

# Imagens do Super 8 na Paraíba: câmera, cinema (in)direto e cultura histórica

Laércio Teodoro da Silva\*

Hoje vivemos culturas visuais diferentes daqueles que viram as primeiras imagens cinematográficas. Desde o final do século XIX o ato de filmar, projetar e ver essas imagens vem se transformando. Aquelas primeiras imagens são diferentes das que foram surgindo ao longo do século XX. Os suportes que foram sendo aperfeiçoados, as imagens que foram ganhando cores e sons são alguns dos fatores que transformaram nossa relação com as imagens cinematográficas.

Ao vermos imagens cinematográficas temos diversas sensações. Dispositivos biológicos e dimensão subjetiva entram em ação determinando essas sensações e influenciando nossas interpretações sobre essas imagens. Podemos falar em diversas imagens cinematográficas para além dos gêneros, levando em consideração a relação entre suportes e propostas estéticas e escolas no cinema. Vemos e sentimos de formas diferentes imagens em preto e branco, em cores, digitais, entre outras.

Choques, rupturas e diálogos entre propostas estéticas e gêneros fazem parte da história do cinema e influenciam as histórias que o cinema conta. Influenciam a forma que concebemos e vemos o cinema e a forma com que utilizamos o cinema para nos vermos. O fazer e o uso do cinema se configuram na pluralidade de concepções.

No poema *O Coração do Cinema*, Vladimir Maiakovski, em 1922, já apontava para uma concepção de cinema como produto cultural que expressa visões de mundo da sociedade que o concebe:

*Para vocês, cinema é um espetáculo.*

*Para mim, é quase uma concepção de mundo.*

*O cinema é o veículo do movimento.*

*O cinema é o destruidor da estética.*

*O cinema é a intrepidez.*

*O cinema é o esporte.*

*O cinema é o repartidor das idéias.*

---

\* Mestrando em História Social pela Universidade Federal do Ceará e bolsista CAPES com o projeto de pesquisa intitulado *História, expressões em Super 8: cinema (in)direto e cultural marginal e alternativa em João Pessoa-PB (1979-1986)*.

*Mas o cinema está doente. O capitalismo cegou seus olhos com um punhado do pó de ouro.*

*Isto tem de acabar.*

(Vladimir Maiakovski, *O Coração do Cinema*, Apud, Fanzine Marca de Fantasia, 1983)

Na história do cinema o surgimento de um equipamento singular transformou a relação da sociedade com essa arte. O surgimento do Super 8 na década de 1960 trouxe uma proximidade com o cinema, possibilitando o registro do cotidiano de diversos grupos, principalmente do registro de imagens do cotidiano de famílias. Porém, artistas plásticos e cineastas viram a possibilidade de fazer cinema com a bitola 8 mm.

Foi ainda na década de 1970 que no Brasil ocorreu a emergência do super 8. A euforia de adquirir equipamentos a preços acessíveis e, assim, a possibilidade de fazer cinema. E no caminhar desse fazer, as táticas dos cineastas em delimitar um campo no universo cinematográfico, a partir de então marcado pela disputa entre aqueles que faziam o “cinema profissional” nas bitolas 35 mm e 16 mm e àqueles que se aventuraram na bitola 8 mm, seja pelo prazer em utilizar esse suporte, seja pelo fato de que para fazer cinema era preciso utilizar esse suporte por questões financeiras.

Há histórias inscritas nas imagens em Super 8. Elas são representativas de vivências de um contexto sócio-cultural particular de rupturas estéticas e normativas por parte de atores sociais inquietos. As cores e granulações dos filmes em 8 mm oferecem uma singularidade às narrativas produzidas por sujeitos que fizeram uso dessa bitola.

A discussão trazida sobre o conceito de *semióforos* a partir do historiador Krystof Pomian lança diversas questões para o entendimento. Refletimos sobre os significados atribuídos a produção do Super 8, e partir das questões lançadas por Pomian procuro refletir sobre os significados que envolvem os filmes enquanto materialidade e os suportes a que esta produção está ligada. Ou seja, a análise dos suportes, câmera e película, como materialidade carregada de significados e valores que contribuíram para o fazer dos cineastas do Super 8 dando singularidade às suas narrativas cinematográficas. E por sua vez o produto final, os filmes, constituindo-se como semióforos dotados de significados que ultrapassam sua materialidade e participam na construção de uma memória social e na percepção de maneiras de se expressar e sentir da sociedade. Esses filmes constituem peças importantes, principalmente para aqueles que o conceberam. Suportes e filmes possuem uma força

simbólica que se relacionam às narrativas que se apresentam a partir dessas materialidades.

Para alguns cineastas, a câmera deixa de ser apenas um suporte tecnológico que capta um conjunto de imagens que depois projetadas causam o efeito de movimento. Mas, principalmente com o Super 8 devido a características próprias, a câmera ganha status de arma artística com a qual é possível construir uma visão de mundo, denunciar problemas sociais e subverter a própria linguagem cinematográfica.

Em relatos de cineastas ou interessados no cinema que fizeram uso dessa bitola, é possível entrarmos em contato com essas subjetividades que expressam sentimentos relacionados à utilização dessa câmera. O historiador Clovis Molinari Jr. em relato a Revista de História (n. 26, novembro de 2007) fala da sua relação com o cinema e o que significava ser um jovem com uma câmera Super 8 nas mãos em plena efervescência das lutas contra o regime civil militar: a Super 8 era a sua arma. Num dos meus primeiros contatos com uma cineasta que produziu alguns dos filmes que estudo, chamou-me atenção seu relato sobre a câmera em si, o que significava fazer cinema em super 8, o que significava ter um câmera nas mãos e poder percorrer o universo que ela filmava; como seu mundo se transformava e seu corpo e respiração mudavam enquanto a câmera estava ligada. Devemos atentar também para os significados negativos que eram atribuídos por alguém a esse suporte, como o retrocesso, má qualidade da película, entre outros. Acredito que a análise dessa produção passa pelo entendimento dos significados desses suportes dentro do fazer cinematográfico.

Os próprios filmes são peças que possuem uma narrativa própria e que são construídas a partir do entendimento que são produtos que se diferenciam dos filmes realizados a partir de outros suportes e por isso mesmo possuem códigos próprios. Filmes em super 8 eram vistos e entendidos como tais, é diferente de ver imagens em 35 ou 16 mm, ou até mesmo digitais ou 3D nos dias de hoje. Suas granulações, projeções, em alguns casos a precariedade, causavam, e ainda causam, experiências singulares do “ver imagens cinematográficas”, como estranhamento, desconforto, entre outros sentimentos, mas que nos lançam questões sobre os significados e valores que eram atribuídos a esses produtos. É complexo pensar a “materialidade de imagens cinematográficas”, mas é possível ao atentarmos para experiências como as do super 8, tema e suporte parecem estar imbricados formando um corpus de significados, ou melhor, é preciso concebermos essa relação entre suportes e filmes.

As primeiras produções em Super 8 na Paraíba datam de 1973, porém só a partir de 1979 é que haverá uma produção consistente e que entrava em circuito e dialogava entre si. Correntemente, o ciclo do super 8 é apontado como o terceiro surto cinematográfico da Paraíba. O primeiro é associado ao pioneirismo de Walfredo 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 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.

Após esse ciclo a Paraíba enfrentou uma quase estagnação de sua produção cinematográfica, em parte, principalmente devido ao regime civil militar, que, inclusive, afastou Linduarte Noronha de sua função de professor da Universidade Federal da Paraíba; este se envolveu num processo depois de ir ao Rio de Janeiro em nome da UFPB para adquirir uma câmera profissional, mas de origem soviética. O caso ficou conhecido como a “maldição da câmera vermelha”. Essa “censura” também pode ser lida de forma mais profunda a um incomodo causado pela forte crítica social que esses filmes traziam em suas narrativas. Como também se acentuou a falta de incentivos financeiros para a produção cinematográfica.

A partir de 1973 a Paraíba assistiu algumas produções esparsas em super 8, porém esse suporte não fazia a captação do som simultânea com a imagem, como se deu anos mais tarde com a câmera mais aperfeiçoada, como também essa produção não entrou em circuito e a geração posterior praticamente não teve contato com essa produção (LIRA, 1986).

Seguindo está data percebemos que essa produção era contemporânea ao *boom* do super 8 em outros estados do Brasil, porém não dialogava com os movimentos superoitistas, nem tão pouco participavam de festivais e não eram exibidos na cidade, configuravam-se como trabalhos individuais que não teve repercussão no meio cinematográfico paraibano. Como também a câmera utilizada apresentava limitações técnicas.

Em 1979, com o filme *Gadanho*, de João de Lima e Pedro Nunes, é que se percebe uma inquietação de cineastas, estudantes e professores em torno da bitola 8 mm. A partir desse filme muitos cineastas passaram a se interessar pelo suporte em super 8. Muitos cineastas que fizeram uso dessa câmera reconhecem o papel de *Gadanho* para o cinema local. Concebem-no como um marco, chegando a compará-lo com *Aruanda*. Principalmente pelo impulso que causou e repercussão que teve na época.

Muitos cineastas conceberam o fazer cinema por meio do super 8 como um retrocesso, visto que na Paraíba se fazia cinema em película profissional e havia o ensaio em impulsionar a produção profissional. Se por um lado havia essa visão de retrocesso, havia a visão que o cinema super 8 significava um forte instrumento de expressão cultural para a época. Há de reconhecer que o movimento superoitista chegou com certo atraso na Paraíba, em comparado com outros estados, como Pernambuco e Ceará, onde já havia fortes movimentos do super 8, com grande produção de filmes e participação em festivais de cinema, angariando, inclusive, diversos prêmios e, assim, impulsionando cada vez mais esse fazer cinematográfico.

Mas, ao se dar esse *boom* em João Pessoa, a produção foi significativa. Encontra-se nessa produção um material significativo para pensarmos o fazer cinematográfico e suas leituras de mundo, por meio de proposições temáticas e propostas estéticas. Com efeito, a forma que certo tema era apresentado.

Aprofundamos nossa visão sobre essa produção e, assim, percebemos a pluralidade desse fazer. A câmera Super 8 era a mesma, mas seu significado era múltiplo, e isso se expressa nessa produção. Encontramos um fazer mais ligado a uma linhagem documental, principalmente, a partir das proposituras do “cinema verité”, e essa foi a produção mais numerosa, como também uma produção significativa onde a ficção e o experimentalismo foram a marca desse fazer. No entanto, não concebemos essas vertentes em separado, mas como propostas que em grande medida dialogavam, seja por ocuparem o mesmo espaço institucional, a Universidade Federal da Paraíba, seja por alguns cineastas transitarem por essas vertentes. Como também procura-se perceber as singularidades da Paraíba na leitura do “cinema direto”, como do próprio fazer super 8 de forma geral.

A produção que se inicia a partir desse ano traz marcas singulares, tais como o número significativo de filmes; o caráter de “movimento” – entendido em sua

heterogeneidade –; a agitação e animação cultural em torno de parte dessa produção; as propostas temáticas, entre outras características.

Em 1979 se reconfigurava o quadro político do Brasil, antes marcado pela forte censura e repressão, e muitos artistas se agitaram em torno de suas produções artísticas. Cineastas, estudantes e professores, munidos do super 8, passaram a expressar suas visões sobre a sociedade, muitas dessas narrativas vinham marcadas por um forte teor crítico. É o caso de *Gadanho*, que iniciou e impulsionou o novo ciclo cinematográfico em João Pessoa. *Gadanho* traz uma crítica à desigualdade social no país a partir de um tema central: as condições sub-humanas o lixão do Roger, antigo depósito de detritos da cidade. Em momentos ironiza com o discurso do governo militar do período e em outros traz *vozes off* de catadores e de uma socióloga fazendo uma análise macro da situação desses trabalhadores do lixo. Após *Gadanho* mais de 50 filmes em super 8 foram produzidos na Paraíba, tendo como centro de produção a Universidade Federal da Paraíba, principalmente via NUDOC.

O Núcleo de Documentação Cinematográfica, NUDOC, foi criado em 1979 sob o reitorado de Lynaldo Cavalcanti, num momento de grande expansão da UFPB, inclusive com a criação de vários núcleos. Bastos (2009) aponta que a concepção de educação que norteou o reitorado de Lynaldo Cavalcanti se caracteriza pela preocupação social com os assuntos do estado da Paraíba e da região nordeste. A fundação do NUDOC se inseriu nessa concepção, isso se reflete nas suas primeiras realizações e com mais força no conjunto dos filmes super 8 produzidos pelo núcleo. No início de sua atuação o NUDOC fez convênios com diversos órgãos, como a SUDENE e Associação Varan, que ministrou cursos de cinema direto na UFPB e possibilitou a ida de estagiários para a França. Esse convênio com a Associação Varan impulsionou a produção de super 8 na Paraíba, com formação de quadros e aquisição de equipamentos. A produção via NUDOC foi a de maior número no período estudado.

Voltando ao poema de Maiakovsky, ele também aponta para uma enfermidade do cinema, assim como no contexto estudado, em que os superoitistas, atentando para a “doença do cinema”, passaram a subverter a linguagem cinematográfica também como crítica ao cinema estritamente comercial e difusor dos valores da sociedade de consumo, inserindo-se, assim, numa contracultura. Muitos superoitista utilizaram o Super 8 como meio para criar uma narrativa de denúncia e crítica social ou ao próprio cinema.

A difusão de saberes históricos não está restrita ao fazer do historiador. Eles se constroem, se difundem e são recebidos na sociedade em ritmos variados e por meio de

diferentes linguagens, entre elas o cinema (FLORES, 2007, p. 85). E quando o concebemos como produto cultural da sociedade e que a reflete, e quando falo que esse cinema é, de fato, objeto da História, falo no sentido de que ele é expressão de experiências históricas que não podem ser esquecidas e que contribui para o entendimento da história de indivíduos que inscreveram sua forma de conceber o mundo.

Os filmes em Super 8 são indícios históricos importantes para a elaboração de uma história cultural da sociedade que considere a trajetória desses cineastas e realizadores como instituintes de uma memória social e de subsídios culturais da cidade de João Pessoa e do estado da Paraíba nas décadas de 1970 e 1980, com traços influentes nas produções posteriores. Considerando, ainda, as tensões e os conflitos próprios vivenciados por um contexto que redimensiona o espaço artístico, bem como a possibilidade de problematizar os aspectos culturais, os conflitos em torno das condutas e dos valores, presentes no processo histórico de emergência e agitação em torno dessas produções fílmicas.

As manifestações periféricas da cinematografia são expressões significativas dentro da história do cinema e dos estudos sobre o tema. Tomando como base as teorias de Gilles Deleuze sobre o cinema, Bellour coloca que:

Assim, do ponto de vista dessa história [das teorias do cinema] ao mesmo tempo romanesca e natural, torna-se essencial que todas as espécies de cinema sejam aqui apresentadas proporcionalmente a sua realidade e ao seu modo existencial dentro da história do cinema, do “todo” do cinema. Equivale a dizer que ao lado das múltiplas espécies do grande cinema de ficção, que jamais é assim qualificado, aparecem as espécies de cinema mais singulares e sempre impropriamente definidas, que são o documentário, o cinema-verdade ou o cinema experimental (e até abstrato ou ‘eidético’). Seguindo linha reta entre a conceitualização e o desenvolvimento diferencial de uma história, Deleuze soube introduzir, capítulo por capítulo, esses cineastas um pouco diferentes com os mesmos conceitos no mesmo nível de todos os outros, na medida que os conceitos são produzidos acumulando distinções, em geral demasiadamente simples, que servem para diferenciá-los. (2005, p. 242)

Concebemos essa produção superoitista como fruto da experiência histórica de sujeitos num dado contexto que redimensiona o espaço artístico num momento singular de reconfiguração social e política, possibilitando trazer para o centro das preocupações a idéia dessa produção como expressão de uma sensibilidade. É possível entender as representações sociais, políticas e de si, entendendo a produção superoitista na Paraíba num contexto de choques e rupturas com padrões estéticos e ideológicos. Os

comportamentos expressos a partir dos filmes iam de encontro aos padrões e estruturas de poder que perpassavam o político e se expressavam também nas relações diárias nos diversos espaços de convívio dos cineastas no seio da sociedade, do espaço familiar a universidade. Configurando, assim, formas de sociabilidades marcadas pelos desvios das condutas que eram estabelecidas como bons costumes e em alguns casos pela subversão da linguagem como forma de resistência cultural ou apenas como expressão existencial do indivíduo. Essas questões redimensionam, por exemplo, a reflexão em torno da concepção do cinevivendo pregado por Jormar Muniz de Britto, um dos principais cineastas que atuou na Paraíba no período estudado, voltando-nos para os modos de representação tendo esses filmes como expressões marcadas pelas subjetividades de seus realizadores.

A produção do super 8 na Paraíba se configura como forte registro da expressão da cidade de João Pessoa do final da década de 1970 e início da década de 1980: conhecemos a paisagem urbana da capital a partir de imagens de seu centro histórico, seus monumentos e seus significados históricos, a periferia, o lixão e as mazelas apresentadas como fruto do quadro social marcado pela desigualdade, a orla e seus jovens com seus sons, o mangue e seu cotidiano e lendas – cidade lida e reconstruída por cineastas e uma câmera singular – a Super 8.

Conhecemos as lutas que marcaram o período e foram encampadas pelos cineastas: as lutas camponesas; as greves e um tema jamais abordado pelo cinema local – a luta contra a opressão e pela diversidade sexual. Assistimos leituras próprias sobre a História da Paraíba e seus mitos. E, principalmente, leituras e experimentos do próprio ato do fazer cinematográfico. Um fazer industrial e artístico, dos grandes centros, mas, mais uma vez, sendo feito na *província*<sup>†</sup>.

A partir do conjunto das obras, mais de 50, percebemos que a questão da produção tem forte peso no produto final, mas antes mesmo, na própria escolha dos temas. Na produção ligada ao NUDOC percebemos uma forte preocupação com questões sociais e uma leitura até mesmo sociológica ou antropológica, fortemente ligadas ao cinema antropológico de Jean Rouch. A produção do NUDOC é marcada

---

<sup>†</sup> Era assim como alguns cineastas do super 8 chamavam a cidade de João Pessoa. Nesse processo de pesquisa procuro entender os significados do uso desse termo e como se expressa nas leituras da cidade na produção fílmica: a crítica à política e aos discursos conservadores da sociedade paraibana. A própria condição econômica da Paraíba e as expressões culturais em relação ao “centro”, o sudeste, na visão dos cineastas, levava-os a se referirem assim a cidade, como alusão a sua condição frente a esses centros.

pela linguagem do documentário, e, diga-se de passagem, o documentário na perspectiva do cinema direto.

Encontramos também no conjunto da produção obras que rompem com a linguagem racional, e como coloca Parente, “a narrativa cinematográfica não-verídica pede outras definições da narração, das imagens e dos enunciados que a compõem” (2005, p. 279).

Quando Jomard conclamou a criação (mesmo que no campo das idéias) de um *ateliê de cinema indireto*, e mesmo com toda sua irreverência, ele tomou uma atitude com conhecimento de causa, ele foi além de uma “brincadeira de mau-gosto”, como coloca Everaldo Vasconcelos, cineasta ligado ao NUDOC. Era a demarcação de um pensamento no campo do fazer cinematográfico em oposição ao cinema direto que tinha forte entrada na UFPB. Devemos levar em consideração que Jomard já tinha uma vasta obra em super 8 produzida em Pernambuco, seu fazer já tinha identidade, e ele o defendia. Mas a “criação” de um ateliê de cinema indireto redimensiona as “vozes dissonantes” que se expressaram por meio do experimentalismo e da ficção.

Encontramos a idéia de uma linguagem cinematográfica ligada a um “discurso indireto livre” (PASOLINI, 1981) manifestada no cinema, no cineasta italiano Píer Paolo Pasolini. Ou também chamado de cinema de poesia, explicando ligeiramente, por estruturar sua narrativa não como uma prosa, mas sim a partir dos códigos da poesia.

Na discussão concernente ao cinema direto, este se apresentada no gênero documentário, e teve grande peso na produção superoitista da Paraíba, principalmente a partir dos estágios em cinema direto realizados pelo convênio com a Associação Varan. O Cinema Direto, ditado por Jean Rouch, veio quebrar com o modelo clássico do documentário de caráter expositivo, marcado principalmente pela voz *off*. O dispositivo de captação direto do som foi um dos avanços técnicos que ajudou o desenvolvimento dessa proposta. O Cinema Direto ligado à escola do documentário antropológico francês ainda traz uma crítica a concepção ligada às propostas anglo-saxão de um cinema menos intervencionista e com uma preocupação com a verdade. Nesse sentido, o Cinema Direto francês, é mais elucidativo. Como coloca Fernão Ramos, “para Rouch, significava a tecnologia do direto aplicada com liberdade na construção da trama e personagens, bem longe dos limites da postura observativa proposta pelos americanos” (2008, p.316). Deleuze também pensou essa proposta, desfazendo a falsa e poderosa oposição entre ficção e documentário (BELLOUR, 2005, P. 242).

Esse cinema se faz presente na produção ligado ao NUDOC, e se torna primordial o seu entendimento visto que o maior número da produção se liga a essa proposta. Porém, isso não quer dizer que toda a produção do Núcleo seja um todo homogêneo, é preciso identificar as propostas dessas obras. Como coloca Bill Nichols,

a identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como *dominante* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade (2005, p. 136)

Percebemos na produção essa polifonia de propostas e essas propostas gerais não são engessadas. Mesmo as regras ditadas de forma quase impositiva pelos estagiários franceses, não impediram que os cineastas locais lessem de outras formas a proposta do cinema direto.

Fazer cinema, e fazer a partir dessa proposta do cinema direto, foi possível com a aquisição de equipamentos que possibilitassem essa prática. Havia uma expectativa por parte dos cineastas e professores da UFPB, que com a criação do NUDOC, se voltasse a fazer cinema profissional no estado e que esse Núcleo adquira câmeras 16 mm. Porém, Jean Rouch defendeu a proposta de que fossem adquiridas câmeras super 8 e fosse montada uma ilha de edição para esse suporte. Essa proposta foi aceita com o acordo, que nunca foi cumprido por parte de Rouch, de que no pacote também estaria uma câmera 16 mm. Na visão de alguns cineastas, como Bertrand Lira (1986), isso significou um retrocesso na qualidade do cinema paraibano. Mas por outro lado também há o reconhecimento de que essas câmeras possibilitaram um grande número de estudantes, professores e interessados, fazer cinema. E nesse outro lado, também haviam os cineastas que se reconheciam como cineastas do super 8. Há de apontar que, ao lado dessa expressiva produção em super 8, houveram pouco mais de uma dezena de filmes em 16 mm produzidos no estado.

É preciso compreender esse *boom* do cinema super 8 na Paraíba, também a partir de um contexto nacional que remonta os anos 1970 e seu contexto político, social e cultural.

O Brasil estava imerso no regime civil-militar e sob forte censura. Neste contexto vários movimentos de contestação surgiram, principalmente a partir da juventude inquieta e de artistas e intelectuais que viveram as turbulências da década

anterior, como coloca Heloísa Buarque de Hollanda (1992). A tônica dessas manifestações se davam pela invenção da linguagem e pelo desbunde, uma atitude *udigrudi*, expressos na literatura de mimeógrafo, na poesia marginal, no experimentalismo das artes plásticas, na música e também no cinema super 8. Percebemos surtos desse cinema na década de 1970 em estados como Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e São Paulo. Diversos festivais e a euforia em torno da possibilidade de fazer cinema, numa câmera que era usada para registros caseiros, ajudaram a consolidar o super 8 como cinema.

Não é de hoje que historiadores demonstraram a viabilidade dos filmes como documentos históricos. E essa produção em super 8, como outras linguagens artísticas e de comunicação, foram canais de expressões de sujeitos inquietos em momento de reconfiguração política e, em certa medida, da própria sociedade brasileira.

Esse cinema, onde o “tamanho é documento”, é, definitivamente, objeto da História.

### **Referências Bibliográficas**

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.

BELLOUR, Raymond. *Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (organizador). *Teoria Contemporânea do Cinema – Pós-estruturalismo e filosofia analítica – Volume I*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, pp. 233-252.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *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.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

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, edUFF, 1998.

MOLINARI JR., Clovis. *História em Super-8*. In: Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 3, nº 26. Editora SABIN. Novembro de 2007;

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

Metodista de Ensino Superior.

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

PARENTE, André. *Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (organizador). Teoria Contemporânea do Cinema – Pós-estruturalismo e filosofia analítica – Volume I. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, pp. 253-279.

PASOLINI, Pier Paolo. Intervenção sobre o Discurso Indireto Livre. In: *Empirismo Hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981, pp. 63-80.

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

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