

Ensino de documentário em aulas de campo

João de Lima Gomes & Hélder Paulo Cordeiro da Nóbrega*

Resumo: Este artigo discute duas experiências de aulas de campo, compreendidas como uma metodologia eficaz para o ensino do documentário; uma no contexto da graduação e a outra na pós-graduação. Através da aproximação cinema e memória de personagens e fisiografias diversas, verifica-se a importância dessa práxis para a aprendizagem do cinema documentário a partir dos contextos socioculturais dos quais emergem.

Palavras-chave: *Aruanda*; aula de campo; Eduardo Coutinho; Elizabeth Teixeira; ensino do documentário; Linduarte Noronha.

Resumen: Este artículo analiza dos experiencias con clases de campo, entendidas como una metodología efectiva para la enseñanza de documentales; uno en el contexto de la graduación y el otro en la posgrado. A través del enfoque del cine y la memoria de diferentes personajes y fisiografías, es posible verificar la importancia de estas prácticas para el aprendizaje del cine documental en los contextos socioculturales de los cuales emergen.

Palabras clave: *Aruanda*; clase de campo; Eduardo Coutinho; Elizabeth Teixeira; enseñando el documental; Linduarte Noronha.

Abstract: This article discusses two field classes experiences, as an effective methodology for teaching documentary filmmaking; one in the context of the BA and the other in the MA. Through the approximation of cinema and the memory of different characters and physiographies, we verify the importance of this praxis to learn documentary filmmaking in the socio-cultural contexts from which the films emerge.

Keywords: *Aruanda*; field class; Eduardo Coutinho; Elizabeth Teixeira; teaching the documentary; Linduarte Noronha.

Résumé : Cet article traite de deux expériences avec des cours pratiques, compris comme une méthodologie efficace pour l'enseignement du documentaire ; l'un dans le contexte de l'obtention du diplôme et l'autre dans les études supérieures. A travers l'approche du cinéma et la mémoire de différents personnages et physiographies, il est possible de vérifier l'importance de ces pratiques pour l'apprentissage du cinéma documentaire dans les contextes socioculturels dont elles émergent.

Mots-clés : *Aruanda* ; classe de terrain ; Eduardo Coutinho ; Elizabeth Teixeira ; l'enseignement du documentaire ; Linduarte Noronha.

* João de Lima Gomes: Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Centro de Comunicação Turismo e Artes (CCTA), Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) UFPB/UFPE. 58051-900, João Pessoa, Brasil. E-mail: jdlg@uol.com.br

Hélder Paulo Cordeiro da Nóbrega: Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Centro de Comunicação Turismo e Artes (CCTA), Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) UFPB/UFPE. 58051-900, João Pessoa, Brasil. E-mail: heldercinema@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de janeiro de 2020. Notificação de aceitação: 4 de fevereiro de 2020.

Introdução

A existência de ensino do cinema em nível universitário se dá no ano de 2012 no Estado da Paraíba com a instalação do Curso de Cinema e Audiovisual no contexto de expansão e ampliação de graduações até então inexistentes na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e veio no período dos últimos anos de um programa do governo federal intitulado Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), ao qual a UFPB aderiu.

Tal instalação, representou um reconhecimento do status que o cinema já gozava no Estado, quando, desde início dos anos sessenta do século XX, existia na Universidade um organismo – o Serviço de Cinema – no qual havia um arrojado projeto de produção de filmes que refletiam uma tradição iniciada há mais de quatro décadas na Paraíba.

A existência de um pequeno ciclo, representado por *Aruanda* (1960) e *O Cajueiro Nordestino* (1962), de Linduarte Noronha; *Os Romeiros da Guia* (1962), de Vladimir Carvalho e João Ramiro Melo; e ainda *A Feira* (1966), de Machado Bittencourt e *Contraponto sem música* (1966), de Paulo Melo. Tais filmes chamaram a atenção no país, especialmente pelos debates acontecidos em torno da existência de um movimento cinematográfico, o Cinema Novo.

Com o golpe militar-civil de 1964 há um aborto da atividade cinematográfica no seio da UFPB e seu resgate ocorreria apenas em fins dos anos setenta do século XX, com a instalação de cursos de Comunicação Social, habilitação jornalismo, em Campina Grande e em João Pessoa, este último em setembro de 1977.

Dessa forma, em 1979 já estavam incorporados ao Curso de Comunicação Social, na capital paraibana, os professores Linduarte Noronha, que era responsável pelo Setor de Cinema quando o mesmo foi extinto em 1964; Manuel Clemente, fotógrafo do longa-metragem *O país de São Saruê* (1979), de Vladimir Carvalho; Paulo Melo, produtor, crítico literário e também editor de livros; Jomard Muniz de Brito, professor universitário oriundo das experiências de aplicação do método Paulo Freire no Estado; e também Pedro Santos, autor da trilha sonora do filme *Menino de Engenho* (1965), de Walter Lima Jr. Todos esses profissionais citados são integrantes de um esforço coletivo para o retorno das iniciativas cinematográficas ao seio da UFPB, que em 1979 sediou a VIII Jornada de Cinema da Bahia.

Com a continuidade, observamos retrospectivamente que o incentivo de base desses primeiros docentes em João Pessoa, e ainda nos desdobramentos e quadro evolutivo da existência do curso de jornalismo também em Campina Grande, com especial atuação de Machado Bittencourt, mas ainda de Umbelino Brasil e dos irmãos Romero e Rômulo Azevedo, os acontecimentos da

cultura cinematográfica atual, devem muito a esses primeiros movimentos na área de formação audiovisual em sentido amplo.

Além disso, tal como ocorre em Campina Grande, no Departamento de Artes e Comunicação, atual Departamento de Comunicação (DECOM), havia professores de telejornalismo que por vezes extrapolavam as pautas de grandes reportagens incursionando no cinema documentário. E também alguns professores que praticavam o super-8 como suporte de atividades artísticas como Archidy Picado e João Batista, no curso de Educação Artística, além de realizadores como Jurandy Moura que estava envolvido em ações de gestão cultural na UFPB.

É natural que com a instalação do curso de comunicação social na habilitação jornalismo na UFPB, a disciplina de Jornalismo Cinematográfico fosse entregue ao professor Linduarte Noronha já que seu histórico na instituição o credenciava sobejamente e, portanto, a sua reintegração estava no contexto de diversas personalidades da cultura e das artes que haviam sido impedidos de uma militância acadêmica e cultural no Estado.

Noutra esfera, embora o Governo do Estado tivesse instituído o Cinema Educativo, no ano de 1955, o mesmo funcionava principalmente como prática de cineclubismo e em início dos anos oitenta foi desativado. Era coordenado por João Córdula, a quem os diretores do filme *Cinema Inacabado* (1981), de Alex Santos e Machado Bittencourt, dedicaram seu filme. Também na UFPB não prosperou muito a instalação de um Museu da Imagem e do Som, que funcionava em espaço da administração de atividades extensionistas da instituição e produziu o filme *Festa do Rosário em Pombal* (1976), de Jurandy Moura.

Vale ressaltar que Linduarte Noronha conjugava a atividade de docente em tempo parcial com a de gestor público no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP), cuidando da memória patrimonial da cidade de João Pessoa e demais cidades da Paraíba, aspecto pouco conhecido de sua atividade profissional abordado na série Retratos Brasileiros do Canal Brasil, no episódio dirigido por Manfredo Caldas com o título de *Cineasta da terra* (2009).

Na época eram limitadas as práticas de ensino, pela limitação de materiais de filmagem. Havia no curso de jornalismo da UFPB apenas uma máquina Yashica super-8 e um projetor Kodak, além de materiais sensíveis, com o qual se fizeram as primeiras incursões dos alunos superoitistas.

Desse modo, se faz importante frisar que por ter uma base material limitada, o apoio de bases de produção era do Cinema Educativo da Paraíba, que pelo menos em termos de tecnologia de super-8 estava aparelhado para atender demandas dos alunos do curso de comunicação social, num período onde ainda

não havia sido celebrado acordo de cooperação internacional com o governo francês, que através da vinda de cineastas da equipe de Jean Rouch, da Associação Varan, na VIII Jornada de Cinema, implementaram um programa de formação que ainda repercute até os dias de hoje, executado no Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC), espaço que a partir de 1979 resgatou a experiência inicial do Serviço de Cinema e teve a partir de 1980, importância duradoura para incubar, inclusive, o próprio futuro Curso de Cinema e Audiovisual da UFPB.

Na publicação que resume a experiência pessoal de inserção no contexto da cooperação com Varan, o cineasta e pesquisador Bertrand Lira (2016: 76) escreveu, que "*Gadanh*o despertou uma geração de futuros cineastas" e pontualmente este é o primeiro trabalho de estudante de jornalismo lançado a partir da fundação do curso de Comunicação Social, no campus de João Pessoa da UFPB. (Araujo & Marie, 2016:76).

Na referida publicação Lira ainda elenca os formadores franceses que no NUDOC vieram instalar o atelier de cinema nos moldes dos que funcionou em Moçambique. Para UFPB vieram num primeiro momento Philippe Costantini, Mireille Abramovici, Séverin Blanchet e de modo descontínuo Jacques D'arhuys. O primeiro, além de João Pessoa fez a instalação de um Atelier na Universidade Federal do Ceará, que posteriormente saiu do projeto.

Celeumas à parte, Lira diz que não foi consensual a incorporação de metodologias do documentário alinhadas com a estética do cinema direto trazida por Jean Rouch, entre os anos de 1981 e 1986; um arrojado plano de formação de quadros para cinema, que, no entanto, em determinados momentos, funcionava paralelo ao trabalho de formação acadêmica do Departamento de Comunicação.

Ademais, no seio do Núcleo tal tarefa de formação teve diversas facetas, inclusive acompanhando as relativas à passagem das tecnologias do cinema analógico para o vídeo.

Esse pequeno panorama acima resumido se faz necessário para que possamos entender de que maneira foi introduzida então a formação acadêmica em moldes de uma graduação relativamente nova para o contexto do cinema no Nordeste e principalmente num departamento de ensino que ecoava uma tradição fílmica.

De modo a que quase todas as facetas desse período estivessem contempladas o livro *Cinema e memória* (Amorim & Falcone, 2013) teve seu lançamento no Cine Aruanda, com a promoção de um evento acadêmico, enfeixando no debate praticamente todas as camadas de abordagem para a cinematografia superoitoista produzida antes da criação do curso de Cinema, com a disponibili-

zação de importante acervo majoritariamente constituído a partir da existência do NUDOC.

No ano de 2012, dentro de um fluxograma de 2.700 horas regulares que os quinze alunos/ano que ingressam na UFPB precisavam cumprir, iniciou-se o Curso de Cinema e Audiovisual. A oferta da disciplina Documentário se deu no terceiro semestre letivo do fluxograma, como conteúdo profissional do bacharelado. No Projeto Pedagógico¹ do curso supracitado, na modalidade graduação, elaborado no ano de 2011, ficara estabelecido as seguintes diretrizes:

O documentário como veículo de representação do acontecer social, cultural. Desenvolvimento de projeto, pesquisa e realização de obra audiovisual documental: Realização de pesquisas de fontes: iconográfica, de personagens, de arquivo, de campo. Dramaturgia documental: o diálogo, o encontro com o outro, o personagem e a pessoa; o ator natural – suas ações, seu pensamento, sua memória e sua voz. A entrevista como conhecimento do real, e como *mise en scène*; a palavra vivida, o som sincronizado, e o som *off/over*; o posicionamento da câmera, os movimentos corporais expressivos; dramaturgias da luz e a poética do real, do tempo e do espaço. Execução de projeto, viabilização técnica, financeira, e de produção de um documentário de caráter autoral dos alunos: Realização de projetos; viabilidades orçamentárias – projetos; viabilidades técnicas – formatos; viabilidades de produção – Logística; equipes; gravação; edição – métodos de estruturação do material; decupagem, decantação, roteiro de edição; processos sintéticos de edição, a finalização, a dramaturgia e as condições de produção. Ética, história e montagem. Novas formas narrativas e de produção do documentário contemporâneo. Semelhança e especificidades da realização do documentário televisivo e documentário cinematográfico. (Projeto pedagógico do curso de cinema e audiovisual da UFPB, 2011:40).

Com isso queremos afirmar que a utilização da pesquisa de campo estava orientada desde a implementação do curso no qual um dos autores deste texto participou como aluno. Sendo assim, já era indicado o emprego da aula de campo como estratégia de aprendizagem das possíveis metodologias aplicadas.

O artigo aqui proposto trata então de uma ação acontecida no ensino da constituição do curso de cinema e audiovisual da UFPB, que inicia de modo mais remoto como nos reportamos, nos cursos de jornalismo, e em João Pessoa com o oferecimento das disciplinas de cinema por professores, entre outros, Linduarte Noronha, Paulo Melo, Lindinalva Rubim, Manuel Clemente, Pedro Santo e Jomard Muniz de Brito.

1. O excerto exposto do Projeto Pedagógico do curso de Cinema e Audiovisual da UFPB, na época de sua elaboração, constou na compilação de vários fragmentos de outros programas de instituições brasileiras de alta relevância já existentes buscando, sobretudo, inspiração para a excelência em seu ensino.

1. Aula de campo no contexto da graduação

Lévi-Strauss com sua palestra inaugural da disciplina de Antropologia Social oferecida em 05 de janeiro de 1960 no Collège de France, é inspirador naquilo que argumenta como os pilares da instalação de uma disciplina de ciência no ambiente universitário (Lévi-Strauss, 1993). E essa inspiração diz muito desses momentos iniciais, principalmente com um sentido de continuidade e de possível perenidade de uma tarefa de fundação e continuidade acadêmica, na abertura de um campo de saber.

Embora o designativo “campo” tenha outra natureza no contexto da Antropologia, a menção que faz aos povos nativos na sua aula inaugural remete ao nosso ver a uma questão de início crucial em qualquer aula de campo que é exatamente a natureza das pessoas e as paisagens pelas quais fez seu trajeto de pesquisador. Trata-se de um universo de escolhas que normalmente atravessa o construtor do conhecimento e é por ele influenciado.

Não é demasiado informar que a aula de campo aqui relatada acontece uma vez por semestre, normalmente, sem que haja aqui qualquer relação direta com a não necessidade da aula presencial ou à distância. Acreditamos, como Braga (1985:53) que o que necessitamos é desenvolver linguagens para a sala-de-aula.

2. *Cabra marcado para morrer*

Pessoas e fisiografia de lugares é também uma escolha importante para as aulas de campo. Guardam relação direta com o conteúdo das unidades de ensino da disciplina Documentário. No caso de uma aula acontecida em abril de 2016, a mesma foi precedida da exibição em sala de aula de *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), direção de Eduardo Coutinho. Ademais, tratava-se de inserir a obra de Eduardo Coutinho num quadro da cinematografia documental internacional, com as devidas repercussões na Paraíba. Tendo em mente a compreensão do leitor, mesmo sem este ter assistido ao filme, trazemos a sinopse do documentário de Eduardo Coutinho justamente por contextualizar a história da Paraíba, a personagem eleita para nossa aula de campo e, por conseguinte, o nosso escrito:

Em 1962, o líder da Liga Camponesa de Sapé (PB), João Pedro Teixeira, é assassinado por ordem de latifundiários. Um filme sobre sua vida começa a ser rodado em 1964, com a reconstituição ficcional da ação política que levou ao assassinato, e com a produção do CPC da UNE e do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, e direção de Eduardo Coutinho. As filmagens com a participação de camponeses do Engenho Galiléia (PE) e da viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira, são interrompidas pelo Golpe Militar em 1964.

Dezessete anos depois, em 1981, Eduardo Coutinho retoma o projeto e procura Elizabeth Teixeira e outros participantes do filme interrompido, como o camponês João Virgílio, também atuante em ligas. O tema central passa a ser a história de cada um deles que, estimulados pela filmagem e revendo as imagens do passado, elaboram para a câmera os sentidos de suas experiências. João Virgílio conta a tortura e a prisão que sofreu neste período. Enquanto Elizabeth, que havia mudado de nome e vivia refugiada numa pequena cidade da Bahia com apenas um de seus dez filhos, emerge da clandestinidade e reassume sua identidade. Ela também fala de sua prisão e do reencontro com os filhos, antes dispersos por várias cidades do Brasil, e da tentativa de reconstituir suas vidas. (Coutinho, 1984: *online*).

Queiramos ou não, a primeira explanação sobre o trabalho de visita a Elizabeth Teixeira girou em torno da formação do cineasta Eduardo Coutinho, que fizera no IDEHC – Paris os seus estudos. Assistimos ao filme em sala de aula e discutimos a aproximação que os alunos teriam com a natureza da aula de campo na medida que a experiência aulista seria nos termos de uma feitura de perguntas à personagem principal do filme, Elizabeth Teixeira, e aconteceria em sua residência, no bairro de Cruz das Armas, em João Pessoa.



Figura1. Aula de campo com alunas do curso de graduação em Cinema e Audiovisual da UFPB e Elizabeth Teixeira. Foto: João de Lima Gomes.

Fonte: arquivos do curso de Cinema e Audiovisual da UFPB.

Era desse encantamento que tratamos quando trouxemos os registros de áudio para sala de aula. E as fotos. Em síntese, a afetuosa aferição desse encontro.

A partir das observações em sala de aula, e principalmente questionamentos de que modo ela via o cinema, explorando aspectos do livro *Eu marcharei*

na sua luta, de Neide Miele, tentamos recuperar – a partir de uma entrevista – de que modo se processou o entendimento que ela teria do cinema, conforme explicara no livro.

E o motivo principal da entrevista seria a memória dela em seu trabalho com Coutinho. Quando chegamos lá, a conversa girou essencialmente em torno dessa memória do filme, da natureza operativa na visão dela dos procedimentos fílmicos, no que ela respondeu em seu enquadramento particular da inserção da obra na luta política que ela desenvolvia, além do aspecto mais emocionante da camaradagem que havia com Eduardo Coutinho.

Não era uma ida para fazer um documentário, mas para registro do aprendizado de operações necessárias de metodologias do documentário, principalmente a situação de entrevista que perpassa grande parte da obra fílmica. As fotos que registramos tratam essencialmente de um encontro, registrado em áudio e vídeo por meio de celular e duas Canon, além naturalmente do bloco de notas.

Esse esforço conjunto dela em nos atender, mas ainda dos alunos que procuravam conhecê-la pessoalmente, conformou uma vivência e uma experiência na medida em que os alunos do terceiro período do curso de cinema, que foram na aula, pensavam em diversos projetos para desenvolver num futuro próximo na continuidade do curso.

Tal exercício teve um suporte anterior de materiais existentes na época no ambiente da internet, vez que Elizabeth era bastante requisitada para expor seus ideais de militância e vida cotidiana em diversos espaços públicos, especialmente nas turmas de história e de direitos humanos da Universidade. Aqui, e mesmo fora do filme, “A luta continua”, numa feliz revisitação do estudo de Bernardet (2003:228) sobre Elizabeth e sua participação no filme dirigido por Eduardo Coutinho.

Naturalmente o ambiente da web, e o estímulo com a presença viva dela em nossa presença, conversando sobre seu passado, nos faz reportar às teses de Maurice Halbwachs sobre as memórias coletivas e as memórias individuais, mormente pelo cotejamento das lembranças de Elizabeth Teixeira e os materiais disponíveis para cotejá-las no nosso presente, disponíveis na forma de informativos, filmes, etc.

Devemos ainda considerar que para Halbwachs não existe uma lembrança pura, já que é de certo modo a lembrança uma reconstrução do passado:

A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. (Halbwachs, 1990: 71).

De volta para a sala de aula, era o momento de compartilhar esse encontro com o que já acontecera, em igual medida, com outros de filmes exibidos na disciplina, tal como pode ser estudado relacionando a obra *Chico Antonio, o herói com caráter* (1982), de Eduardo Escorel, com ênfase na edição e na dinâmica do fluxo de memórias, em tempos históricos distintos que a montagem do cinema e do vídeo propiciou enlaçar. Tal ideia é sugerida pelo próprio diretor, que montou o filme de Eduardo Coutinho.

Correlatos de populações camponesas indígenas da Paraíba e Pernambuco, explicadas em termos de uma combinação de fragmentos de vídeos e fotos também ensejaram ampliar o aprendizado daquele encontro, ocorrido na tarde do dia 22 de abril de 2016. Ainda o sentido de descoberta pode ser aferido especialmente quando cotejado o filme, a aula de campo e o universo estudado por outras correntes de cinema documentário no mundo, em destaque para a cinematografia da América Latina.

Com certeza não temos mais a precariedade diminuta de aparelhos de registro, nem os alunos puseram uma fé desenfreada nos equipamentos, porém uma boa situação de entrevista com fotos e áudio bem captados favoreceu um conhecimento adicional ao aprendizado da sala de aula que a exibição do filme seguida de debate traria e é o que normalmente acontece.

Além disso, na disciplina Documentário, *Cabra marcado para morrer* (1964-1984) de Eduardo Coutinho e *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha, dividem o foco principal das nossas aulas, nos últimos nove anos, sendo que o liame é o sentido da história que se presentifica numa ida aos locais de filmagem ou o encontro com pessoas e personagens dos filmes; isso em tempos recentes se desdobra em um projeto de extensão continuado, mas ainda em pesquisas acadêmicas na graduação e na pós-graduação, e expande muito a experiência da sala de aula, na medida em que é da natureza dos projetos a ampliação de espaços a serem pesquisados.

No contexto do ensino de pós-graduação, também se aplicam exercícios de aula de campo. Na disciplina Possibilidades dos Recursos e da Produção Audiovisual, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) focamos uma escultura instalada na entrada da UFPB do campus de João Pessoa chamada *Porteiro do inferno*. Mas aqui precisamos alertar que o envolvimento foi realizado em nível de pós-graduação, com expectativas bastante distintas para o alunado, na medida em que cada discente responde a questões estéticas pontuais relacionadas aos projetos de pesquisa já definidos quando ingressaram no Programa.

Como este texto até aqui abordou uma experiência na graduação, tal escrito não poderia ser encerrado sem comentar a introdução dessas iniciativas de aula

de campo também no espaço da pós-graduação. Dessa forma, para deixar mais claro a ocorrência pedagógica enlaçada ao tema da memória e da criação estética, inserimos neste artigo o relato de um trabalho em andamento junto ao programa PPGAV.

3. A aula campal no âmbito da pós-graduação

Atualmente desenvolvemos uma pesquisa em artes visuais, tendo como cerne investigativo a relação da fotografia artística em processos de criação voltados para o cinema documentário, no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) que é desenvolvido pela parceria acadêmica entre duas instituições de ensino superior do Nordeste, a Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com a sede na cidade do Recife.

Enquanto alunos do referido mestrado, inseridos na linha de pesquisa, Processos Criativos em Artes Visuais, entendemos o cinema como uma arte coletiva, na qual encontramos, entre outros setores de criação, a direção de fotografia, direção de arte, direção de som, direção de elenco, etc.

Porquanto estarmos inseridos no referido programa de pós-graduação no grupo de pesquisa Documentário em Relações, isso possibilitou adentrarmos numa compreensão do filme não-ficcional como uma expressão artística que propicia ao artista documentarista um maior estreitamento dialogal com seu público alvo. Nesse sentido, o filme documentário, está voltado mais para a tradição da narrativa oral, enquanto que a ficção majoritariamente, endereçada aos aspectos da narração romanesca, circunstância melhor explicitada no tópico subsequente à luz do texto *O narrador*, de Walter Benjamin.

A tradição documentarista paraibana é marcante, desde a realização do filme *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. Segundo Gomes (2014: 198) o curta metragem é classificado como um filme híbrido, sendo é um marco da produção do gênero documentarista no estado da Paraíba. Sendo assim, o grupo de estudos supracitado, propiciou uma aula de campo justamente no local onde a obra de Linduarte Noronha foi filmada.

O filme é considerado por muitos estudiosos como um dos expoentes do movimento cinemanovista brasileiro. Todavia, ressaltamos que o cinema novo surge em três localidades diferentes, a saber, “na Paraíba com Linduarte Noronha, na Bahia com o grupo que se reunia em torno do Clube de Cinema fundado por Walter Silveira; e no Rio de Janeiro com o grupo que passa a gravitar em torno de Nelson Pereira dos Santos” (Albuquerque Júnior, 2011: 303-304).

Aruanda (1960), expõe a dura realidade de uma comunidade quilombola, situada no interior do Nordeste, em seus diversos aspectos sociais. No curta metragem fica evidente que os trabalhos realizados pelas mulheres propiciam o sustento do povoado, por meio do aproveitamento do barro tendo em vista a aridez da terra. O meio encontrado para tentar aumentar a fonte renda do povo do Talhado é mostrada pelo plantio do algodão, que na década de 60 era bastante cultivado no interior da Paraíba.

Com a nossa ida ao Quilombo da Serra do Talhado, foi possível adentrar no universo de *Aruanda* (1960), para além da diegese fílmica. Há, nesse caso, uma série de fatores externos à obra que devem ser levados em conta. Corroborando com nosso argumento, temos o pensamento de Archer (2008), quando afirma que “o significado de uma obra de Arte não estava necessariamente contido nela, mas às vezes emergia no contexto em que ela existia. Tal contexto era tanto social e político quanto formal” (Archer, 2008: x).

É justamente nesse sentido, de um entendimento cultural, político e social de *Aruanda* (1960), que a aula de campo se configurou como necessária, precisamente por proporcionar, por meio de nossa presença em um território averiguado, possibilidades sensórias interpretativas que dificilmente ocorreriam apenas com uma revisão da literatura existente acerca da obra.

Desse modo, a experiência pedagógica campal nos propiciou perceber nuances e conexões mais aprofundadas com a obra de Linduarte Noronha.

Tais impressões possibilitaram uma melhor compreensão do que ocorrera com o realizador, no que se refere as afetações que a própria locação da Serra do Talhado lhe causara, tendo em vista, as relações de afeto provocados em nós, enquanto pesquisadores, pela fisiografia do território visitado.

Devido ao difícil acesso, a referida área possui poucas interferências de uma apropriação fisicamente mais predatória, no sentido de descaracterizar um cenário natural. Por possuir alguns indícios de preservação ambiental, o horizonte avistado do alto da serra revela uma paisagem onírica, marcada por outras serranias, pedras gigantescas, árvores antigas e uma vegetação característica própria do lugar. Apesar de ser possível a partir do alto da Serra do Talhado avistarmos o município de Santa Luzia, o local por estar situado distante da paisagem urbana, revela seus outros atributos por meio das suas sonoridades, com as quais percebemos os sons do vento, bem como o canto de algumas aves da fauna do local.

Nesse sentido, refazer em parte o percurso de Noronha propiciou uma maior introspecção do assunto pautado, para além de toda documentação e registros deixados pelo realizador. Gomes (2014) no livro *Terra distante*, faz um levantamento minucioso acerca dos dados históricos relativos a realização

de *Aruanda* (1960). É o que Salles (2008) identificaria como sendo propriedades inerentes ao da crítica genética, pois estes unem-se “aqueles que se sentem atraídos pelo processo criativo e fazem dessas pegadas, que o artista deixa de seu processo, uma forma de se aproximar do ato criador e, assim, conhecer melhor os mecanismos construtores as obras artísticas”. (Salles, 2008: 21).

O que a Crítica Genética faz é incorporar-se aos estudos relativos à arte; que inclui também o cinema, tanto ficcional quanto o documentarista; um assunto para além da obra artística em si, que é justamente o seu trajeto criador. Em outras palavras, os estudos críticos genéticos interessam-se não pela forma como o objeto artístico é apresentado ao público, mas sim pelos momentos do processo criativo da obra, refazendo e reconstituindo esses itinerários tendo em vista uma maior compreensão acerca da obra. (Salles, 2008: 35).

Em ocasião da visita, houve a necessidade de contratar uma fotógrafa para acompanhar o nosso percurso e fazer registros mais técnicos acerca da aula de campo; a fotografia é um elemento essencial em uma aula de campo tendo em vista o caráter antropológico da atividade. Evidentemente “que nem tudo que se vê pode ser fotografado, ou seja, pode ser traduzido de forma eficaz através da linguagem da fotografia” (Duran, 2000: 203).

De posse do celular, fizemos alguns registros, de natureza artística, com um olhar mais subjetivo e poético, acerca do lugar, tendo em mente um possível comparativo com a obra linduarteana. Nesse sentido, inspirados com as ideias do autor, acima mencionado, compreendemos a utilização da fotografia como uma ferramenta de pesquisa eficaz e que deve ser efetivado pelos pesquisadores (Duran, 2000: 204).

Ao pesquisador não se pede que abandone seus pressupostos científicos para se tornar um “artista”, ou seja, alguém que está exclusivamente voltado para a expressão pessoal. Entretanto, o pesquisador-fotógrafo precisa se colocar em um certo “compromisso de ondas” face aos acontecimentos, de modo que o raciocínio possa, por um momento ceder a primazia à sensibilidade e a intuição. (Duran, 2000: 204).

Sendo assim, destacamos outro episódio interessante, o fato desses nossos registros fotográficos ressoarem em duas exposições fotográficas apresentadas em dois momentos distintos, posteriormente. A primeira delas, submetidos ao *Edital N° 06/2019 Mostra Fotográfica do NEABI/IFPB – Campus João Pessoa*, com temática voltada para estimular uma reflexão acerca da representação da identidade negra em imagens realizadas por meio dos diversos dispositivos fotográficos.

Nossa fotografia, feita na aula de campo, foi selecionada e premiada para compor a *I Mostra Fotográfica do NEABI/IFPB – Campus João Pessoa*, junto com outros partícipes. A exposição coletiva ficou disponibilizada ao público

como parte integrante da programação da XIV Semana de Educação, Ciência e Tecnologia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba que aconteceu no período de 26 a 29 de novembro de 2019, nas dependências da instituição promotora do evento.

A fotografia escolhida, intitulada *Louceira da comunidade pertencente ao Quilombo da Serra do Talhado, em Santa Luzia*, teve sua composição inspirada no filme de Linduarte Noronha. A imagem, captada na Associação Comunitária das Louceiras da Serra do Talhado, situada em Santa Luzia, retrata uma louceira, em uma ação semelhante ao que *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha exibe e uma de suas sequências.

O processo curatorial, do edital propiciou um diálogo com os fotógrafos expositores e dessa forma ao apresentarmos nosso material colhido, houve um convite para expormos nossas fotografias numa mostra individual, em ocasião do dia da consciência negra. Sendo assim, no dia 20 de novembro de 2019, expusemos a série *Talhado*, composta por dez imagens de nossa autoria realizadas na aula de campo.

A ação expositiva de artes visuais, na especificidade da fotografia, nos concedeu um destaque uma menção honrosa emitida pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB), o que nos demonstra a reconhecimento de um trabalho que envolve saberes técnicos e artísticos voltados para a produção de conhecimento.

Quando temos o entendimento de que qualquer pesquisa que envolva o método participativo tem em seu devir uma vasta gama de probabilidades ressonantes, essa metodologia, aliada à aula de campo, deve ser abraçada pelo educador como uma prática pedagógica em constante estado de movimento. Corroboramos com nosso pensamento Brandão (1981) em sua afirmativa embasada no pensamento freireano “o saber não é uma simples cópia ou descrição de uma realidade estática. A realidade deve ser decifrada e reinventada a cada momento” (Brandão, 1981: 19).

Desse modo, diante dos fatos elencados nesse subitem, a aula de campo supracitada provocou em nós, enquanto agentes participativos, receptores dessa metodologia, uma vasta gama de produções que, por sua vez, direta e indiretamente atingiram um público bastante diversificado. “Neste sentido, a verdadeira educação é um ato dinâmico e permanente de conhecimento centrado na descoberta, análise e transformação da realidade pelo que a vivem” (Brandão, 1981: 19).

4. Cinema paraibano: memória do presente e passado como matéria prima para o ensino do documentário

Como referido, à luz de Benjamin (1994) compreendemos a narrativa clássica intrínseca ao romance como características pertencente à ficção, justamente por conter em sua estrutura elementos básicos com a finalidade de contar uma história com o findar em seu epílogo. Logo o espectador diante dessas obras se torna um sujeito passivo, receptor de uma ideia pré-concebida tanto pelo pensamento do roteirista, indo para o do realizador e muitas vezes contendo significantes interesses de seu produtor.

Já a narrativa, embasada na tradição da oralidade, coloca o acontecimento em evidência através da contação de história, de maneira que o narrador se coloca em meio a cena exposta oralmente e a entrelaça na vida de seus interlocutores. Dessa forma, as ocorrências vão ganhando características próprias em torno do território no qual é exposta, propiciando ao espectador compreender melhor o caso narrado e dessa forma se colocar também como narrador, podendo passar a transmitir os conhecimentos recebidos para outros iguais contribuindo de forma ativa para a transmissão do saber e cultura por meio da tradição oral.

Desse modo, entendemos a narrativa oral está mais ligada aos aspectos do documentário, exatamente por esse ser construído de forma mais abrangente, no sentido de que suas histórias são contadas embasadas numa realidade próxima ao seu público alvo. Em outras palavras, quando um documentarista relata o ocorrido, através de sua câmera, ele parte de um território que lhe é conhecido ou uma temática da qual lhe é muito próxima, de maneira que, o próprio realizador se posiciona desde a escolha do assunto a ser abordado até a maneira pela qual os expõe, de uma forma que abre uma margem considerável, para que haja a interpretação do fato exposto, em sua narrativa, por parte do seu espectador.

Para entendermos o tempo atual no qual estamos inseridos, e sua relação com o cinema, enquanto expressão e linguagem artística, estejam elas configuradas nos aspectos característicos do ficcional ou no âmbito documentarista, temos que levar em consideração nossos antecessores, a fim de compreendermos o que é ser contemporâneo. Para esse feito utilizamos o pensamento de Agamben (2009) que em muito se assemelha com a nossa percepção acerca do que nos é apresentado como hodierno.

O autor nos diz que ser contemporâneo é estar no entrecruzamento do que foi experimentado em um tempo remoto, com a escuridão da dúvida do presente. Desse modo, conseguimos enxergar, com compreensão, os fatos do

passado pertencentes aos nossos precursores, porque este já foi totalmente vivido.

Enquanto, no tempo presente, almejamos sermos iluminados por luzes, vindas a todo instante em nossas direções, mas que nunca podem nos alcançar, simplesmente porque um período, para ser entendido, em sua plenitude, tem que ter seu desfecho finalizado, melhor dizendo, ser vivenciado por inteiro, ou seja, elucidado.

Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. (Agamben, 2009: 70).

Sendo assim, compreendemos que ser contemporâneo é estar iluminado por nossos antecessores, no que se refere a todas as experiências sensoriais e tecnicistas vividas por eles. Seus escritos, experiências compartilhadas contribuem para compreendermos o que se passou no tempo que é anterior ao nosso. Todavia impregnados de uma inquietude curiosa, que não nos deixa no comodismo do que está parcialmente em desvelado, desse modo, ser “contemporâneo é aquele que mantém o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009: 62).

Nesse interim assimilamos que os discursos disciplinares acerca do ensino em documentário são subsidiados pelo enlace das experiências dos nossos antecessores, com as necessidades do tempo atual. Tendo em mente, a modernidade dos produtos midiáticos que nos chegam a cada dia, sobretudo, trazendo as facilidades que o modernismo nos propicia. “Na realidade, o que nos dias atuais chamamos de pós-modernismo nada mais é do que o esgotamento e/ou transformação do paradigma modernista para um outro” (Zamboni, 2006: 43).

Cinema é uma manifestação do pensamento humano, configurado numa expressão artística, envolvendo aspectos visuais e aspectos sonantes das imagens em movimento. Sendo assim, trata-se de uma linguagem e essa prática linguageira é entendida por nós como uma qualidade essencialmente humana, oriunda do próprio raciocínio dos indivíduos, em suas necessidades objetivas e subjetivas, de produzir sentidos.

No que tange ao documentário, interpretamos esse gênero cinematográfico como uma narrativa própria, a qual por meio de procedimentos técnicos e artísticos é construída e enraizada no âmbito do universo social. Isso porque os seus realizadores, emitem códigos e signos oriundos de um meio que lhes é corriqueiro, tendo em mente um público alvo pelo qual sente a necessidade de produzir um determinado discurso no invólucro de produto cultural, no caso o filme documentarista.

Corroborando com nosso raciocínio temos Nichols (2001: 27) em sua eloquente afirmativa, “o que ganha expressão é o ponto de vista pessoal e a visão singular do cineasta. O que faz disso um documentário é que essa expressividade continua ligada às representações sobre o mundo social e histórico dirigidas aos espectadores” (Nichols, 2001: 41).

Afinados com o pensamento do autor supracitado entendemos que o documentarismo nos propicia observar diversos assuntos que têm urgência em serem abordados. Enxergamos por pontos de vistas fílmicos as múltiplas realidades do mundo, tais perspectivas expõem para nós as demandas provenientes do âmbito social e suas novidades, seus impasses costumeiros, bem como as possibilidades de resoluções. Desse modo o liame entre a historicidade do mundo e o documentário é intenso. “O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social” (Nichols, 2001: 27).

Nesse sentido, o ensino em documentário demanda especificidades próprias de um ofício caracterizado, essencialmente, por conexões entre as memórias do presente e do passado como matérias primas para o ensino e aprendizagem da narrativa documentarista. Levando em consideração, sobretudo, as potencialidades do documentário e suas diversas possibilidades de relações, às quais envolvem situações comunicacionais, experiências diversas, e produção de saberes. (Pereira, 2019: 157-161).

Considerações finais

Acreditamos que a aula aberta campal, por ser fora dos espaços formais de aprendizagem, como a tradicional sala de aula, possibilita uma vasta gama de percepções sensoriais para além das relações habituais de ensino no que tange a leitura de bibliografias e a convivência com uma vasta filmografia. Esses elementos mencionados têm sim sua importância no ensino do documentário, mas reverberam numa produção artística e acadêmica convencional. Os resultados verificados após a efetivação de uma aula de campo se mostrou mais fecunda, dado o quantitativo e o qualitativo de produções do alunado apresentados como resultantes das suas culminâncias.

Percebemos o documentário como um produto cultural audiovisual com sua função enraizada ao social. Por utilizar as características relacionadas a tradição da contação de história, por meio da oralidade, colocando o narrador e seu interlocutor num mesmo território, objetivando uma produção de sentidos, compreendemos a obra documentarista atrelada à narrativa oral. Quando observamos seu caráter expressivo, inerente ao pensamento humano, característica nata da linguagem, identificamos o produto cultural documentarista enquanto obra de arte fílmica.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Albuquerque Júnior, D. (2011). *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez.
- Amorim, L. & Falcone, F. (2013). *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB.
- Araujo, J. & Marie, M. (2016). *Varan: um mundo visível*. Belo Horizonte: Balafon.
- Archer, M. (2008). *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ayala, M. & Duarte, E. (1997). *Múltiplo Mário: Ensaios*. João Pessoa: Editora universitária UFPB.
- Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Bernardet, J. (2003). *Cineasta e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Braga, J.; Miège, B. & Rodrigues, A. (1985). *Textos de cultura e comunicação*. Salvador: Departamento e Programa de Pós-Graduação da UFBA.
- Brandão, C. (1981). *Pesquisa participante*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Coutinho, E. (1984). *Sinopse de Cabra marcado para morrer*. Brasil: Cinemateca brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025150&format=detailed.pft>. Acesso 02 jan. 2020.
- Duran, M. (2000). A fotografia em campo. *Revista Palmares*, (5): 200-210. Brasília.
- Gomes, J. (2014). *Terra distante*. João Pessoa: Editora da UFPB.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice/Editora Revista dos Tribunais Ltda.
- Nichols, B. (2011). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus.
- Pereira, R. (2019). *Cultura disciplinar e epistemes: representações na escrita acadêmica*. João Pessoa: Ideia.
- Salles, C. (2008). *Crítica Genética: Fundamento dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ, Editora da PUC de São Paulo.

Projeto pedagógico do curso de cinema e audiovisual da UFPB. (2011). João Pessoa: UFPB.

Zamboni, S. (2006). *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.* Campinas: Autores Associados.

Filmografia

Aruanda (1960), de Linduarte Noronha. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=9uATt-ua0Y, acesso em 02 jan. 2020.

A Feira (1966), de Machado Bittencourt. Fonte: acervo videográfico do NUDOC-UFPB.

Cabra marcado para morrer (1964-1984), de Eduardo Coutinho. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=HGSRLIs8BGw, acesso em 02 jan. 2020.

Chico Antonio, o herói com caráter (1982), de Eduardo Escorel. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=-Evo1q9OY8U, acesso em 02 jan. 2020.

Cinema Inacabado (1981), de Alex Santos e Machado Bittencourt. Fonte: acervo videográfico do NUDOC-UFPB.

Contraponto sem música (1966), de Paulo Melo. Fonte: acervo videográfico do NUDOC-UFPB.

Festa do Rosário em Pombal (1976), de Jurandy Moura. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=WNhjXCXOoCg, acesso em 02 jan. 2020.

Menino de Engenho (1965), de Walter Lima Jr. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=QY1q97gW_IM, acesso em 02 jan. 2020.

O Cajueiro Nordestino (1962), de Linduarte Noronha. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=LOe6w4NfD0A, acesso em 02 jan. 2020.

O país de São Saruê (1979), de Vladimir Carvalho. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=yBYHhBhr15U, acesso em 02 jan. 2020.

Os Romeiros da Guia (1962), de Vladimir Carvalho e João Ramiro Melo. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=wQrmVKPIZAA, acesso em 02 jan. 2020.