; que, no entanto nos reconduz, todas as vezes que se seguem, a algo daquela inocência primeira, daquela magia inicial. (COMOLLI, 2008: 53)

Aqueles que são filmados participam da construção de uma representação, que pode ou não está em conformidade da visão do realizador do filme. Em **Gadanh**, e mais fortemente utilizadas em **Imagens do Declínio**, vemos os sujeitos dos filmes exibindo-se para a câmera, no caso de Imagens do Declínio, toda a primeira parte do filme é em cima dessas imagens: a câmera percorrendo as personagens e as personagens acompanhando a câmera. Nessa seqüência são mostradas muitas crianças. Algumas fazem cara feia para a câmera, outras se exibem, desfilam, e a câmera as acompanha. Algumas arrumadas pelos pais, e percebemos que é por conta da presença da filmagem naquele espaço. Outras, bem pequenas, andando sozinhas pelas ruas, outras nuas, e as cenas mostram sem pudor, sem querer esconder partes, desse corpo. As imagens documentais daquela realidade são cortadas. Um outdoor da coca-cola é mostrado. Na cena seguinte uma mulher maquiada aparece deitada na cama bebendo coca-cola e arrotando.



(Frames de Imagens do Declínio)



(Frames de **Gadanho**)



Em **Gadanh**, o corte na execução da música de Albinoni inicia um novo momento na narrativa. A música dá lugar a uma transmissão radiofônica de um discurso político, do presidente da república do regime civil militar. No discurso são ressaltados os planos do governo e o momento de um possível desenvolvimento do país. Percebemos um deslocamento do discurso, as imagens procuram contradizer a fala do presidente. É interessante notar a crítica direta ao regime militar e mais adiante essa crítica se acentuará na análise da socióloga Terezinha Ribeiro. A crítica ao regime civil militar era um problema da época do filme, a redemocratização torna latente as manifestações que buscam denunciar os desmandos do regime.

No documentário não sabemos os nomes dos depoentes, mas conseguimos territorializá-los em seus lugares sociais. Seja pelo conteúdo de seus depoimentos, seja pela linguagem apresentada.

Segundo a socióloga, *“esse é um problema que choca nossa consciência e fere nossa sensibilidade”*. Sua fala é marcada pelo rigor analítico. Ela defende que para entender aquele problema é preciso recuar até 1964, ao momento do golpe de estado e os anos do regime como um período de repressão aos momentos sociais e no qual o desemprego aumentou. Em sua fala, ela aponta uma maneira possível para resolver esse problema: *“bem, enquanto socióloga, acho que a única saída quem aponta é a própria classe trabalhadora. E já ela aponta o caminho, colocando-se de pé, reivindicando os seus direitos”*. Sua análise é acompanhada por imagens do lixo e dos catadores, e em um dos momentos mais uma vez a presença externa dos cineastas àquele ambiente é revelada: crianças brincam e fazem pose para a câmera. Seria uma ironia?! Seria um momento de mostrar a ternura dos sujeitos que deveriam ser o futuro da nação?! Seria uma forma dos realizadores mostrarem que este outro que ele mostra apesar das condições precárias sorriem, se divertem, e que percebamos que esses momentos surgem a partir da inocência de quem não teria o senso crítico da situação?! Mais uma vez a relação da *mise-en-scène* que os sujeitos filmados fazem de si mesmos e da representação construída pelos cineastas se colocam.

Os depoentes em **Gadanh** não aparecem, as imagens são de pessoas sem nomes e sem fala. Elas apenas catam lixo e algumas se manifestam para a câmera. As falas são de pessoas sem nome e sem face conhecida. Seu rosto está ali entre aqueles catadores. Duas catadoras depõem. Uma mulher fala como foi parar ali: veio do interior

e só encontrou aquele lugar para morar. No dia em que dá o depoimento havia improvisado um lugar para ficar, pois não pôde pagar o aluguel do barraco e teve que sair. Ela tem o lixo como o meio de vida e a outra depoente trabalha para “quebrar o galho” ajudando o marido que trabalha fora.

As vozes das catadoras falam de suas vivências, de quem sobrevive dali, não só conhecem, mas sobrevivem do lixo. Não trazem em seu discurso a crítica elaborada e nem apontam governo ou sociedade capitalista como causadoras dessas mazelas. A dedicatória, a análise da socióloga e a denúncia de um depoente, mostram falas politizadas, que constroem um discurso e conhecimento acerca do tema diferente que daqueles catadores, o que nos leva a refletir sobre a dimensão panfletária e de denúncia a que essa obra serviu.

As visões podem se chocar. A questão da recepção diz respeito a dimensão subjetiva do espectador, que pode ser inclusive o próprio catador. Um episódio interessante sobre essa questão foi a exibição desse documentário no Parque do Roger, onde ficava o lixão, em dezembro de 2006 para a gravação do documentário **Renovatório**, de Chico Sales. Na exibição estavam presentes, inclusive, antigos catadores e um deles se reconhece nas cenas e a amigos. Seu discurso difere do discurso do filme, podemos entender a partir de questões econômicas, mas não se limitar a isso. Ao ver as imagens ele fala da falta que o lixo faz. O lixo não era tudo, mas era muito.

A partir dos filmes **Gadanh**o e **Imagens do Declínio** e episódios como este da gravação do documentário **Renovatório** é possível refletir sobre o encontro de sujeitos de diferentes realidades, e como essas realidades são primordiais para a leitura de determinado tema ou na construção de representações e suas apropriações. A visão do outro, cineasta vendo e construindo discursos sobre os catadores e vice-versa é uma dimensão subjetiva a ser ressaltada para o entendimento do filme.

Ruben Caixeta e César Guimarães ressaltam que a peculiaridade do documentário:

não está na forma ou estrutura narrativa (...), mas sim no lugar (no espaço e no tempo) que ele reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (enfim, às mise-en-scène do sujeito filmado), à mise-en-scène do cineasta e, enfim, ao embate entre quem filma e quem é filmado”. (CAIXETA; GUIMARÃES, 2004: 48)

Em **Imagens do Declínio** o aparecimento do outdoor da Coca-Cola demarca um novo momento na narrativa, inclusive na relação cineasta e quem é filmado. Em cena já se encontravam os moradores da favela, agora entram atores que simulam um sentimento de prazer com uma garrafa do refrigerante. Ao fundo o poema de Décio Pignatari e Gilberto Mendes musicado: Mote em Ré Menor (Beba Coca Babe Cola).

Na cena seguinte uma mulher maquiada aparece deitada na cama bebendo coca-cola e arrotando. Uma mãe dá de mamar a um bebê, no lugar da mamadeira uma garrafa de coca-cola. Uma outra garrafa é disputada por inúmeras crianças, vai passando de mão em mão. Um jovem nu masturba uma garrafa de coca-cola como se ela fosse seu órgão sexual até ela liberar espuma. Duas mulheres arrotam. Uma garrafa é mostrada num vaso sanitário.

Essa seqüência é repleta de simbolismo. A garrafa é uma materialidade repleta de significados. A coca-cola é apresentada como objeto de fetiche da sociedade de consumo e da sociedade que não tem meios para o consumo. A coca-cola é motivadora de prazeres, até corporais. A coca-cola é o líquido da vida. Ela é consumida, disputada, é interessante notar que o filme não se presta a dizer não consuma.

No universo estilístico e estético o filme revela a aproximação do experimentalismo superoitista com a poesia marginal do período. Une o documental e ficcional e mesmo havendo essa divisão a partir do outdoor da coca-cola, percebemos que esses gêneros dialogam durante todo o filme.



(Frames do filme **Imagens do Declínio**)



(Poema visual de Décio Pignatari)

Esses filmes dizem muito sobre os “sujeitos intelectualizados” que sentiam uma necessidade latente de mostrar o que concebiam como essa triste realidade brasileira, tradição que remete, como já apontado, ao final da década de 1950 e início da década de 1960, portadores de um discurso politizado e uma super 8 na mão se puseram a mostrar/construir o outro. As críticas tecidas se aproximam dos documentários

engajados que buscam perceber e denunciar as mazelas sociais e, numa luta de classes, tirar da invisibilidade os extratos e grupos sociais explorados. Mostrar os problemas da região Nordeste também será a máxima que guiará o Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC-UFPB), importante pólo de produção cinematográfica da Paraíba, principalmente com a bitola super 8, criado no ano de 1979 e que produziu filmes a partir de 1981. Porém, esses filmes não caem na ingenuidade que crê *dar voz ao outro*, apesar de se aproximar dos modelos sociológicos clássicos, no caso de **Gadanhó**, ao se utilizar a *voz over* para os depoentes e para a análise da socióloga e das imagens panorâmicas observativas.

Quando Zefinha indaga Pombinha sobre sua concepção de cinema, exclamando um “cinema novo, de novo”, Henrique Magalhães faz uma leitura sobre uma produção que em muito dialogou com as produções das décadas anteriores. E em muitos momentos foi confundida com o cinemanovista. Certa idéia de cinema engajado ainda era muito forte, e também muito questionado. Principalmente na abordagem aos temas. Não bastou mostrar ou dar voz ao outro, o outro também foi incorporada na produção e pós-produção de muitos filmes do super 8 paraibano, desde a filmagem, passando pela edição, até as exhibições nas comunidades e em associações. Para uma vertente do cinema super 8 paraibano o Outro foi central como tema, eram quilombolas, sem-terra, favelados, para outra vertente, o Outro era eles mesmos que faziam os filmes, cineastas que abordaram a temática da sexualidade como militância para a causa da qual faziam parte.

Gadanhó, mesmo com elementos do documentário clássico, lança mão de elementos novos ao cinema paraibano, já utilizado em outros estados: a ironia, a exposição da presença da equipe de filmagem no espaço filmado, a dialética entre mise-en-scène dos realizadores e daqueles aos quais eles filmam. **Imagens do Declínio** traz o hibridismo entre os gêneros do cinema (documentário e ficção) e o hibridismo com outras manifestações artísticas, como a poesia marginal. Estavam em curso novas experiências no cinema paraibano.

Anos demarcam episódios no curso da História. Há anos que marcam a memória coletiva e com o passar dos anos são evocados como momentos cruciais instauradores de uma tradição ou ciclo. É assim que o ano de 1979 aparece na cinematografia paraibana. Não tanto evocado quanto o ano de 1960, quando foi lançado o documentário

Aruanda, de Linduarte Noronha, concebido como marco do Cinema Novo brasileiro, mas é trazido a tona e ocupa lugar de destaque na memória do cinema paraibano principalmente pelos atores sociais que a partir daquele ano foram protagonistas do cenário artístico do estado da Paraíba, os superoitistas.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. *O Olho interminável* [cinema e pintura]. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Coleção cinema, teatro e modernidade)

BASTOS, Adeilma Carneiro. *Paisagens Cinematográficas: História, Cultura e Teoria do Cinema e da História*. Dissertação em História. Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente – Introdução. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FENELON, Déa Ribeiro. *Cultura e História social: Historiografia e pesquisa* In: *Projeto História*. Volume 10. São Paulo: PUC SP, dezembro 1993, pp. 73 – 90.

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

_____. *Cinema Pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação Cidade do Recife, 2000.

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

LEAL, Wills. *Cinema na Paraíba. Cinema da Paraíba. Volumes I e II*. João Pessoa: Gráfica Santa Marta, 2007.

LIRA, Bertrand. A Produção Cinematográfica superoitista em João Pessoa e a influência no contexto social/econômico/político e cultural em sua temática. *Cadernos de texto*, nº08, João Pessoa, CCHLA/UFPB, 1986. pp.5-12.

MARINHO, José. *Dos homens e das pedras*. O ciclo de cinema documentário paraibano (1959-1979). Niterói, Ed. UFF, 1998.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas-SP: Papirus, 2005. (Coleção Campo Imagético).

NUNES, Pedro Nunes. *Violentação do Ritual Cinematográfico: Aspectos do Cinema Independente na Paraíba. 1979-1983*. Dissertação 1988. São Bernardo do Campo, Instituto Metodista de Ensino Superior.

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

_____. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*. 2 Ed. São Paulo: Summus, 2004.

_____ & MIRANDA, Luiz Felipe (org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas-SP: Papirus, 1994.

Documentários

Aruanda, de Linduarte Noronha, Paraíba/Brasil, 35mm, 21min., 1960.

Boca de Lixo, de Eduardo Coutinho, Rio de Janeiro/Brasil, video documentário, 54min., 1994.

Gadanh, de João de Lima e Pedro Nunes, Paraíba/Brasil, 8mm, 21 min., 1979.

Renovatório, Chiquinho Sales, Paraíba/Brasil, 30 min., 2007.

Imagens do Declínio – Beba Coca Babe Cola, de Bertrand Lira e Torquato Joel, Paraíba, 8mm, 7 min., 1981.