

ALEXANDRE DANTAS

UFPR-90

DA PEDRA FUNDAMENTAL AO GOVERNO LULA

Projeto apresentado como requisito parcial à
obtenção do título de Bacharel em
Comunicação Social - Habilitação
Jornalismo, Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes, Universidade Federal do
Paraná.

Orientação: Prof. Carlos Rocha.

CURITIBA

2003

Qual a diferença entre jornalismo e literatura? O jornalismo é ilegível; a literatura não é lida.

Oscar Wilde

Agradecimentos:

Algumas pessoas foram importantes no desenvolvimento deste trabalho: meus pais e toda minha família; meus professores, principalmente o professor Carlos Rocha.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 OBJETIVOS	1
2.1 OBJETIVOS GERAIS	1
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	2
3 JUSTIFICATIVA	2
4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DO TEMA	3
5 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	6
5.1 O DOMUNTÁRIO BRASILEIRO	13
5.2 DEFINIÇÕES MODERNAS	18
6 LINGUAGEM	20
7 METODOLOGIA	21
8 CRONOLOGIA	22
9 CARACTERÍSTICA DO PRODUTO	22
9.1 PÚBLICO-ALVO	22
9.2 RECURSOS MATERIAIS	22
10 CONCLUSÃO	23
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	24

1 INTRODUÇÃO

O videodocumentário UFPR-90 foi produzido com o objetivo de resgatar a história da Universidade Federal do Paraná. Não apenas a história linear da instituição, mas sua memória, seus personagens e sua influência na história recente do Estado e do País.

A história da UFPR tem início em 19 de dezembro de 1912, fomentada pela luta dos intelectuais paranaenses. Os grupos eram liderados por Victor Ferreira do Amaral, que seria o primeiro reitor da universidade, e Nilo Cairo, dois personagens de destaque na história do Paraná. A luta teve início duas décadas antes, em 1892, Rocha Pombo tinha lançado a pedra fundamental, mas o Movimento Federalista pôs fim ao sonho paranaense. A perda da região do Contestado, para o Estado de Santa Catarina, acabou ferindo e inflando o ego das lideranças paranaenses. A partir deste acontecimento, os principais líderes do Estado, que via sua economia prosperar com abundante produção de erva-mate, se empenharam ainda mais na criação da Universidade.

Passados noventa anos, alguns turbulentos e outros de expansão, a UFPR se afirma como uma das principais instituições de ensino superior do país.

A importância da Universidade Federal do Paraná para a comunidade do estado foi expressa na escolha do seu prédio histórico na Praça Santos Andrade como símbolo oficial da cidade de Curitiba.

A Universidade Federal do Paraná chega ao ano 2002 com uma estrutura imponente. São 22.966 estudantes, 1.914 professores e 3.321 servidores distribuídos por 340.000 m² de área construída em seus vários campi.

O documentário tenta resgatar os principais pontos e personagens desta história.

2 OBJETIVOS

2.1 Geral

Resgatar os principais pontos da história da Universidade Federal do Paraná durante seus noventa anos de história.

2.2 Específico

- Utilizar o telejornalismo, na forma de videodocumentário, como resgate histórico;
- Fazer uma reflexão sobre os objetivos e motivações que moveram a instituição nestes noventa anos de história.

3 JUSTIFICATIVA

O videodocumentário UFPR-90 se propõe a resgatar a história da Universidade Federal do Paraná, mostrando sua contextualização e resgatando sua importância no desenvolvimento do Estado do Paraná. Não apenas produzir um vídeo estritamente institucional, mas sim tentar cobrir de maneira mais abrangente o tema, fugindo das amarras tradicionais do vídeo institucional. Incentivar a reflexão sobre a formação e atuação da universidade dentro do desenvolvimento social, econômico e intelectual do Estado, através de sua contribuição como primeira universidade do Brasil.

Produzir um vídeo documentário que conte e resgate os personagens e sua história dentro do contexto e formação da Universidade. Trazer à comunidade universitária estes que ajudaram e lutaram pelo nascimento da universidade, não apenas no seu primórdio. Dentro deste quadro, construir a contextualização histórica e como a UFPR se enquadrou e se adequou.

O aniversário de 90 anos da Universidade foi outro ponto de motivação para projeto. Tentar transpor um olhar diferenciado por estas nove décadas, juntado memória e história como forma de reconstituição. Focando a vivência e percepção de personagens que ajudaram a construir a universidade.

Para tal foi feita uma pesquisa histórica de imagens e documentos antigos da Universidade. Foi feito, pela primeira vez, um resgate de todo o material em película relacionado a UFPR. Trabalho que resgatou rolos de filme não catalogados e várias passagens históricas.

Esta pesquisa resgatou material que estava esquecido em arquivos em várias partes da cidade de Curitiba. A maioria desta material filmado nas décadas de 60 e 70. Neste resgate, foi trazido, por exemplo, as filmagens da construção da reitoria. Um rolo de aproximadamente 30

minutos e de ótima qualidade de captura. A filmagem relata o lançamento da pedra fundamental até a inaugurada pelo ministro da educação do governo JK.

Todo projeto pretende trazer a pluralidade que até hoje marca a Universidade Federal do Paraná. A pluralidade de pensamento e ações que pautaram estes noventa anos de história. Resgatando a memória viva da instituição e refletindo sobre seu destino do ensino público no Brasil.

4 FUNDAMETAÇÃO TEÓRICA DO TEMA

Nas décadas iniciais do século XX o Estado do Paraná conseguia certa prosperidade econômica, com as economias da erva mate e madeira, aliadas a efervescência intelectual e cultural. Nesse campo se insere a fundação da Universidade Federal do Paraná em 19 de dezembro de 1912. Dois grupos de intelectuais foram fundamentais nesta primeira etapa: um deles liderado por Victor Ferreira do Amaral e outro por Nilo Cairo. Através da união desses dois grupos a Universidade do Paraná teve início em uma casa na rua Comendador Araújo, onde funcionavam os cursos de Ciências Jurídicas e Sociais, Engenharia, Odontologia, Obstetrícia, Farmácia e Comércio. Nos anos seguintes foram acrescentados os cursos de Medicina e Agronomia. No início a Universidade Federal contava com 97 alunos, 26 professores e 3 funcionários.

Em 1913, a prefeitura de Curitiba doou o terreno da praça Santos Andrade para a Universidade. No mesmo ano começou a construção gradativa do prédio histórico, projetado pelo engenheiro Baeta de Faria e construído pela empresa de Bortolo Bergonse.

1915 - 1945

Em 1918 o Conselho Superior de Ensino determinou que a Universidade do Paraná fosse desmembrada em escolas autônomas. A determinação foi uma consequência de um decreto de 1915, conhecido como lei Maximiliano, que oficializava o ensino superior. O decreto exigia que a cidade sede possuísse 100 mil habitantes e 5 anos de fundação da instituição. Com o desmembramento, as Faculdades de Medicina, Engenharia e Direito ganharam autonomia didática, embora se mantivessem no mesmo prédio. As Faculdades de Direito e Engenharia foram reconhecidas em 1920 e a Faculdade Medicina em 1922. Mesmo com o reconhecimento das três

Faculdades, os intelectuais paranaenses continuaram a luta pela reunificação da Universidade do Paraná.

1946 - 1950

Após a 2ª Guerra Mundial, a perspectiva de industrialização do país e o crescimento da sociedade urbana, favoreceram uma demanda por títulos universitários. Neste período várias instituições foram federalizadas e as faculdades foram agregadas e transformadas em Universidades. O chamado “ciclo das Universidades” estabelecido pelo Ministério da Educação fez com que os paranaenses percebessem que era o momento de buscar a reunificação da Universidade do Paraná. Políticos da época como Erasto Gaertner, Bento Munhoz da Rocha Neto, Aramys Athayde, Macedo Filho e Brasil Pinheiro Machado lideraram a busca pela reunificação. O sonho dos intelectuais paranaenses foi realizado em 1º de abril de 1946, quando as Faculdades de Medicina, Engenharia e Direito, Filosofia, Ciências e Letras do Paraná se unificaram. Apesar da reunificação, a Universidade ainda lutava pelo apoio financeiro do governo federal.

A campanha pela federalização foi liderada pelo então reitor Flávio Suplicy de Lacerda e o governador Moysés Lupion. A campanha teve êxito em 4 de dezembro de 1950, quando a universidade do Paraná foi enfim federalizada.

1951-1969

Com a federalização a Universidade do Paraná incorporou outras instituições de ensino superior, como a Faculdade de Ciências Econômicas e a Escola de Química. Foram criadas também a Escola de Agronomia e Veterinária, Escola de Floresta e a Escola de Física e Desporto do Paraná.

Com a federalização ocorreu também uma expansão da área física da Universidade. O prédio central da praça Santos Andrade foi reformado na década de 50.

Foram construídos a Policlínica Garcez do Nascimento, 1951, e o Hospital de Clínicas entre 1963 e 1961.

Os edifícios destinados a Reitoria, Faculdades de Ciências Econômicas e da Faculdade de Filosofia deram impulso a este crescimento físico. Milhares de pessoas e grupo de engenheiros de renome foram responsáveis pela obra.

Os edifícios foram inaugurados em 1954, pelo então ministro da Educação do governo de JK, Clóvis Salgado. O Ministro foi recepcionando no aeroporto pela banda do exército e autoridades locais. A inauguração contou com várias cerimônias e foi encerrada com um baile de gala no Teatro da Reitoria, com a apresentação da orquestra e do coral da Universidade do Paraná.

Num terreno no Cajuru, doado pela prefeitura de Curitiba, a Reitoria construiu o Centro Politécnico, destinado ao ensino técnico de Engenharia. A obra compreendia de início 12 edifícios de ensino, o edifício central e os destinados a laboratórios e usinas. Em 1961 eram inauguradas as primeiras instalações. Incorporou-se também ao patrimônio da Universidade uma propriedade no Bacacheri e a fazenda experimental do Cangüiri.

Ao mesmo tempo em que ampliava suas instalações, a Universidade investiu na área didático-científica. A pesquisa e pós-graduação receberam grande incentivo e a Universidade institucionalizou a prática do desenvolvimento científico e tecnológico.

1970-1989

Desde os meados da década de 60 o governo federal estabeleceu uma legislação a respeito da Reforma Universitária, visando superar a organização tradicional das universidades. Neste período foi implantado o sistema departamental, o vestibular unificado, o sistema de crédito, a matrícula por disciplina, entre outras determinações.

Em 1973, uma nova reforma foi implementada, organizando a Universidade federal do Paraná em setores.

Em 1974 a Universidade Federal do Paraná possuía três campi: o Campus Centro (que reunia os setores de Ciências da Saúde, Ciências Humanas Letras e Artes, Educação e Ciências Sociais Aplicadas), o Campus Jardim das Américas (que reunia os setores de Tecnologia, Ciências Exatas, Ciências Biológicas e o Centro de Desporto e Recreação) e o Campus Bacacheri (que agregava o setor de Ciências Agrárias).

O Estatuto da Universidade Federal do Paraná de 1983 acrescentou o setor de Ciências Jurídicas a sua estrutura administrativa.

1990-2002

A década de 90 é marcada pela Reforma Administrativa proposta pelo governo federal, que determinava a redução de custos e o corte de pessoal para as instituições de ensino superior. A busca da produção de um conhecimento interdisciplinar, a relação da universidade com as empresas e comunidade também marcaram este período.

A importância da Universidade Federal do Paraná para a comunidade do estado foi expressa na escolha do seu prédio histórico na Praça Santos Andrade como símbolo oficial da cidade de Curitiba.

São noventa anos de história que contribuíram e influenciaram a história do estado do Paraná.

5 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Não é tarefa fácil ou meramente descritiva a formulação nítida do que seja o documentário, já que uma série de propostas estéticas abrigam-se sob tal definição. Os dicionários e enciclopédias de cinema normalmente trazem as seguintes definições:

“No sentido preciso, ele é, por oposição ao “filme de ficção”, uma obra que tem um objetivo essencialmente informativo ou didático, concedendo mais importância ao conteúdo das imagens que à originalidade da representação”. (Boussinot, 1980: 397)

“Ele Representa documentos destinados a instruir o espectador e, assim, se opõe ao filme de ficção, que dá a ver imagens romanceadas, fruto da imaginação do realizador.” (Maltvalon, s/d : 189)

Tomando estas definições, poderíamos apenas supor que o documentário seria a antítese do filme ficcional, como se um estivesse de costas para o outro. A definição e a separação, se é que existe, entre os dois gêneros sempre apontou para um impasse teórico. Existem inúmeras coincidências e sobreposições que apontam para uma indefinição de fronteiras.

Apesar da discussão colocada por alguns autores que consideram que o documentário constrói um enunciado fictício, tendo sua narrativa baseada em uma seleção de fragmentos de realidade, ao longo do tempo, o gênero galvanizou um reconhecimento de seriedade, objetividade e compromisso com a verdade. Este reconhecimento mantém-se através dos procedimentos que perpassam o processo de construção, desde a escolha do tema à retórica que acompanha o lançamento do filme no mercado. Uma característica do discurso do documentário é a prevalência da palavra falada como suporte de informações. Outra é a montagem das proporções de espaço e tempo para privilegiar a produção de um fluxo lógico do argumento sobre o mundo.

O documentário, nas suas raízes e primeiros realizadores, teve ligações diretas com o compromisso social. Os primeiros cineastas ou pesquisadores que se dedicaram ao documentário procuram se dissociar e negar o escapismo associado por eles à ficção. Pode-se encontrar uma oposição clara ao ficcional nas idéias formuladas pelos primeiros videodocumentaristas, tal como Nichols:

“Os primeiros documentaristas eram particularmente veementes nos seus julgamentos do filme de ficção. O cineasta soviético Dziga Vertov e os documentaristas britânicos como John Grierson, Paul Rotha, Humphrey Jennings e Basil Wright traçaram severas e pouco lisonjeiras comparações entre a indústria do filme de ficção e, não só o potencial formal do cinema, mas também os propósitos sociais do documentário. Eles criticavam Hollywood como um símbolo de espetáculos vulgares, escapistas”. (Nichols, 1991, p.4)

Dziga Vertov levou ao extremo a condenação ao filme de ficção. Vertov e seu grupo acreditavam que o cinema tinha um papel a cumprir na construção do socialismo. Para ele, a câmera deveria sair do estúdio e ir às ruas para filmar a “vida de improviso” rompendo as convenções herdadas do teatro e literatura, procurando uma autêntica *cinescritura dos fatos*.

“Nós [os kinoks] nos comprometemos com o estudo do fenômeno da vida que nos cerca. Nós temos a habilidade para mostrar e elucidar a vida como ela é, consideravelmente mais elevada que os ocasionalmente divertidos jogos de bonecas que as pessoas chamam de teatro, cinema, etc [...]”

Filme-drama faz cócegas nos nervos. Cine-olho ajuda a pessoa a ver.

Filme-drama enevoa o olho e o cérebro com uma doce neblina. Cine-olho abre os olhos, clareia a visão.

Cine-drama aperta a garganta. Cine-olho traz um vento fresco primavera pra a face, a livre vastidão dos campos e florestas, a amplitude da vida.” (Vertov, 1984, p.47-48)

Outro personagem fundamental na afirmação do documentário como novo gênero, o cientista social John Grierson preocupava-se o despreparo do cidadão comum para discutir e opinar as questões cada vez mais complexas que desafiavam a sociedade moderna. No início dos anos 20, Grierson conhece Robert Flaherty, realizador de *Nanook of the North* (1922), considerado pelos historiadores de cinema como o primeiro longa-metragem factual. *Nanook of the North* contava a luta pela sobrevivência de uma família de esquimós na Baía de Hudson, Canadá, usando imagens naturais e técnicas narrativa inovadoras para época. Na mesma época, Grierson se envolve na produção do filme *Encoraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisentein. Os dois diretores tiveram uma grande influência no posterior desenvolvimento da obra de Grierson.

Em 1913, o explorador Robert Flaherty foi convencido por Sir William Mackensie, seu contratador, a levar uma câmera para registrar sua terceira expedição. Como resultado, quase dez anos depois, em 1922, *Nanook of the North*, surgiu como o primeiro longa com uma estética própria e capaz de manter uma linha narrativa. Repudiando os pseudo-documentários que eram reconstituições em estúdio ou que tinham o próprio explorador como personagem principal, Flaherty parte da observação para mostrar a vida de uma família esquimó. Seu filme é considerado o "protótipo de um novo gênero".

Mas foi o Grierson que começou a formalizar e normatizar o documentário enquanto produto, atribuindo-lhe a função social de instrumento de educação das massas e de formação da opinião pública. Grierson foi crítico, teórico e produtor de documentários. Em seus artigos fundamentou o que hoje chamamos de documentário clássico. O filme *Drifters*, de 1929, fala sobre o trabalho dos pescadores de arenque, é o único dirigido por Grierson.

Grierson foi também o primeiro cineasta a cunhar o termo Documentário. O termo foi usado pela primeira vez num artigo escrito por Grierson para o jornal *New York Sun* em fevereiro de 1926. Era o comentário do filme *MOANA* de Robert Flaherty e o termo foi emprestado do francês "documentaire" com o qual eram designados os filmes de viagem. Grierson escreveu que "sendo um relato visual da vida cotidiana dos jovens polinésios tem valor documental". Mais tarde definiu esse tipo de filme como "de tratamento criativo da atualidade". Essas definições do cinema documentário vão designar, nos seguintes vinte anos, um vasto e riquíssimo filão de filmes de comentário social.

O cineasta colocou suas idéias e sua preocupação com o potencial do cinema na promoção da cidadania no *Empire Marketing Board* (E.M.B.), agência do governo britânico que tinha a função de integrar as diversas partes do Império Britânico. Grierson recebeu a missão de usar o cinema para tal função. Na E.M.B o cineasta monta uma base de produção, reunindo jovens colaboradores. Este seria o embrião da escola documentarista inglesa, que teve papel decisivo na afirmação do gênero e de onde sairia a formulação do documentário clássico.

Chamou para seu grupo aquele que o inspirou na linguagem documental - Robert Flaherty. Grierson fica no E.M.B. de 1930 a 33. Em 1934 criou a General Post Office Unit - GPO dentro da Empresa Britânica de Correios e Telégrafos, na época considerada o maior exemplo de eficiência da administração inglesa. Pouco antes da guerra Grierson mudou-se para o Canadá onde continuou sua atividade de produtor no National Film Board. Durante a guerra produziu os filmes de Norman Mac Laren e também um documentário de Joris Ivens. Logo após a guerra Grierson foi chamado para dirigir o Departamento de Mass Communication da recém-criada UNESCO onde desenvolveu um projeto de co- produção internacional de documentários.

Grierson, ao de Vertov, não repudiava as técnicas de produção dos filmes de ficção. Para Vertov, o cinema também tinha a função social de educar, mas sua estética e temática passavam a quilômetros de distância da proposta de Grierson. Enquanto o documentário inglês era de propaganda do império, o cinema soviético, inspirado na arte futurista, era um elogio a tecnologia. Se os ingleses eram de uma formalidade técnica, os soviéticos tinham no improviso e na exposição da câmera sua marca. O "Cinema-olho" russo era rigorosamente contra as encenações e dramatizações, toleradas e largamente utilizadas por Grierson. Em *O Homem da Câmera*, realizado também em 1929, Vertov explicita sua visão sobre o cinema. Já Grierson condenava o artificialismo de Hollywood e seu descompromisso com a realidade, não propriamente suas técnicas de reprodução.

“Princípios fundamentais:

(1) Nós acreditamos que a capacidade do cinema para movimentar-se, para observar e selecionar da própria vida, pode ser explorada numa nova e vital forma de arte. Os filmes dos estúdios ignoram amplamente esta possibilidade de abrir a tela para o mundo real. Eles

fotografam histórias encenadas sobre fundos artificiais. O documentário fotografa a cena viva e a história viva.

(2) Nós acreditamos que o ator original (ou nativo) e a cena original (ou nativa) são melhores guias para uma interpretação do mundo moderno nas telas [...]

(3) Nós acreditamos, portanto, que as matérias e histórias tomados da matéria bruta podem ser melhores (mais reais no sentido filosófico) que o artigo encenado.” (Grierson, 1946, p.36-37)

Podemos dizer que a oposição ao filme de ficção, neste primeiro momento da história do documentário, era simplesmente uma decorrência da concepção do cinema como uma forma de representar e conhecer a realidade.

Grierson não descartava a dramatização, sempre associada ao filme de ficção, como método apenas cobrava o compromisso social que o cinema, ao seu ver, deveria ter.

Em 1948, a World Union of Documentary definiu o filme documentário como

“todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas. (Barsam Apud León:1999, p64)

Essa descrição oficial edificou as bases da tradição do documentário. Ao longo dos anos, a procura por significados para o gênero formulou definições diversas.

Paul Rotha (Rotha Apud León:1999:60), produtor e diretor britânico, escreveu em 1932 que documentário era sinônimo de filme de interesse específico sobre temas como os científicos, culturais ou sociológicos.

Ao contrário, John Grierson (Grierson Apud León:1999:60) considera que filmes educativos ou científicos não são propriamente documentários. Ele reconhece que geralmente se agrupam a esta denominação todas as obras que utilizam material tomado da realidade, e propõe reservar essa categoria para as que incluam alguma correspondência artística significativa. Grierson (Grierson Apud León:1999:60) entende por documentário o tratamento criativo da realidade e considera que é conveniente estabelecer os limites formais entre as diferentes espécies de documentários.

Grierson abriu espaço para o cineasta brasileiro Aberto Cavalcanti na Inglaterra. Um dos cineastas brasileiros mais conhecidos na Europa, carreira do cineasta carioca teve início em Paris, onde se especializou em cenografia após estudar arquitetura e Belas Artes na Suíça (Genebra).

Sintonizado com a vanguarda francesa, empregou-se como cenógrafo de Marcel L'Herbier e Louis Delluc, dirigindo seu primeiro filme (*Le Train Sans Yeux*) em 1926. Oito anos e quase duas dezenas de curtas depois, mudou-se para Londres, onde trabalhou com Grierson, um dos ases da melhor fase do documentário inglês, e dirigiu alguns exemplares do gênero, passando durante a guerra para o longa-metragem de ficção. Fez um clássico do horror (o episódio do ventríloquo em *Na Solidão da Noite/Dead of Night*, 1945) e uma das mais competentes adaptações de uma obra de Charles Dickens à tela (*A Vida e as Aventuras de Nicholas Nickleby*, 1946).

Dentro da equipe de jovens colaboradores montada por Grierson, Cavalcanti teve papel de destaque dentro da equipe, principalmente pela sua experiência com o cinema francês. Após a dissolução do E.M.B., Grierson e sua equipe foram transferidos para a General Post Office (G.P.O.) Foi neste contexto que Cavalcanti é integrado à equipe.

“Pouco antes da minha chegada a Londres a Empire Marketing Board tinha suspendido suas atividades e a equipe de filmes tinha sido absorvida pela G.P.O. - General Post Office (Correio, Telégrafo e Telefone) - que se ufanava de ser ao mesmo tempo uma das maiores organizações industriais da Grã-Bretanha e um dos maiores departamentos governamentais do Reino Unido.

A G.P.O. trazia ao tesouro, nesta época, a soma apreciável de dez milhões de libras esterlinas por ano. A publicidade do G.P.O. era orientada por um Conselho que se compunha de um grupo, também dirigido por Sir Stephen Tallents e que tinha, além de Grierson, entre outros, o pintor Mc Knight-Kaufer e J. Beddington, que depois tomou mãos a brilhante publicidade da Shell-Mex. A parte dada ao filme por este conselho não somente foi preponderante mas também orientada com uma largueza de vistas que deixava todos os outros meios publicitários em segundo plano. O G.P.O. Film Unit punha os serviços a disposição da educação social do país e dava uma importância capital à preparação de técnicos especializados. Foi graças a este espírito avançado que o documentário inglês tornou-se, ao lado do soviético, o mais eficiente na propaganda dos aliados na guerra mundial e em seguida o berço do fluorescente cinema inglês de pós-guerra.” (Cavalcanti, 1976, p.76)

Cavalcanti formou o núcleo de pesquisa na G.P.O., que procurava aprimorar o uso da cor e do som nos filmes. Dentro deste grupo, o brasileiro teve grande influência na formação das bases do documentário. A G.P.O. chegou a reunir mais de 20 equipes de produção simultâneas. Entre seus integrantes havia uma preocupação minuciosa no desenvolvimento técnico e mostrar a realidade das ruas para o público.

“Todos tentando dramatizar o real, a forçar o público a se interessar pelo pelas questões essenciais do país. Todos tratados com grande preocupação de veracidade e, malgrado os orçamentos muitas vezes restritos, de uma grande preocupação técnica. Todos, sem dúvida, mais dramáticos e mais cinematográficos que o adultério da senhora X, o ciúme do senhor Y, ou inconstância da senhorita Z.” (Cavalcanti, 1876, p. 79)

A preocupação com a qualidade técnica e grande volume de produção contribuiu para a popularização do gênero na Inglaterra. O movimento neo-realista, como ficou conhecida a escola inglesa de documentário, chegou a produzir mais de quatrocentos filmes no período. Só na Grã-Bretanha mais de mil cinemas passaram *Night Mail*, que narrava a jornada noturna de um combóio correio desde Londres até Glasgow, e o trabalho levado a cabo durante este percurso.

Foi durante esta experiência na escola neo-realista, Cavalcanti elabora o que seria, para ele, as normas de conduta que todos os realizadores de documentários deveriam ter em mente.

“NÃO trate de assuntos generalizados: você pode escrever um artigo sobre os correios, mas deve fazer um filme sobre a carta.

NÃO se afaste do princípio segundo o qual existem três elementos fundamentais: o social, o poético e o técnico.

NÃO negligencie o seu argumento, nem conte com a chance durante a filmagem: quando o seu argumento está pronto, seu filme está feito; apenas, ao reiniciar a sua filmagem, você o recomeça novamente.

NÃO confie no comentário para contar sua história: as imagens e o acompanhamento sonoro devem fazê-lo; o comentário irrita, e o comentário engraçado irrita ainda mais.

NÃO esqueça que, quando você está filmando, cada tomada é parte de uma sequência e cada sequência é parte de um todo: a mais bonita das tomadas fora de seu lugar é pior que a mais banal.

NÃO invente ângulos de câmera, quando não são necessários: ângulos gratuitos são dispersivos e destroem a emoção.

NÃO abuse da montagem rápida; um ritmo acelerado pode ser tão monótono quanto o mais pomposo “Largo”.

NÃO use música em excesso: se você o faz, a audiência deixa de ouvi-lo.

NÃO sobrecarregue o filme com efeito sonoros sincronizados: o som nunca é melhor do que quando empregado sugestivamente. Sons complementares constituem a melhor banda sonora.

NÃO encomende muitos efeitos ópticos, nem os faça complicados: fusões, fade-ins e out fazem parte da pontuação de seu filme. São seus pontos e vírgulas e os seus pontos finais.

NÃO filme muitos close-ups: guarde-os para o clímax. Num filme equilibrado eles vêm naturalmente; quando em demasia, tendem a sufocar e perdem toda a significação.

NÃO hesite em tratar elementos humanos e relações humanas: seres humanos podem ser tão belos quanto as máquinas ou uma paisagem.

NÃO seja confuso no seu argumento: um assunto verídico deve ser contado clara e simplesmente. No entanto, clareza e simplicidade não excluem necessariamente a dramatização.

NÃO perca a oportunidade de experimentar: o prestígio do documentário só foi conseguido pela experiência. Sem experiência o documentário perde o seu valor. Sem experiência, o documentário deixa de existir. “ (Cavalcanti, 1976, p.81-82)

Só no final dos anos 40 Cavalcanti voltou ao Brasil, para supervisionar a construção dos estúdios da Vera Cruz, montar seu quadro técnico e assumir a direção geral de suas produções. Controlou de perto a realização de *Caiçara* e *Terra é Sempre Terra*, produziu os dois mais célebres documentários de Lima Barreto (*Painel* e *Santuário*) e dirigiu uma pequena parte de *Ângela* (concluído por Tom Payne). Em 1952, criou uma produtora independente, a Kino Filmes, comprou os estúdios da Maristela, também em São Paulo, e dirigiu, finalmente, o seu primeiro filme brasileiro, *Simão, o Caolho*, com Mesquitinha no papel principal. Só mais dois faria no Brasil: *O Canto do Mar* (1953) e *Mulher de Verdade* (1954). De volta à Europa, em 1954, filmou na Áustria e Itália, terminando sua carreira internacional na televisão francesa, em 1970.

5.1 O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

A primeira tomada feita no Brasil foi em 19 de julho de 1898 por Afonso Segreto, irmão de Paschoal Segreto, dono de salas de cinema e teatro e um dos maiores promotores de entretenimento do Rio e São Paulo na época.

Afonso fez a tomada voltando da Itália a bordo do navio *Brésil*, onde teria ido a mando do irmão comprar novos equipamentos e filmes cinematográficos e familiarizar-se com a nova tecnologia. O primeiro plano cinematográfico realizado no Brasil flagra a entrada do navio na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro.

Depois desta primeira experiência, os irmãos começaram a registrar regularmente os acontecimentos cívicos e a elite brasileira.

“Cerimônias, festas públicas, aspectos da cidade, são filmados pelos irmãos num momento crucial de transformações, tornando-se praticamente os únicos produtores de cinema no Brasil até 1903.(...) ...as ligações da família com o movimento operário e uma possível ligação de Afonso com anarquistas faz com que documente aspectos polêmicos dos acontecimentos políticos da época” (Moura, , 1990. p. 18)

Em outubro de 1906, um crime abalou a cidade do Rio de Janeiro. O caso se transformou em tema de dois filmes de sucesso, criando-se um gênero já explorado pelos jornais populares, o

sensacionalismo. Segundo consta, dois homens – Carlino e Paulino Fuoco – foram estrangulados misteriosamente. A polícia carioca fotografou a retina de um dos cadáveres para tentar encontrar nelas o retrato do assassino. Ao final são presos Jerônimo Pegatto, Rocca, Carletto e José Epitácio, condenados depois de um longo processo. Junto com o folheto, peças e revistas que também trataram do caso, Paschoal Segreto, já mencionado, apresenta em novembro de 1906 o filme **ROCCA, CARLETTO E PEGATTO NA CASA DE DETENÇÃO**, também de 1906.

Também em 1907, no Paraná, Annibal Rocha Requião, realiza seu primeiro “natural” filmando o desfile militar de 15 de novembro. Ele era proprietário da Sala Smart de Cinema, inaugurada em 1908.

O ano de 1909 foi o mais produtivo para Requião, quando produziu dezoito filmes. Mas a partir de 1912 sua produção começou a decair sensivelmente. Documentou a vida social de Curitiba – atos públicos, festas oficiais, reuniões e divertimentos da “sociedade chique” e também o interior do estado. Suas qualidades técnicas eram ressaltadas pelos jornais com comparações as mais nítidas fitas estrangeiras da Pathé Frères e seu grande reconhecimento foi o sucesso do filme **DA SERRINHA AOS PRIMEIROS SALTOS DO IGUAÇU** de 1910.

Outro pioneiro documentarista que realizou sua obra por intermédio de registros de expedições é o major Luís Tomás Reis, que a cargo do Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão de Linhas Telegráficas, documenta durante a década de 10 e 20 peculiaridades do interior do Brasil voltando-se também para o registro de populações indígenas. Seu principal filme foi **OS SERTÕES DE MATO GROSSO**, de 1916, que ele próprio exibiu por salas em todo Brasil.

Na apresentação de sua Filmografia do Cinema Brasileiro: 1900-1935: jornal O Estado de São Paulo, Jean Claude Bernadet (Mender, 1990. p. 191.) destaca que o estudo da história do cinema brasileiro, em suas primeiras décadas, deve partir não do longa-metragem de ficção – que “é o sonho, a vontade, o ‘verdadeiro’ cinema, mas exceção” – e sim dos documentários de curta-metragem e dos jornais cinematográficos, “pois é este tipo de cinema que durante décadas foi o sustentáculo da produção e comercialização de filmes brasileiros”.

O levantamento de Bernadet indica, igualmente, que nada menos que 51 jornais cinematográficos brasileiros apareceram nas telas paulistas neste período. Essa tendência dominada pela produção de documentários e cineatualidades, ainda prossegue durante as décadas de 1930 e 1940. A

exibição dos documentários nacionais assegura a subsistência de cinegrafistas e laboratórios, bem como um mínimo de continuidade cinematográfica em vários pontos do país.

Gilberto Rossi, dono da ROSSI REX FILME, realiza entre 1934 e 1936 pelo menos quinze números de A VOZ DO BRASIL. Além disso, entre os anos de 1937 e 1940, 30 números de ATUALIDADES ROSSI REX são projetadas nas melhores salas da capital paulista. Muitos outros cinejornais são produzidos em São Paulo. Destacamos ATIVIDADES ESCOLARES, produção da Vitória Filmes, com quatro números em 1945; ATUALIDADES BRASILEIRAS, produção da Rossi Rex Filmes, com três números entre 1942 e 1946; ATUALIDADES CINEAC, produção da Campos Filme, com 35 números entre 1941 e 1942; REPORTAGEM CINEMATOGRAFICA, produção de William Gerick e da Cia. Americana de Filmes S.A., com cerca de 12 números entre 1940 e 1941.

No período do Estado Novo (1937-1945), o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e os DEIPs (Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda) acabam por dominar a produção de jornais cinematográficos, eliminando os concorrentes e levando ao desaparecimento a maioria das produtoras independentes. A propaganda (governamental ou privada) era a base de sustentação dos filmes documentais.

Muitos cine-jornais foram produzidos através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e dos DEIPs (Departamentos Estaduais de Informações e Propaganda). São exemplos destes institucionais governamentais o DEIP DOCUMENTÁRIO, com 46 números editados entre 1942 e 1946; o DEIP JORNAL, com aproximadamente 100 números entre 1941 e 1945; o DEIP JORNAL SUPLEMENTO, com quatro cinejornais nos anos de 1944 e 1945; o DOCUMENTÁRIO DEL, com oito cinejornais no ano de 1945; o JORNAL CINEMATOGRAFICO, com 35 edições entre 1945 e 1946. Esses cine-jornais não gozavam de muita simpatia da crítica e eram alvo constante das vaias dos espectadores.

Final da década de 40, o Brasil vivia seu chamado período democrático, a época de abertura entre o Estado Novo e o Golpe de 64. O clima político no Brasil representa como em todo mundo, o antagonismo entre os ideais socialistas e o capitalismo. Neste contexto, surge na São Paulo de 1949, A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, idealizada pelo engenheiro italiano Franco Zampari e cujo lema era “Produção Brasileira de Padrão Internacional”. O objetivo da Vera Cruz era o desenvolvimento de uma produção cinematográfica brasileira em

escala industrial e sua estrutura foi montada tendo como principal influência a indústria de Hollywood, construindo estúdios gigantescos e caros e importando os melhores equipamentos do mercado internacional.

A produção da Vera Cruz se caracterizou justamente por esta proposta industrial sendo produzidos alguns documentários de linguagem clássica e de curta metragem como PAINEL (1950) e SANTUÁRIO (1951), dirigidos por Lima Barreto. Mas, o principal produto da Companhia e o gênero pelo qual foi consagrada comercialmente no mercado nacional foi a Chanchada.

O objetivo da Vera Cruz era o desenvolvimento de uma produção cinematográfica brasileira em escala industrial e sua estrutura foi montada tendo como principal influência a indústria de Hollywood, construindo estúdios gigantescos e caros e importando os melhores equipamentos do mercado internacional.

A produção da Vera Cruz se caracterizou justamente por esta proposta industrial sendo produzidos alguns documentários de linguagem clássica e de curta metragem como PAINEL (1950) e SANTUÁRIO (1951), dirigidos por Lima Barreto. Mas, o principal produto da Companhia e o gênero pelo qual foi consagrada comercialmente no mercado nacional foi a Chanchada.

O Cinema Novo começa a germinar nos debates e Congressos de Cinema realizados em 1952-53 como o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (1952), I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, no Rio de Janeiro e o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, em São Paulo, 1953.

“Quase nada do que se fez depois deixou de trazer a marca das conquistas obtidas nos Congressos. A consciência da inferioridade econômica do cinema brasileiro em seu próprio território, sublinhada ao mesmo tempo pela conscientização cultural de um cinema de possibilidades revolucionárias, principiou nas discussões travadas nesses congressos. Anos depois, Paulo Emílio Salles Gomes teorizou sobre a ideologia do ocupado e do ocupante. Nos congressos, o ocupado reconhecia, pela primeira vez, a face do ocupante.” (Ramos, 1990. p. 301.

Uma nova geração de cineastas, críticos ao cinema que vinha sendo produzido no Brasil, estava surgindo. Essa geração vinha influenciada por movimentos cinematográficos internacionais como o Neo-realismo, o surgimento da Nouvelle Vague francesa, estas também influenciadas pelas teorias russas da montagem de Eisenstein e o cine-olho, de Dziga Vertov

Esse quadro avança para uma ruptura da nova geração de cineastas com os padrões de produção adotados até então.

Dois documentários são considerados precursores do Cinema Novo. O primeiro é *ARRAIAL DO CABO* (1959), de Paulo César Saraceni em parceria com o fotógrafo Mário Carneiro. O filme foi rodado inteiramente em locações externas, retratando a vida social de uma comunidade de pescadores inteiramente dissolvida pela instalação de uma indústria nas redondezas.

“A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva (‘somos subdesenvolvidos’) ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo ‘somos subdesenvolvidos’). A ‘estética da fome’ faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática.” (Xavier, 1983, p.9)

Foi no Cinema Novo que o documentário brasileiro alcançou suas maiores realizações. A maior parte dos cineastas do cinema novo começaram com o documentário de curta-metragem.

O moderno documentário brasileiro também nasceu nas universidades sendo produzido pelo movimento estudantil através da UNE que vivia época de liderança nos movimentos populares. O CPC (Centro Popular de Cultura), entidade vinculada a UNE, desenvolvia projetos de difusão de cultura através de diversos meios de comunicação e atividades artísticas estimulando a organização de outros centros de cultura em outros estados.

Um dos dois filmes de longa metragem que o CPC produziu foi o documentário *CINCO VEZES FAVELA* (1962), filme de cinco episódios, dirigido por cinco diretores diferentes, intitulados *UM FAVELADO*, de Marcos Farias, *ZÉ DA CACHORRA* de Miguel Borges, *ESCOLA DE SAMBA ALEGRIA DE VIVER* de Carlos Diegues, *PEDREIRA DE SÃO DIOGO* de Leon Hirszman e *COURO DE GATO* de Joaquim Pedro de Andrade. Os filmes retratam os contrastes sociais através do cotidiano nas favelas.

O outro longa metragem produzido pelo CPC foi *CABRA MARCADO PARA MORRER*, dirigido por Eduardo Coutinho.

O filme *CABRA MARCADO PARA MORRER*, iniciado em 1964 e dirigido por Eduardo Coutinho foi, em seu primeiro momento, o outro projeto de longa metragem produzido

pelo CPC da UNE [41] . O filme não foi finalizado no período pois foi paralisado em função do golpe militar e só retomado dezessete anos depois já num outro projeto de Coutinho com o mesmo nome e lançado em 1984.

Durante a década de setenta e início da década de 80, a realização de documentários no Brasil se desenvolve na direção de relatar o renascimento dos movimentos populares em seus vários aspectos, refletindo assim a abertura política pela qual o país estava atravessando.

A década de 90 foi marcada como o ponto final entre a dualidade mundial capitalismo X socialismo. Os ideais de transformação da sociedade são substituídos pelo neoliberalismo globalizado onde mais do que nunca o fluxo de informações externas compõe o imaginário do povo e as referências são combinadas resultando um hibridismo que influencia a linguagem cinematográfica documental nos dias de hoje.

Todo cinema brasileiro foi atingido pelas medidas do governo Fernando Collor de Mello, no começo da década, que extinguiu a Embrafilme [53] e destruiu qualquer possibilidade de sobrevivência para a produção nacional. A produção documental brasileira permaneceu graças a possibilidade da gravação em vídeo e exibição em alguns restritos canais de TV educativos.

A chegada da TV a cabo no Brasil coincide com a regulamentação de algumas leis de incentivo a cultura e a produção audiovisual por parte do governo, como a Lei Rouanet (Nº 8.313) e a Lei do Audiovisual (Nº 8.685).

As novas tecnologias para montagem e finalização como as ilhas de edição digitais, as próprias câmeras digitais de alta definição, também influenciam a linguagem e temática dos documentários atuais.

Os canais de televisão a cabo também passaram a investir na produção documental mas na maior parte dos casos o canal garante a exibição e são as produtoras independentes que predominam na viabilização dos filmes através das leis.

5.2 DEFINIÇÕES MODERNAS

Ao longo da história do documentário a discussão entre ficção é documental se diluiu. O que era uma questão de imposição, no começo, acabou por se incorporar, a ponto de pouco se diferenciar os dois gêneros. A corrente semiológica defende que todo o filme é um discurso ou texto, que implica num processo de construção. Desta forma, segundo a semiologia, a imagem

passa a ser considerada uma linguagem. Desta forma, as linguagens cinematográficas, documentais e ficcionais, estaria baseada sobre um conjunto de códigos e de sistemas de significação que fazem de todo o filme uma representação da realidade.

“O cinema tem de fato esse poder de “ausentar” o que nos mostra: ele o ausenta no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolvem em outro lugar que não na tela onde ele vem se inscrever: ausenta o que nos mostra. No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Nesse sentido, qualquer filme é de ficção. O filme industrial, o filme científico, assim como o documentário, caem sob essa lei.” (Vernet, 1995, p.100)

Numa abordagem moderna, podemos dizer que a afirmação do documentário se dá mais no plano ético que no plano fílmico.

“Podemos dizer que o documentário é o que aqueles que se consideram documentaristas produzem.” (Nichols, 1991, p.15)

Esta constatação indica o caráter histórico da definição do documentário, baseada no que os próprios documentaristas consideram admissível numa determinada época e lugar. Estas definições estão em permanente processo de aceitação, contestação e transformação no discurso do documentarista. Assim, a cada discurso ou modo de representação teria suas próprias regras e restrições.

“Os indivíduos irão tanto aderir quanto flexionar essas restrições ao longo de sua prática, assegurando que os filmes que chamamos de documentário retenham uma relativa autonomia de qualquer definição final ou determinantes deles.” (Nichols, 1991, p.18)

No entanto, Nichols reconhece que o documentário utiliza e incorpora estratégias formais que coincidem com as usadas no filme de ficção.

Os vários modos de representação do documentário recorrem a estruturas clássicas da ficção. Para alguns radicais, como Arthur Omar, a forma do documentário seria então “totalmente tributária desta vertente principal da história do cinema”.

“Não existe o filme documentário como linguagem autônoma, isto é, o documentário tal como existe hoje é um subproduto da ficção narrativa, sem conter em si qualquer aparato forma e

estético que lhe permita cumprir com independência seu hipotético programa mínimo: documentar.

As conquistas formais do filme narrativo de ficção foram sendo incorporadas aleatoriamente ao documentário, como procedimentos que vêm de fora e se cristalizaram no que se pode ver hoje como fórmula acabada. Todas as tentativas de dar ao documentário uma independência estética (e ideológica) forma infrutíferas diante da presença avassaladora do filme de ficção.” (Omar, 1978, p.6)

Hoje, a preocupação em distinguir os dois gêneros foi para o segundo plano, mesmo que as relações entre ficção e documentário continuem a criar polêmicas tanto na instância da realização quanto na reflexão sobre os dois gêneros. Enquanto a produção contemporânea do filme documentário abandona a oposição pura e simples entre realidade e ficção, utilizando a sua maneira elementos da ficção, o filme de ficção tenta respirar através do olhar documental.

6 LINGUAGEM

O documentário UFPR-90 buscou nas raízes e principais realizadores do gênero suas diretrizes. Poucos efeitos e montagem simplificada são características marcantes do produto final. Citando Cavalcanti, “não invente ângulos de câmera, quando não são necessários: ângulos gratuitos são dispersivos e destroem a emoção. Não abuse da montagem rápida; um ritmo acelerado pode ser tão monótono quanto o mais pomposo “largo”. Não use música em excesso: se você o faz, a audiência deixa de ouvi-lo.” Pode se dizer que estes princípios foram guias na pós-produção do vídeo.

Por mais formalista ou abstrato que se afigure, o documentário mantém sempre uma responsabilidade perante os conteúdos. Enquanto gênero, o documentário favorece a experimentação, o que tem, em diversas situações, levado a uma interligação e um embate de fronteiras com outros gêneros (ficção, reportagem, filme institucional, etc.). Partindo desta premissa, o documentário produzido tentou fugir da formalidade do vídeo institucional. Desta maneira, o vídeo procura construir a história de maneira não-linear, buscando caminhos paralelos para trazer a Universidade como um todo e não apenas sua forma estática.

O documentário continua tal como em todo o seu passado histórico a incitar os documentaristas a fazerem um tratamento criativo da realidade e continua a incitar os documentaristas a criarem e re-criarem as formas de construção filmica mas sempre aplicadas aos

conteúdos. A rápida evolução tecnológica obriga a que o documentarista possua cada vez mais capacidades técnicas, ou seja, deve ser capaz de lidar com os novos suportes, como é o caso do computador; só assim será possível manter e recriar o gênero documentário.

7 METODOLOGIA

O documentário UFPR-90 buscou trazer um fragmento do real pra mostrar a diversidade de sentidos que a Universidade Federal do Paraná construiu nestes noventa anos de história. Não apenas mostrar o coletivo dos professores, pesquisadores e servidores que nela trabalham.

O primeiro passo do projeto foi pesquisa minuciosa do material cinematográfico ligado de algum modo à universidade. Este trabalho consumiu um ano de pesquisa em vários arquivos da cidade de Curitiba. Para chegar à este material, foram feitas entrevistas e consultas à catálogos. Neste meio termo, foram encontrados também vários rolos de filme não catalogados, em arquivos públicos e pessoais. Este trabalho resultou num levantamento bem detalhado de vários rolos de filmes, que trazem a universidade em vários períodos de sua história.

Após este primeiro passo, foram telecinados para o formato VHS os melhores rolos. Aliado à pesquisa cinematográfica, foi feita uma pesquisa sobre a história da UFPR em conjunto com o Departamento de História da universidade. Este levantamento foi feito pra a construção temporal do roteiro.

A partir destas pesquisas, deu-se início a gravação de depoimentos. Em conjunto com historiadores da UFPR, foram selecionados alguns professores que vivenciaram ou contribuíram com instituição nestes 90 anos. Os entrevistados foram selecionados em conjunto com os professores de história, que indicaram os mais pertinentes dentro do contexto da produção.

Com a fase de depoimentos concluída, foi feita uma seleção dos melhores trechos de sonoras, a formatação e linguagem. A captação do *off* foi feita em estúdio com microfone , e a captação das sonoras dos entrevistados foi feita com microfone de lapela. A edição do material foi feita nos computadores do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Paraná.

8 CRONOLOGIA

- 1 ano de pesquisa de material
- 1 mês de entrevistas com historiadores
- 1 mês de captação de imagens
- 1 semana de produção
- 1 semana de edição

9 CARACTERÍSTICA DO PRODUTO

O vídeo documentário UFPR-90 foi produzido dentro das comemorações dos noventa anos da Universidade Federal do Paraná. Na primeira etapa foi produzidos um clipe de cinco minutos com filmes antigos da universidade, que trazia em off a narração dos principais acontecimentos destas nove décadas, que foi exibido na cerimônia de comemoração do aniversário supra citado. Este segundo vídeo, também entra neste contexto de comemoração. Embora, este não seja seu principal objetivo. O vídeo documentário também foi produzido em VHS, como o primeiro, mas possui uma recapitulação histórica mais elaborada.

O documentário mescla entrevistas e vídeos históricos, tentando reconstruir a história da UFPR num sentido mais amplo que a simples narração. Com a intenção de contar a história na visão de quem viveu e vive a construção da instituição.

9.1 Público-alvo

- Toda a comunidade universitária e comunidade em geral
- Público simpatizante por programas educativos e históricos

9.3 Recursos Materiais

- 1 câmera digital
- 1 microfone de lapela
- 1 tripé
- 1 computador
- Fitas VHS e Mini-Dv

10 CONCLUSÃO

De um projeto de pesquisa nasceu o documentário UFPR-90. Este projeto buscava resgatar a memória cinematográfica da Universidade Federal do Paraná. O bolsista Nelson fez uma pesquisa minuciosa durante um ano sobre o tema. Nesta busca foram encontrados muitos rolos de filmagem espalhados pela cidade, que traziam e contavam um pouco da história da UFPR. Este processo culminou na produção do documentário UFPR-90. Os noventa anos da instituição também impulsionaram e deram suporte para a produção.

Partindo deste caminho trilhado, o documentário procurou contar de maneira diferenciada a história da universidade. Buscando depoimentos de pessoas que ajudaram a construir e estão construindo a história. Resgatar a memória da universidade é uma forma de refletir o futuro e seu papel dentro da sociedade. Este tipo de produção é importante para pontuar esta reflexão. Como se formou e ajudou a formar o estado do Paraná são questões importantes, e o documentário tenta resgatar isto para o presente.

Todo o processo de produção se guiou neste sentido.

A pesquisa sobre a história do documentário também foi importante na construção do vídeo. Com ela foi possível elucidar várias questões técnicas que contribuíram nesta busca pela forma diferenciada de tratar a história.

Hoje, que um novo governo trás, ainda que indefinida, uma nova visão sobre o ensino superior, estas questões ganham ainda mais espaço. Saindo de um governo que teve uma política clara de privilégio ao setor privado do ensino superior, ainda não temos a dimensão ideal para analisar como as universidades serão tratadas nos próximos quatro anos. Dentro dos noventa anos de história, a UFPR passou por vários momentos de ruptura, que sempre traziam um novo olhar sobre o ensino. Neste contexto, é importante refletir sobre estes noventa anos. Esta reflexão é saudável na construção do futuro da UFPR e de todo o ensino superior brasileiro.

11 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BOUSSINOT, Roger. *L'Encyclopedie du Cinema*. Paris: Bordas, 1980.
2. CAVALVANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1976
3. MONTAVALON, Christine de. *Les Mots du Cinéma*. Paris: Belen, s/d.
4. GRIERSON, John. Flaherty's Poetic Moana. In: JACOBS, Lewis. 1979.
5. LEÓN, Bienvenido. El documental de divulgación científica. Barcelona: Paidós, 1999
6. MOURA, Roberto. **A Bela Época**. In: RAMOS, Fernão. In: História do Cinema Brasileiro. 2ª ed., São Paulo: Arte, 1990. p. 18.
7. MENDES CATANI, Afrânio. **A Aventura Industrial e o Cinema Paulista**. In: RAMOS, Fernão. História do Cinema Brasileiro. 2ª ed., São Paulo: Arte, 1990. p. 191.
8. NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Indiana University Press, 1991.
9. OMAR, Arthur. **O anti documentário**, provisoriamente. Revista de Cultura Vozes, volume LXXLL, n. 6, agosto, 1976.
10. RAMOS, Fernão. **Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro**. História do Cinema Brasileiro. 2ª ed., São Paulo: Arte, 1990. p. 301.
11. VERNET, Marc. **Cinema e Narração**. In: AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus Editora, 1995.
12. VERTOV, *Dziga, Kino-Eye: the wrinting of Dziga Vertov*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1984.
13. XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 9.