

# **Cordel em 16mm: narrativas sobre o sertão nordestino no filme Tio João (1978)**

## ***Cordel in 16mm: Narratives of the Northeastern Sertão in the Film Tio João (1978)***

**Paulo Neto Souza Araújo**

Mestre pelo Programa de Pós Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí (PPGHB-UFPI). Graduado em História pela UFPI. É integrante do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí (NUPEM). É sócio honorário do Instituto Histórico e Geográfico do Piauí (IHGPI).

**Sávio de Oliveira Silva**

Graduando em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). É membro do Grupo de Trabalho História, Cultura e Subjetividade (DGP/CNPq). É extensionista do Núcleo de Pesquisa em História e Memória do Piauí (NUPEM).

**Resumo:** O trabalho analisa o documentário Tio João (1978), dirigido por Antônio Noronha, como um dispositivo de representação do Nordeste brasileiro e, especificamente, do Piauí. Filmmado em 16mm e premiado em festivais nacionais, o filme articula a linguagem documental à estética do cordel para narrar a trajetória de João Batista, lavrador de um povoado no município de Bom Jesus do Gurguéia que, de forma isolada, ergueu uma igreja em devoção a São João. A obra conta com desenhos do artista gráfico Arnaldo Albuquerque emulando xilogravuras, e com a narração de Vicente Evangelista, a partir de versos de João José Piriri, em formato de cordel e repente. Investiga-se como o filme, produzido na crise do “Milagre Econômico” e sob a égide da Ditadura Militar, constrói um discurso que privilegia a tradição e o misticismo sertanejo em oposição à retórica oficial de progresso e industrialização do período. Metodologicamente, o trabalho ampara-se na História Cultural e na análise de fontes audiovisuais, utilizando a película, entrevistas com realizadores e textos de época. Busca-se compreender como Tio João se insere no cenário do documentarismo brasileiro dos anos 1970, operando uma sensibilidade experimental que busca dar visibilidade a sujeitos e espaços marginais, ao mesmo tempo tidos como tradicionais, aos projetos de modernização nacional. **Palavras-chave:** História, Cinema, Documentário, Nordeste, Tio João.

**Abstract:** This article analyzes the documentary Tio João (1978), directed by Antônio Noronha, as a representational device through which the Brazilian Northeast, and specifically the state of Piauí, is portrayed. Filmed on 16mm and awarded at national film festivals, the film combines documentary language with the aesthetics of cordel literature to narrate the life of João Batista, a farmer from a small rural community in the municipality of Bom Jesus do Gurguéia who, in isolation, built a church devoted to Saint John. The film features drawings by graphic artist Arnaldo Albuquerque that emulate woodcut prints, as well as narration by Vicente Evangelista, based on verses by João José Piriri, drawing on the forms of cordel poetry and repente improvisation. The article investigates how the film, produced amid the crisis of the “Brazilian Economic Miracle” and under the aegis of the Military Dictatorship, constructs a discourse that foregrounds the traditions and mysticism of the sertão in opposition to the official rhetoric of progress and industrialization that prevailed during the period. Methodologically, the study draws on Cultural History and the analysis of audiovisual sources, examining the film itself, interviews with its creators, and contemporary texts. It seeks to understand how Tio João fits within the context of Brazilian documentary filmmaking in the 1970s, articulating an experimental sensibility that sought to bring visibility to subjects and spaces that were marginalized while simultaneously regarded as traditional in relation to national modernization projects. **Keywords:** History; Cinema; Documentary; Brazilian Northeast; Tio João.

## Introdução

De acordo com o filósofo Gilles Deleuze, o cinema, em suas várias formas, é um ato de criação<sup>1</sup> de ideias e signos, um exercício de criatividade tanto quanto qualquer outra episteme ou arte. Nesse sentido, não parece distante pensar que a parcela de jovens produtores artísticos amadores de Teresina nos anos 1970, que se posicionava contra a intelectualidade institucionalizada de sua cidade, também fosse ela mesma uma agente criadora de pensamentos através da visualidade.

É com o cinema moderno que os cineastas assumem um cinema que não é apenas um meio de contar histórias, veicular mensagens ou demonstrar técnicas, e sim, um instrumento capaz de propor novas ideias, pôr sujeitos em crise e abrir-se a possibilidades para além do naturalismo estético. “Os filmes deixam de apresentar uma história para desenvolver problemas, [...] há o encontro do pensamento com a imagem [...]”<sup>2</sup>. Além disso, “o cinema moderno é um cinema do ordinário”<sup>3</sup> ao colocar em evidência e relacionar o sujeito, sua realidade e sua percepção dessa realidade.

Na esteira de pensar os signos que o cinema cria para se manifestar o diretor italiano Pier Paolo Pasolini define as noções de *cinema de prosa* e *cinema de poesia*:

O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito.<sup>4</sup>

Para Pasolini, o cinema busca reproduzir o real, mas pode expressá-lo em linguagens diferentes: ou por meio do naturalismo, a objetividade e a narração; ou através do estilo, da subjetividade, da invenção. Nessa concepção, a prosa valoriza a comunicabilidade direta; a poesia, o discurso indireto livre. Exaltando a figura do autor do filme, o italiano cita o francês Jean-Luc Godard como modelo de “um tecnicismo, por natureza própria, poético: tudo o que for apanhado por uma câmara em movimento será belo: trata-se da restituição técnica, e por isso poética, da realidade”<sup>5</sup>.

Tendo isso em vista, este trabalho busca analisar como, através de recursos técnicos criativos e de uma linguagem voltada para o sensível e a poesia, o curta-metragem *Tio João*<sup>6</sup>, de Antônio Noronha, busca registrar e homenagear uma pequena comunidade interiorana no

1. DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação?. In: \_\_\_\_\_. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.

2. VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006. p.166.

3. Vasconcellos, 2006, p.166.

4. PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogos com Pasolini – Escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella Editorial/Instituto Cultural Italo-brasileiro, 1986. p.104 *apud* STUDART, Júlia Vasconcelos. Pasolini e a imaginação crítica: nem cinema de prosa, nem de poesia. *Remate de Males*, Campinas-SP, v.40, n.02, p.610-617, jul./dez. de 2020.

5. PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p.149.

6. TIO JOÃO. Direção: Antônio Noronha. Produção: Universidade Federal do Piauí. Teresina, 1978. 16 min, son., color.

sertão do sul do Piauí, sobretudo o personagem-título. Para isso, inserimos também o filme em meio aos debates de sua época em torno de temas como o discurso modernizante do regime autoritário, o desenvolvimento do cinema alternativo e documentarista, e a invenção de novas formas de se expressar através da arte.

### **Imagens da autoestima piauiense sob os tempos da modernização conservadora**

Para compreender o terreno sobre o qual esses experimentalismos fílmicos se ergueram, é preciso primeiro recuar ao contexto político mais amplo que moldava a produção de imagens e discursos sobre o Piauí naquele período. Entre o final dos anos 1960 e ao longo da década de 1970, o estado viveu, sob a ditadura civil-militar, um intenso esforço oficial de reconstrução de sua própria imagem: de território historicamente associado ao atraso e à pobreza, o Piauí passaria a ser anunciado, pelos discursos governamentais, pela imprensa alinhada e pela publicidade estatal, como protagonista de um progresso finalmente alcançado. Esse movimento não era exclusividade piauiense, mas expressão local de um projeto nacional mais amplo, ancorado na aliança entre autoritarismo político e crescimento econômico acelerado — o que a historiografia convencionou chamar de “modernização conservadora”<sup>7</sup>. É a partir dessa chave que se torna possível entender tanto o discurso desenvolvimentista propalado pelo governo estadual quanto as respostas irônicas, marginais e experimentais que ele suscitou entre a juventude teresinense, entre elas o cinema super-8 de Antônio Noronha.

Essa retórica desenvolvimentista, contudo, não nasceu no vácuo nem foi criação inédita do regime civil-militar: ela se ancorava nesse mesmo processo mais amplo de modernização conservadora, apropriado por historiadores do período para descrever o modelo de desenvolvimento promovido pelos governos militares<sup>8</sup>: um projeto que acelerava a industrialização, a infraestrutura e a integração do mercado interno, mas que preservava, e em muitos casos aprofundava, as estruturas sociais e políticas vigentes, sem qualquer ruptura com as elites tradicionais.

No Piauí, esse modelo ganhou contornos particulares, marcados pela combinação entre modernização administrativa e continuísmo oligárquico. Tratava-se, de um projeto que unia centralização política, alinhamento direto ao governo federal e investimento seletivo em infraestrutura, — a modernização sem democratização que caracteriza, segundo Fontineles, a “autoestima piauiense” fabricada nesse período<sup>9</sup>. Sob esse discurso, o Piauí era frequentemente visto como uma terra isolada e atrasada que, graças aos governos vigentes e ao milagre econômico, enfim trilhava os rumos do progresso. Sobre isso, Fontineles afirma: “era necessário que o ‘Brasil afora’ aprovasse a imagem do Piauí para que o piauiense também se aprovasse e mudasse de postura perante sua própria imagem”<sup>10</sup>.

Esse projeto dependia, ainda, do controle da informação e da produção de uma imagem pública favorável ao regime. Reais ou ficcionais, as obras prometiam um grande futuro ao es-

7. MOORE JR., Barrington. *As origens sociais da ditadura e da democracia: senhores e camponeses na construção do mundo moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

8. NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

9. FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. A autoestima piauiense, os usos políticos e as repercussões na memória. *Tempo e argumento*, Florianópolis, v.13, n.33, p.1-29, mai./ago. 2021.

10. Fontineles, 2021, p.14.

tado e naturalizar as terras piauienses como espaços a serem vistos e vividos pelas telas. Sob a ditadura, esse mesmo aparato discursivo passou a exaltar as obras do governo — como a Usina Hidrelétrica de Boa Esperança<sup>11</sup>, erguida no rio Parnaíba e frequentemente evocada como símbolo maior da modernização estadual. Outro caso é o do filme *Guru das Sete Cidades*<sup>12</sup>, filme de ficção que se passa no Piauí. Misturada à uma narrativa sobre amor, disputas de poder, juventude e misticismo hippie, era uma propaganda financiada pelo governo estadual sobre as maravilhas da região, feito para divulgá-la nacionalmente através do cinema.

Se o discurso estatal insistia em um Piauí que se modernizava por decreto e por indicação dos generais e elites locais, os curtas-metragens experimentais feitos por entusiastas de cinema locais, produzidos à margem das instituições, e mesmo, ambigualmente, com o apoio pontual de alguns órgãos, como no caso de Tio João, ofereciam um contraponto: um Piauí não anunciado em discursos de posse e propagandas oficiais, mas vivido e filmado com as próprias mãos daqueles jovens, distante tanto da retórica ufanista do Estado quanto da mera reprodução do imaginário de atraso que essa retórica pretendia superar.

### **Antônio Noronha, “entre a contracultura e a cultura local”**

Antônio Noronha Pessoa Filho nasceu em 11 de abril de 1945 em Teresina, região que hoje é Monsenhor Gil, e morreu em 22 de junho de 2016, em Teresina. Era parte de uma tradicional família da localidade. Seu pai foi o primeiro subprefeito de Monsenhor Gil e sua mãe, a primeira prefeita quando o povoado conseguiu a emancipação, em 1963. Coursou medicina em Fortaleza e pós graduação em Ribeirão Preto. Foi médico pediatra e professor do curso de medicina da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Além disso, ao longo dos anos, consolidou cada vez mais sua carreira como médico, professor e político, sendo um dos fundadores da Associação dos Docentes da Universidade Federal do Piauí (ADUFPI) e da Sociedade Piauiense de Pediatria. Foi prefeito de Monsenhor Gil entre 1983 e 1987. Saiu da prefeitura para assumir a Secretaria Estadual de Educação em 1987 e posteriormente a Secretaria de cultura em 1988, durante o segundo governo de Alberto Tavares Silva.

Conhecido por seus amigos como “o Doutor”, Noronha participou ativamente das movimentações artísticas de caráter experimental e contracultural no Piauí. Com seu dinheiro – não era exatamente rico, mas era certamente uma excepcionalidade numa cidade marcada pela pobreza – reuniu em sua casa um grande conjunto de discos, livros, jornais e revistas alternativas de diferentes lugares. Um acervo aberto a quem quisesse conhecer mais daquele universo que se expandia pelo mundo ocidental dos anos 1960 e 1970. Era naquele espaço que alguns jovens se reuniam para consumir e discutir esses materiais, às vezes projetar alguma filmagem feita em suas câmeras super-8mm, no que acabou sendo conhecido como *Circuito Paralelo do Prazer*. Noronha era tido como uma espécie de “Mecenas” dos experimentalismos artísticos de sujeitos como os que frequentavam sua casa, investindo nos materiais para a pro-

11. Exemplo disso é o documentário *Boa esperança, uma obra para o desenvolvimento*, de 1969, dirigido por Isaac Rozemberg. A página do seu acervo digitalizado no Youtube traz informações sobre o diretor: “documentarista Isaac Rozemberg, romeno naturalizado brasileiro que retratou o Brasil de 1939 a 1983 em filmes realizados por iniciativa própria e também por encomendas para governos, instituições públicas e entidades privadas”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YjaeYwLBIn4>. Acesso em: 27/12/2025.

12. GURU DAS SETE CIDADES. Direção: Carlos Bini. Produção: Guru Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1972. 85 min, son., color.

dução de filmes, jornais e festivais alternativos. Inspirados, por exemplo, pelos materiais ligados à contracultura que Noronha guardava, estes jovens criavam suas próprias obras e assim, demarcavam uma nova movimentação cultural na cena teresinense.

Era aquele que alguns anos depois, mesmo sendo acadêmico de uma instituição federal em tempos de governo autoritário, deixava-se aparecer na capa de um pequeno jornal estudantil relaxado em uma rede, vestindo apenas uma camisa regata e um calção curto, roupas usadas no ambiente caseiro, íntimo; uma imagem que certamente não era esperada para um professor universitário.

Figura 01 – foto de Antônio Noronha que abre o jornal SOL



Fonte: **Jornal SOL**, Teresina, n.1, 09 de novembro de 1979.

Para seu amigo e discípulo de medicina, Edmar Oliveira, Noronha era um sujeito que “transitava entre a contracultura e a cultura local”<sup>13</sup>. Suas relações com a UFPI, com a administração política estadual e municipal, e com instituições como o Cine-Clube Teresinense, vinculado ao tradicional colégio São Francisco Sales, proporcionou meios para incentivar seus experimentos filmicos.

O primeiro deles veio ainda em 1972, o filme superoitista *O Guru da Sexy Cidade*<sup>14</sup>, feito na esteira de outras produções que de alguma forma foram inspiradas no mito e nas ideias do poeta e cineasta piauiense Torquato Neto, que era amigo de infância de Noronha. Filmado em super-8, trata-se de um deboche paródico do discurso ufanista e estereotipado do filme *Guru das Sete Cidades*.

O desvio discursivo já aparece no título: a subversão das “sete cidades” pela “sexy cidade” implode o caráter monumental e cerimonioso da obra primeira, que serviria de emblema de uma “identidade piauiense” em vias de construção e louva a edificação de uma cidade outra, libertina, que iria na contramão dos projetos de modernização e turismo ensejados pelo governo do Estado à época. O guru criado por Noronha é o profeta da juventude que anuncia novos tempos. Em algumas cenas, ainda que não tenhamos falas, vemos o guru bradando no topo de uma formação rochosa, enquanto um público ouve atento. O seu guru, que desfila em roupas coloridas e longos cabelos, que dança pela natureza e se relaciona com tudo e todos, é um ser andrógino, nem homem nem mulher.

13. OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

14. O GURU DA SEXY CIDADE. Direção: Antônio Noronha Filho. Teresina, 1972, son., color., 28 min.

O guru não anda com um cajado, com uma roupa de Cristo e um manto? Ele representa o discurso e os sermões do guru para a juventude. Depois ele sonha arrancando e comendo os olhos das pessoas que depois ele come na realidade. Aquele é o momento da destruição dele (desaparecimento) quando nem ele mesmo acreditava nele. Ele próprio tira a roupa, quebra o cajado e vai embora, desaparece.<sup>15</sup>

Assim, percebemos que nesses experimentalismos, mais interessa capturar o instante, a ação, ao invés de uma organização lógica previamente pensada, roteirizada, de maneira que “a câmera passa a ser consciente do corpo, do devir, do que não está ali materialmente e sim sensivelmente”<sup>16</sup>. Difere-se assim das grandes produções, como o caso do *Guru das Setes Cidades*, no qual as escolhas possuem uma ordenação com um objetivo claro de se atingir discurso audiovisual propagandístico, mas que tem como consequência uma rigidez tamanha que acaba por detrair qualquer sinal de espontaneidade dessa narrativa.

O *Guru da Sexy Cidade* é uma amostra, assumidamente uma resposta a um produto do Estado, dentre tantos outros curtas-metragem superoitistas que satirizam os discursos hegemônicos. O Piauí em pleno surto da modernização conservadora é o cenário propício à insurreição de táticas juvenis de resistência às estratégias de um projeto desenvolvimentista-autoritário.

Mas esta não seria a resposta final de Antônio Noronha para apresentar seu território em um discurso que desvia da oficialidade e do padrão técnico. Suas imagens de um outro Piauí, além da oficialidade, continuariam a serem gravadas por câmeras, mas de uma maneira diferente do primeiro caso. Ainda que seguindo o ritmo dos passos do experimentalismo estético, doutor passa a caminhar na trilha do cinema documentário, do registro factual de vivências e momentos. Por esse caminho, chega-se em *Tio João*.

### **Tio João e as imagens do sertão piauiense**

Filmado em 16mm no ano de 1978, *Tio João* mistura documentário com cordel. A película conta a história de João Batista, lavrador da cidade de Bom Jesus do Gurguéia, na época com 98 anos, que construiu sozinho uma igreja dedicada à São João Batista na sua localidade. A narração é contada em formato de um cordel, este escrito por João José Piriri e declamado por Vicente Evangelista. O artista Arnaldo Albuquerque foi o responsável por desenhar as telas de apresentação, título e créditos do filme. O filme chegou a concorrer no *Festival Jornal do Brasil de Curta-Metragem*, um dos mais conhecidos e visibilizados festivais de cinema da época, figurando entre os 35 melhores filmes brasileiros do ano, na seleção feita pelo evento.

Contrariando a vitrine de um “Piauí locomotiva”, acelerado, moderno, tecnológico, Tio João mostra já em seu primeiro *frame* pessoas acompanhadas por uma carroça. Logo, somos remetidos ao imaginário comum sobre o viver no sertão: a simplicidade, a pobreza, o arcaico, a lentidão. As imagens seguem: bois, carroças, cercas, e pessoas trabalhando: no cultivo, no transporte de cargas, na lavagem das roupas em riachos, nas feiras municipais. Além disso, o cenário de pobreza, pouca variedade tecnológica e relativo isolamento contrasta com os retratos dos grandes e movimentados centros urbanos, e das belas paisagens que o discurso sobre progresso buscava apresentar.

15. NORONHA, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006.

16. SEHN, Carina; ZORDAN, Paola. Imagem: do cinema para a performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 4, p. 551-568, 2014. p.559.

Então surge o título e os créditos. O estilo do traço de Arnaldo Albuquerque não deixa dúvidas: somos levados diretamente para os desenhos de xilogravura que adornam os livretos de cordel. Soma-se a isso os primeiros acordes e versos, um repente tradicional do ritmo nordestino, cantado a partir da letra de um poema de cordel.

Figuras 02 – Xilogravura feita por Arnaldo Albuquerque para o filme Tio João



Fonte: TIO JOÃO. Direção: Antônio Noronha.

Assim conheceremos a narrativa desse documentário. Não com um poderoso voice over informativo, a “voz de Deus” segundo Bill Nichols<sup>17</sup>, e sim por meio de uma cantiga popular. Aqui, o documentário não pretende ser uma reportagem, ou reverenciar apenas o factual, mas ser uma celebração de um homem que se transforma aqui em símbolo da resiliência de seu povo.

A imagem acompanha essa percepção, pois logo após os créditos, a câmera estática demora acompanhando João Batista, o Tio João, surgir em tela a partir do horizonte. O contra-plongée utilizado, quando a câmera filma de baixo para cima, confere força e grandeza a um personagem que, ao mesmo tempo, é sempre retratado em serenidade e simplicidade, como se daí emanasse sua aura. A câmera insiste em segui-lo nos próximos minutos, caminhando pela cidade, destacando o personagem e a paisagem ao seu redor, geralmente alternando entre planos gerais, abertos, e fechados no busto de Tio João. Sem emitir uma palavra direta, é pela caminhada desse senhor que somos apresentados àquele universo, tão distante da realidade dos movimentados centros urbanos da equipe de filmagem e da maioria daqueles que puderam assistir à obra.

Finalmente, chegamos à igreja. De um campo de visão lateral, observamos uma pessoa idosa com dificuldades próprias da idade para subir das escadas do portal de entrada. O corpo curvado pela debilidade física é como se naturalmente se curvasse diante da obra sagrada. Primeiramente, a igreja é conhecida nos detalhes; vemos os santos esculpidos em madeira e cruzeiros, algumas figuras feitas pelo próprio Tio João. Só então, após conhecermos os santos, os moradores daquela “casa”, enfim vemos a igreja por fora na sua monumentalidade, com a filmagem subindo do chão ao céu para mostrar o tamanho do feito daquele senhor. Mais uma vez, ao filmar tanto a Igreja quanto os santos de baixo para cima”, seja em contra-plongée com a câmera estática, seja em movimento no sentido vertical, há o reforço do engrandecimento e elevação dessas imagens, ao utilizar-se esses ângulos.

17. NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas-SP: Papirus, 2005.

Figuras 03 e 04 – Igreja e escultura de São João Batista



Fonte: TIO JOÃO. Direção: Antônio Noronha.

A partir daí, o documentário volta a apresentar Tio João como um sujeito simples: ele faz pequenos serviços, alimenta-se com as mãos e reza sob o altar que ele mesmo construiu. Aqui, destaca-se uma cena, aos sete minutos e meio de vídeo, em que se combina uma sala escura com apenas um feixe de luz que emana da diagonal superior para o rosto de Tio João a rezar ajoelhado diante do altar. A iluminação, natural mas capturada pela manipulação da câmera, confere ao personagem uma silhueta quase santa, como se estivesse sendo iluminado por forças superiores.

Figuras 02 –Tio João iluminado diante do altar



Fonte: TIO JOÃO. Direção: Antônio Noronha.

Chega o momento de retratar a missa, e uma multidão de rostos e corpos ganha destaque. Pessoas que mais uma vez são mostradas de forma humilde e devotada. Este é o único momento em que a trilha sonora cessa, para ouvirmos os cânticos religiosos. Depois ela volta para o ato final. Estes últimos versos, combinados com o retrato dos fiéis, faz uma espécie de agradecimento pelos feitos, pela resistência e pela devoção de Tio João, ao erguer uma obra que sua comunidade usufrui.

Mesmo destacando a obra de tijolos e madeira e o povo que ali está em oração, o filme termina com uma cena destoante desse trecho. Tio João sentado em um banco, conversando com seu neto. O arremate final faz questão de fincar na mente do espectador aquilo que mais definiu o seu protagonista: a sua humildade. É o encontro de gerações que lembra que, se o homem está próximo de seu fim, seu legado permanece.

## O cinema documentário experimental em Tio João

Em entrevista para Jaislan Honório Monteiro, Noronha explica o procedimento artesanal e aberto de produção do filme, sem preocupações com amarras técnicas:

Esses filmes não tinham roteiro ou algo escrito – não que eu tenha conhecimento. Nem no “Tio João” que já foi em 16 [mm] não se tinha roteiro. No caso do Tio João, só depois que eu estava lá [Bom Jesus do Gurguéia] foi que eu descobrir como que eu ia fazer o filme. Eu só sabia que por lá havia um personagem interessante e resolvi fazer um filme com ele. Me mandei com o material daqui de Teresina, passei uma semana nessa cidade [Bom Jesus do Gurguéia] entrevistando algumas pessoas, montando roteiro e filmando o material que a gente queria. Esse filme acabou sendo montado praticamente na edição.<sup>18</sup>

Assim, o que o diretor do filme descreve é um modelo comum almejado por cineastas amadores e independentes pelo país durante os anos 1970 e 1980, durante o “boom” dos filmes alternativos, sobretudo em super-8. Uma vertente cinematográfica que não apenas busca inventar outras maneiras de gravar imagens e signos, à margem das convenções do cinema tradicional, como também, nesse caso, registrar imagens que também serviam de discurso sociológico e investigativo da realidade brasileira para além dos grandes centros nacionais:

Diante da complexificação da experiência cultural, fez-se necessário a tomada de novos aportes: fazer do cinema caixa de ressonância da realidade a partir da criação de uma estética alternativa ao paradigma clássico; produzir filmes na contingência das ruas e das favelas, na cidade e no campo, abstando-se da grandiloquência dos grandes estúdios de influência estrangeira; registrar em película as dores e delícias de um Brasil profundo, real, mas pouco conhecido; romper com a lógica de produtores e exibidores como forma de suspensão da estrutura do espetáculo.<sup>19</sup>

Dessa maneira, valoriza-se o processo e a criatividade<sup>20</sup> em desfavor do lucro ou modelos de narrativas mais seguras para aceitação do público. Além disso, distancia-se na forma técnica das grandes produções, nas quais as escolhas possuem um método e encenação com um objetivo claro, em nome de uma maior espontaneidade, da tentativa de capturar o momento tal qual ele é. Mais que contar uma narrativa definida, interessa capturar as vivências desses sujeitos singulares. Esta era a tendência das correntes cinematográficas ditas de “vanguarda” entre os anos 1960 e 1970:

E o trinômio cinema de rua, mise-en-scène improvisada/representação da existência cotidiana não ideológica, o aqui e agora entendido literalmente, constituem base também de um certo realismo “existencial” que muitos críticos vão celebrar como grande modelo do cinema dos anos 1960.

18. NORONHA, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006.

19. MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos* (1961 – 1972). Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015. p.44.

20. Monteiro, 2015, p.52.

A ideia de que na tela se projeta uma “fatia de vida” ou a verdade do momento, a noção de encontro (as personagens como figuras da dialética do eu e do outro) e a primazia da comunicação (como tema) e da ambiguidade (como hipótese e método) transformam-se nos elementos-chave do vocabulário da crítica e de alguns cineastas.<sup>21</sup>

Ao dedicar atenção para cenas do cotidiano daquela comunidade, sobretudo na primeira parte, o filme busca um registro mais puro, de validação da veracidade daquela realidade filmada. Procura conformar aquilo que Ismail Xavier chama de “transparência” da imagem ao reforçar “a impressão que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade de espaço da imagem percebida”<sup>22</sup>.

Esse “efeito-janela”<sup>23</sup>, que pretende ocultar o dispositivo e a técnica em favor de uma aparência autônoma da imagem, coexiste, por outro lado, com uma “opacidade” do filme. Segundo o mesmo autor, a opacidade, em outro polo, refere-se às “operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chama a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação”<sup>24</sup>. No caso de *Tio João*, ela é conferida por recursos como os letreiros que imitam as xilogravuras e, principalmente, a narração poética em cordel que percorre todo o curta-metragem. São escolhas que assumem a condição de discurso produzido no filme, negando uma transparência pura e uma suposta impessoalidade em nome da celebração daquele sujeito-signo e do reforço de marcos identitários do ser nordestino/piauiense. Filmes-documentários como *Tio João*, apresentam o Piauí interiorano, sertanejo, que reme aos espaços da saudade<sup>25</sup> e da tradição religiosa.

“Porque o cinema documentário”? A pergunta abre a tese de Thomas Farkas<sup>26</sup>, um dos principais documentaristas do Brasil. Para o cineasta, o Brasil seria um dos países mais beneficiados pelo documentário, pois o país é vasto em ambientes, sociedades e tradições, devendo tudo isso ser registrado para que seus valores não sejam perdidos pela passagem do tempo. Sobre o super-8, o líder da Caravana Farkas destaca que este tipo de bitola derruba o mito do cinema complicado inalcançável por leigos, “colocando o cinema como atividade criativa nas mãos de qualquer pessoa”<sup>27</sup>.

De certa forma ecoa Torquato Neto, mas por outra forma. A realidade nua e crua assimilada pelo cinema era a grande finalidade da cinematografia alternativa defendida pelo poeta piauiense em suas colunas impressas. Como ele mesmo expôs em um de seus poemas, trata-se de não apenas visualizar o filme, mas questioná-lo: “esses filmes servem a quê?/Servem a quem?”<sup>28</sup>. Contra a representação ilusória dos grandes filmes industriais, Torquato acredita

21. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p.75.

22. Xavier, 2005, p.22.

23. Xavier, 2005.

24. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011, p.09.

25. Albuquerque Júnior, 2011.

26. FARKAS, Thomas. *Cinema documentário: um método de trabalho*. Tese (Doutorado em Jornalismo e Editoração) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1972, p.2.

27. Farkas, 1972, p.56.

28. ARAÚJO NETO, Torquato. Geléia Geral: Hoje tem espetáculo. 04/09/71. In: ARAÚJO NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p.25.

em filmes vívidos, identificáveis tanto com a doçura quanto com o amargor da vida, imagens, portanto, afastadas das ciladas em que caíram as palavras. Nada melhor para construir esses retratos que vivenciá-los, de maneira que “os limites entre a vivência cotidiana e produção fílmica são implodidos e reapropriados em forma de matéria-prima”<sup>29</sup>. Para isso, era necessário apenas um “coração selvagem e a todo vapor: tela livre. De todos os circuitos. Filmes novos, invenção”<sup>30</sup>.

O piauiense argumentava pela poesia, pelo momento, pela liberdade semântica, já Farkas foca na linguagem da narrativa da mensagem, com função social. Ambos se aproximam na importância de documentar o Brasil. Citamos esses exemplos de dois teóricos do cinema alternativos para mostrar que, mesmo atuando em campos diferentes, suas propostas se encontravam em alguns aspectos, sobretudo na necessidade de apresentar aquilo que as grandes telas das salas de cinema geralmente não exibiam. Antônio Noronha não era um cineasta de carreira, e nem mesmo continuou a seguir esse rumo para além de uns poucos filmes, mas é uma amostra de como essas discussões também atingiam sua vontade de experimentar com a câmera. A vontade de contar uma narrativa à margem do discurso hegemônico que, simultaneamente, resgata o sentimento de identidade e tradição na qual deveria ser fundada sua sociedade local, alia-se com a fabricação de uma linguagem própria, amadora, e por contar uma história singular tão pouco conhecida.

Esses filmes não reproduzem a realidade, mas a manipulam<sup>31</sup>, nem dão uma noção completa dos sujeitos em questão, mas abrem questões. As imagens do Piauí mostradas em Tio João não necessariamente foram feitas para bater de frente com as imagens vistas em produções para grandes telas e com grandes financiamentos, mas sim apresentam uma outra leitura possível. Um ponto de vista, uma vivência que, enfim é capturado pela câmera de cineastas amadores como Antônio Noronha, que não apenas registra o fato, mas propõe uma abordagem sobre ele através da manipulação técnica de recursos como filmagem, montagem e narração. Assim, é notável que “o filme experimental é aquele que tenta fazer aquilo que é potencialmente possível com o cinema – mas que nenhuma prática está fazendo; aquilo que é potencial do cinema e ultrapassa ou surpreende os parâmetros com que a crítica está trabalhando”<sup>32</sup>.

---

29. Monteiro, 2015, p.116.

30. Araújo Neto, Torquato. Geléia Geral: Quem cala consente. 07/02/72. In: ARAÚJO NETO, 1973, p.49

31. Concordamos com Monteiro de que “seria pertinente objetar que a câmera só captura aquilo que a fazemos focalizar por meio de um ajuste intencional que lançamos sobre sua objetiva. Que a imagem “nua e crua que se vê nas ruas” ao tempo em que é capturada passa a ser a expressão de um ato volitivo inaugural da subjetividade de quem a viu, que emprega ao olhar as marcas deste desafio perceptivo. Nesse sentido, a apreensão fragmentária de determinado fenômeno pela câmera deve prestar contas àquele que a carrega e a movimenta pelas leis da perspectiva”. In: MONTEIRO, 2015, p.111.

32. MACHADO JÚNIOR, Rubens. A Experimentação cinematográfica superoitistas no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Laura; FALCONE, Fernando Trevas. *Cinema e Memória: o super-8 na Paraíba nossa anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora UFPB, 2013. p.47-48.

## Considerações finais

Conforme Ismail Xavier, “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora”<sup>33</sup>. A aplicação dessa tese é feita até mesmo ao documentário, apesar do senso comum que mistura o conceito de cinema documentário com o de uma reportagem ou de um registro factual. Ora, a própria escolha de que imagens mostrar e não mostrar, como mostrar — o ângulo, o plano, o movimento e enquadramento —, que discursos construir com essas imagens, revelam escolhas intencionais dos realizadores de serem eles também produtores de significados, além de propagadores de outros discursos que já podem estar em voga.

Essa operação, no entanto, não possui limites rígidos, nem regras necessárias:

A relação nos mostra que o cinema, qualquer que seja, não é um texto a ser decifrado: Não existe um dicionário de imagens. Não há nenhuma imagem encaixotada pronta para ser usada. Se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário de imagens teríamos que criar um dicionário infinito, como infinito continua a ser o dicionário das palavras possíveis. O autor de cinema não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não vai buscar os seus signos (im-signos) à arca, ao depósito, à bagagem: mas ao caos, onde estas não são mais que meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica.<sup>34</sup>

Os cineastas experimentais, buscando ser livres das amarras acadêmicas, industriais e midiáticas, brincam com essas infinitas possibilidades.

Antônio Noronha, em *Tio João*, faz do cinema de prosa e do cinema de poesia um só. Ao lado da fotografia crua de um espaço, seus habitantes e suas práticas, há uma celebração que também pretende alavancar a resistência no meio das adversidades do sertão como parte constitutivas da identidade daquele povo e, conseqüentemente, daqueles que assistirem ao filme e que se identificarem com aquele contexto ou com os valores evocados. A tradição, a religião, a simplicidade da comunidade interiorana é, na narrativa feita por Antônio Noronha, uma outra marginalidade, distante e próxima daquela contracultural e subversiva que o diretor também incentivou. São retratos que, se não aparecem em grandes matérias ou salões, é colocada diante da eternidade na janela construída por Noronha.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011

ARAÚJO NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação?. In: \_\_\_\_\_. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.

33. Xavier, 2005, p.14.

34. Pasolini, 1982, p.139.

FARKAS, Thomas. *Cinema documentário: um método de trabalho*. Tese (Doutorado em Jornalismo e Editoração) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1972.

FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. A autoestima piauiense, os usos políticos e as repercussões na memória. *Tempo e argumento*, Florianópolis, v.13, n.33, p.1-29, mai./ago. 2021.

GURU DAS SETE CIDADES. Direção: Carlos Bini. Produção: Guru Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1972. 85 min, son., color.

MONTEIRO, Jaislan Honório. *Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos (1961 – 1972)*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015.

MOORE JR., Barrington. *As origens sociais da ditadura e da democracia: senhores e camponeses na construção do mundo moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas-SP: Papirus, 2005.

NORONHA, Antônio. Entrevista concedida a Jaislan Honório Monteiro. Teresina: 21 de janeiro de 2006.

O GURU DA SEXY CIDADE. Direção: Antônio Noronha Filho. Teresina, 1972, son., color., 28 min.

OLIVEIRA, Edmar. Entrevista concedida a Paulo Neto Souza Araújo. Teresina, 08 de julho de 2024.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herético*. Tradução de Álvaro Lorencini e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 167-190.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. A Experimentação cinematográfica superoitistas no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Laura; FALCONE, Fernando Trevas. *Cinema e Memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora UFPB, 2013.

SEHN, Carina; ZORDAN, Paola. Imagem: do cinema para a performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 4, p. 551-568, 2014.

STUDART, Júlia Vasconcelos. Pasolini e a imaginação crítica: nem cinema de prosa, nem de poesia. *Remate de Males*, Campinas-SP, v.40, n.02, p.610-617, jul./dez. de 2020.

TIO JOÃO. Direção: Antônio Noronha. Produção: Universidade Federal do Piauí. Teresina, 1978. 16 min, son., color.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Ciência Moderna, 2006.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.