



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GABRIEL BANDEIRA ALEXANDRE

SUPER-8 E RESISTÊNCIA MICROPOLÍTICA NO RECIFE (1973-1983)

Recife

2025

GABRIEL BANDEIRA ALEXANDRE

SUPER-8 E RESISTÊNCIA MICROPOLÍTICA NO RECIFE (1973-1983)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: Sociedades, Culturas e Poderes. Linha de Pesquisa: Cultura e Memória.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira

Coorientador: Prof. Dr. Arthur Gustavo Lira do Nascimento

Recife

2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Alexandre, Gabriel Bandeira.

Super-8 e resistência micropolítica no Recife (1973-1983) /
Gabriel Bandeira Alexandre. - Recife, 2025.
173f.: il.

Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), Programa de Pós-
Graduação em História.

Orientação: Flávio Weinstein Teixeira.

Coorientação: Arthur Gustavo Lira do Nascimento.

1. Cinema Super-8; 2. Ditadura militar; 3. Resistência
micropolítica; 4. Cinema em Pernambuco; 5. Geneton Moraes Neto.
I. Teixeira, Flávio Weinstein. II. Nascimento, Arthur Gustavo
Lira do. III. Título.

UFPE-Biblioteca Central

GABRIEL BANDEIRA ALEXANDRE

SUPER-8 E RESISTÊNCIA MICROPOLÍTICA NO RECIFE (1973-1983)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: Sociedades, Culturas e Poderes. Linha de Pesquisa: Cultura e Memória.

Aprovado em: 28/08/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof. Dr. Arthur Gustavo Lira do Nascimento (Coorientador)
Escola Técnica Estadual Chico Science/Secretaria de Educação e Esportes do Estado de Pernambuco – ETECS/SEE-PE

Profa. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo (Examinadora Externa)
Universidade do Estado da Bahia – UNEB

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito (Examinador Externo)
Universidade Federal do Piauí – UFPI

RESUMO

Transitando entre a História e o Cinema, mais particularmente entre a história da ditadura militar brasileira e o cinema Super-8 em Pernambuco, neste trabalho estudamos como, entre 1973 e 1983, se manifestou a produção superoitista feita em Pernambuco (notadamente no Recife), considerando-se sobretudo a dimensão micropolítica de sua resistência e considerando-se parte da filmografia do cineasta e jornalista Geneton Moraes Neto. Em geral qualificada mediante as noções de *Ciclo* e/ou de *Movimento*, a aqui entendida *Movimentação Super-8* fortaleceu tanto a cinematografia em Pernambuco como a cinematografia superoitista em outros estados brasileiros, que, ao longo dos anos 1970-1980, foi representada por curtas-metragens (maiormente), por cineastas de/em diversas regiões, por eventos os mais variados e por diferentes temas e gêneros fílmicos. Embora configurado enquanto um formato de cinema mais independente, menos dispendioso econômica e tecnicamente e mais distante da repressão e da censura militares, o Super-8 (fosse o realizado em Pernambuco, fosse o realizado em quaisquer outros territórios do Brasil) necessitou de vínculos institucionais, tratou-se dum empreendimento relativamente caro e foi alvo de ações censórias e repressivas. Com efeito (e através de soluções historiográficas), exploramos, complementamos e atualizamos alguns dados referentes à história do superoitismo em Pernambuco.

Palavras-chave: cinema Super-8; ditadura militar; resistência micropolítica; cinema em Pernambuco; Geneton Moraes Neto.

ABSTRACT

Transiting between History and Cinema, more particularly between the history of the Brazilian military dictatorship and Super-8 cinema in Pernambuco, in this work we study how, between 1973 and 1983, Super-8 production was made in Pernambuco (notably in Recife), considering above all the micropolitical dimension of its resistance and considering part of the filmography of filmmaker and journalist Geneton Moraes Neto. Generally qualified by the notions of *Cycle* and/or of *Movement*, the Super-8 Movement understood here fortified both cinematography in Pernambuco and Super-8 cinematography in other Brazilian states, which, throughout the 1970s-1980s, was represented by short films (mostly), by filmmakers from/in different regions, by the most varied events and by different themes and film genres. Although configured as a more independent cinema format, less economically and technically expensive and further away from military repression and censorship, Super-8 (whether produced in Pernambuco or in any other territory in Brazil) required institutional links, was a relatively expensive undertaking and was the target of censorship and repressive actions. In effect (and through historiographical solutions), we explored, complemented and updated some data relating to the history of superoitism in Pernambuco.

Keywords: Super-8 cinema; military dictatorship; micropolitical resistance; cinema in Pernambuco; Geneton Moraes Neto.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Câmera Super-8 e seu uso <i>privado</i>	16
Figura 2 – Propaganda filmadora Super-8 (1965). <i>Open... drop in... shoot!</i>	46
Figura 3 – Propaganda filme fotográfico (1946). <i>YOU press the button, IT Kodak Verichrome Film does the rest</i>	47
Figura 4 – Segunda página referente aos primeiros textos de Geneton na <i>Aldeia global</i>	74
Figura 5 – Governador Moura Cavalcanti e diretoria do Grupo 8 (1977)	95
Figura 6 – Poema de Geneton em cena de <i>Mudez Mutante</i> (1973)	105
Figura 7 – Personagem de <i>Vendo/Ouvindo</i> (1972)	106
Figura 8 – Na sequência: escadas, entrada, (pisos da) sala e quarto do apartamento onde Lele e João leem	110
Figura 9 – Na sequência: Lele escreve; João, em seguida, lê e risca	114
Figura 10 – Fotografias dos integrantes da equipe que fez <i>Isso é que é</i> (1974)	117
Figura 11 – Poema/processo 1822 (1966): ideia-base para a feitura de <i>Isso é que é</i> (1974)	118
Figura 12 – Em <i>Isso é que é</i> (1974), personagens ameaçam atingir, com estilingues, contra os logotipos e contra as logomarcas de multinacionais espalhados pela cidade do Recife	120
Figura 13 – Em <i>Isso é que é</i> (1974), personagem ameaça estilingar contra uma placa da empresa Kodak	121
Figura 14 – Estilingue sobre o chão em <i>Isso é que é</i> (1974)	123
Figura 15 – Muro com os registros “1822” e “ISSO É QUE É”	124
Figura 16 – Soldado erguendo uma bandeira em <i>Funeral</i> (1979)	128
Figura 17 – Personagem preso com uma corda à cadeira	132
Figura 18 – Jovens em cena que remete à fotografia para fichamento policial	134
Figura 19 – Ana Farache sorrindo em <i>Funeral</i> (1979)	135
Figura 20 – Luiz pichando o muro	136
Figura 21 – Pichação com <i>close-up</i> e com <i>long shot</i> , respectivamente	136
Figura 22 – Movimento de passagem do tecido azul de uma mão para outra	136
Figura 23 – Ana direcionando-se à floresta do Janga	137
Figura 24 – <i>Close-ups</i> nos olhos, no nariz e na boca de Amin Stepple	139

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abreviaturas

<i>cf.</i>	<i>confer, conferre, confira, confronte, compare</i>
codir.	codireção/codirigido(a)/codiretor(a)
dir.	direção/dirigido/diretor
Dr.	Doutor
<i>e.g.</i>	<i>exempli gratia</i> , por exemplo
ex.	exemplo
<i>i.e.</i>	<i>id est</i> , isto é
p. ex.	por exemplo
Prof.	Professor
Profa.	Professora

Siglas

AAAM	Associação dos Antigos Alunos Maristas
ABD	Associação Brasileira de Documentaristas
ABPA	Associação Brasileira de Preservação Audiovisual
AF	Aliança Francesa
AI	Ato Institucional
ALAE	Associação Latino-Americana de Educação
AMACINE	Amadores do Cinema
APECI	Associação Pernambucana de Cineastas
APEJE	Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
BANDEPE	Banco do Estado de Pernambuco
Banorte	Banco Nacional do Norte Sociedade Anônima/S.A.
BNH	Banco Nacional da Habitação
CACEX	Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil
CCHLA	Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
CECOSNE	Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
CPC	Centro Popular de Cultura
CTR	Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da
DAM	Departamento de Antropologia e Museologia
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DFFB	<i>Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin</i>
DIEESE	Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
DP	Diário de Pernambuco
DPF	Departamento de Polícia Federal
ECA	Escola de Artes e Comunicação
EMATUR	Empresa Alagoana de Turismo
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima/S.A.
EMPETUR	Empresa de Turismo de Pernambuco
ESURP	Escola Superior de Relações Públicas
FAFICA	Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru
FASC	Festival de Arte de São Cristóvão
FBN	Fundação Biblioteca Nacional
fps	<i>frames per second</i> /fotogramas por segundo
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte/s
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
GEC	Grupo Experimental de Cinema
GMN	Geneton Moraes Neto
GRIFE	Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais
IAPAS	Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência
IBAD	Instituto Brasileiro de Ação Democrática
ICBA	Instituto Cultural Brasil-Alemanha/Goethe-Institut
ICV	Índice do Custo de Vida
IDFB	Iniciativa de Digitalização de Filmes Brasileiros
IJNPS	Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais
INPS	Instituto Nacional de Previdência Social
INSS	Instituto Nacional do Seguro Social

IPES	Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais
JBCM	Jornada Brasileira de Curta-Metragem
JC	Jornal do Commercio
JMB	Jomard Muniz de Britto
JNCM	Jornada Nordestina de Curta-Metragem
LAV	Laboratório de Antropologia Visual
MAC-PE	Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MCC	Movimento Contra a Carestia
MCV	Movimento do Custo de Vida
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MEC	Ministério da Educação/Ministério da Educação e Cultura
Mispe	Museu da Imagem e do Som de Pernambuco
MOBRAL	Movimento Brasileiro de Alfabetização
NUCI	Núcleo de Cinema Indireto
NUDOC	Núcleo de Documentação Cinematográfica
PDS	Partido Democrático Social
PE	Pernambuco
PIB	Produto Interno Bruto
PMR	Prefeitura Municipal do Recife
PPGA	Programa de Pós-Graduação em Antropologia
qps	quadros por segundo
RMR	Região Metropolitana do Recife
S-8	Super-8
SBP	Sociedade Brasileira de Pediatria
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
SI	Suplemento Infantil
	Social
SPSP	Sociedade de Pediatria de São Paulo
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
TAP	Teatro de Amadores de Pernambuco
UCP	Universidade Católica de Pernambuco
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFCG	Universidade Federal de Campina Grande

UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFPI	Universidade Federal do Piauí
UFRPE	Universidade Federal Rural de Pernambuco
UFS	Universidade Federal de Sergipe
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNESA	Universidade Estácio de Sá
UNICAP	Universidade Católica de Pernambuco
USP	Universidade de São Paulo
VPR	Vanguarda Popular Revolucionária

LISTA DE SÍMBOLOS

Cr\$ Cruzeiro

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: SOBREVIVÊNCIA, CONTINUIDADE E MOVIMENTAÇÃO DO CINEMA EM PERNAMBUCO	13
2	SUPER-8 EM PERNAMBUCO. TÉCNICA, HISTÓRIA E TEORIA	40
2.1	ASPECTOS TÉCNICO-HISTÓRICOS DA SUPER-8	44
2.2	CAMINHOS TEÓRICOS PARA O ESTUDO DO SUPER-8	53
3	OS NEGÓCIOS E AS <i>TRANSAS</i> DO SUPER-8 EM PERNAMBUCO	61
3.1	O <i>NEGÓCIO</i> DO SUPER-8	61
3.2	AS <i>TRANSAS</i> DO SUPER-8	71
4	O VERBO É <i>SUPEROITAR</i>. O SUJEITO É GENETON MORAES NETO ...	100
4.1	<i>MUDEZ MUTANTE</i> (1973)	107
4.2	<i>ISSO É QUE É</i> (1974)	115
4.3	<i>FUNERAL PARA A DÉCADA DAS BRANCAS NUVENS</i> (1979)	125
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
	REFERÊNCIAS	144
	Documentais:	144
	Hemerográficas.....	144
	Filmográficas	157
	Fonográfica	158
	Bibliográficas:.....	158
	ANEXO – TRANSCRIÇÃO DO ARTIGO DE GENETON.....	172

1 INTRODUÇÃO: SOBREVIVÊNCIA, CONTINUIDADE E MOVIMENTAÇÃO DO CINEMA EM PERNAMBUCO

Antes de mais nada: nesta Dissertação, o Super-8 (S-8)¹ é considerado enquanto cinema, na medida em que compreendemos o cinema como uma categoria mais abrangente que, por isso mesmo, engloba (também) as obras fílmicas – mesmo que reconheçamos as diferenças entre filme e cinema e mesmo que entendamos que cinema não se restringe a filme meramente (sobretudo em 35 mm, de arte, comercial, ficcional e/ou documental).

Ou seja – pensando-se que “cinema é mais do que filme” (Melo, 2009, p. 12), que o próprio filme é mais do que o filme em si e que filme e cinema, antes, se complementam/concatenam, em vez de mutuamente se excluírem –, defendo o Super-8, ao mesmo tempo, como **filme**, isto é, as produções fílmicas superoitistas *per se* e, por exemplo, a imagem do cartaz da obra e os créditos iniciais e finais contidos na própria constituição imagética desses filmes, em seu interior. Enfim, a obra fílmica em S-8 em si juntamente com aquilo i. que enreda a sua materialização na qualidade de um conteúdo/de uma ideia em movimento, ii. que não integra a sua trama em si e iii. que aparece na tela durante a sua exposição ao público.

E como **cinema**, isto é, as várias dimensões – ainda que não tão formais/convencionais, quando se fala em (cinema) Super-8 – que envolveram o superoitismo, a exemplo da própria câmera S-8 mediante usos particulares/específicos, mas, mesmo assim, direcionados para o âmbito especificamente/objetivamente cinematográfico; das criações filmográficas superoitistas por si, assim como dos seus processos de filmagem, de montagem, de sonorização, de copiagem etc.; dos eventos cinematográficos (e dos lugares) onde tais obras concorriam e eram apresentadas, excluídas e/ou premiadas; dos investimentos/apoios/patrocínios ao Super-8 enquanto movimentação cinematográfica; dos modos através dos quais se operou a circulação desses filmes; da crítica cinematográfica que não ignorou o S-8 em suas páginas; das maneiras pelas quais se preservou tal cinematografia, ainda que precariamente, de modo a nos permitir acessá-la, mesmo passadas algumas décadas e mesmo que a intenção primeva dos cineastas possa não haver sido documentar/filmar e conservar para a posteridade.

¹ Neste trabalho, tal formato será reportado, também, através dessa sigla (S-8).

Por tudo isso, a legitimidade do Super-8 (particularmente do praticado em Pernambuco) como cinema. Por tudo isso, cinema (Super-8) como *prática social* (Turner, 1997), como *atividade* cinematográfica (Melo, 2009, p. 12)².

*

Esta pesquisa – integralmente financiada, entre 2022-2024, pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)³ – surgiu a partir de um interesse simultâneo pelo Cinema e pela História, especialmente pela produção cinematográfica realizada no decurso do regime militar brasileiro (1964-1985). Resultado de um roteiro iniciado durante a Graduação em História, a relação entre ambas as áreas me inquietou, primeiramente, quando examinei a atuação da censura brasileira sobre filmes durante o pós-1964 (Alexandre, 2019). Contudo, mesmo sem ignorar o funcionamento de tal instituição e em continuidade ao percurso anterior, durante a minha segunda formação acadêmica (o Mestrado), estudei a produção cinematográfica brasileira sob novos marcos cronológico-temporais, sob novo formato e sob nova preocupação: em vez do cinema brasileiro (em sentido amplo) durante todo o período ditatorial, entre os anos 1960 e 1980, privilegiei, aqui, a cinematografia produzida em Pernambuco (PE), especificamente no Recife, entre o intervalo de 1973 e 1983; em vez de a câmera 35 mm, a câmera Super-8; e, em vez da censura, a dimensão da resistência, principalmente a operante no âmbito (micro)político (e, é claro, não negligenciando a ação censória ao S-8).

A cidade do Recife (assim como outras regiões brasileiras e estrangeiras) dos anos 1970 e 1980 é notabilizada por agitações culturais nos campos da música, do teatro, da literatura, da pintura, da escultura, da fotografia e do cinema, em que todas essas formas de produções artísticas conviviam com as violências próprias de governos militarizados e autoritários, as quais afetavam, além da cultura, a política, a economia e a vida social. Não foi, porém, uma particularidade desse período e dessa cidade, haja vista que, em momentos anteriores, em outros pontos do Brasil e do exterior e, mesmo, em diferentes processos ditatoriais, o âmbito artístico-cultural foi alvo de experiências inovadoras por parte de artistas e de não artistas. Nesse sentido, evocando Motta (2018), pensamos a *crise* política e institucional instaurada em 1964 – e

² Para mais sobre a relação cinema-filme, ler, p. ex., Brito (2013, p. 66-67). Acerca da relação cinema-Super-8, ver Spencer (23 out. 1974, p. 7, 1975 *apud* Melhor [...], 1975, p. 16).

³ Processo n.º 131142/2022-4. Ao CNPq, meu muitíssimo obrigado!

conservada até os anos 1980 – como um momento de *criatividade* e de *ruptura*, particularmente na esfera cultural⁴.

Nesse contexto setentista/oitentista – de pré-“abertura política”, de Ato Institucional n.º 5 (AI-5), de políticos nomeados em vez de eleitos, de ecos dos tropicalismos em Pernambuco (*Pernambucália*) e/ou no Recife (*Reci[n]fernália*)⁵, de contestações às mais variadas e de governadores de Pernambuco, bem como de prefeitos do Recife, vinculados à Aliança Renovadora Nacional (ARENA)⁶ e ao sucessor Partido Democrático Social (PDS) –, os atos de criar e de romper se configuraram como importantes elementos a partir dos quais as produções artísticas e culturais manifestaram-se. À margem dos oficialismos estatais e institucionais⁷ e, até, de outros movimentos à esquerda, exemplos como o movimento Udigrudi, o Grupo de Teatro Vivencial Diversiones, o movimento de Arte Postal ou Arte correio (*Mail Art*), com Paulo Bruscky, e, especialmente, o denominado *Ciclo Super-8*⁸ são relevantes expressões do que se conhece como contracultura e como marginalidade nos terrenos artístico e cultural de Pernambuco dos anos 1970. Assim, não só como desejo particular – qual o de Jomard Muniz de Britto⁹ (1973 *apud* Coutinho, 1973, p. 11) ao querer “realizar treinamentos de comunicação e criatividade” –, mas também como necessidades social, cultural, política, estética e econômica, a inovação/criação e o rompimento acompanharam parte dos artistas de/em Pernambuco.

Insisto na referência a esses dois atos (o de inovar, de criar e o de romper, de transgredir), pois, no tocante às realizações fílmicas das décadas de 1970 e de 1980 em Pernambuco, ambos se constituíram como importantes práticas, embora não as únicas, que garantiram a

⁴ Nessa orientação, vale recordar **tanto** o pensamento de Schwarz (1978) – quando, ao refletir os momentos de crise como associados à combinação entre antigo e moderno (p. 73-74), destaca que, “apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (p. 62), ou seja, a despeito do *processo cultural* haver sido *represado em 64* (p. 79), “a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer” (p. 62) – **quanto** os dizeres de Jomard Muniz de Britto ao participar de um documentário sobre os escritores em Pernambuco que compuseram o grupo literário *Geração 65*, surgido em Jaboatão dos Guararapes (PE) à época do Golpe civil-militar (1964): “a força das baionetas não impede o processo cultural” (*Geração 65* [...], 2008, 59 min 23 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=342-idraJJ0> e em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3110>. Acessos em: 16 out. 2022.

⁵ Termos cunhados por Jomard Muniz de Britto, presentes, por exemplo, em sua obra *Escrevivendo* (1973); em textos publicados em jornais, como o *Abismos da Pernambucália*, publicado no Caderno III do Jornal do Commercio (Marconi, 16 maio 1973, p. 2), e o *Dostoiévski, Ariano e a pernambucália*, publicado no Caderno Ilustrada da Folha de São Paulo (Velo, 1999, não paginado); e em seu filme *Recinfernália* (1975).

Discussões historiográficas sobre a *Pernambucália* (ou tropicalismo pernambucano/em Pernambuco) podem ser vistas em Castelo Branco (2007a), em Luna (2010), em Aretakis (2016) e em Brito (2016, p. 122-142, 2018).

⁶ Ante o contexto bipartidarista (1966-1979) do regime militar, constituiu-se no partido da ditadura militar/no partido governista, em contraposição ao partido oposicionista *Movimento Democrático Brasileiro* (MDB).

⁷ Ainda que parcialmente, no caso da movimentação Super-8. Antecipe-se que, no decurso deste trabalho, as relações entre o S-8 (em Pernambuco) e o(s) âmbito(s) oficial(is) serão objetos de discussão.

⁸ Denominação mais à frente problematizada.

⁹ Neste trabalho, também será referido através da sigla **JMB**.

sobrevivência – ou uma espécie de renascimento, como pontuou Alexandre Figueirôa Ferreira (1994, p. 33, 180)¹⁰ – do cinema em Pernambuco. Explicarei: a câmera em formato Super-8, lançada pela Eastman Kodak Company (Kodak) durante os anos 1960, de fácil manejo e com um custo inferior (se comparada aos modelos 16 mm e 35 mm, por exemplo), foi criada e utilizada inicialmente para fins não profissionais, estando seu uso previsto, por exemplo, a filmagens de eventos sociais, de festividades públicas e/ou de solenidades particulares: enfim, eram produções de imagens em movimento para usufruto privado e realizadas por pessoas com médio e com alto poder aquisitivo.

Figura 1 – Câmera Super-8 e seu uso *privado*



Fonte: **Diário de Pernambuco**, Recife, não paginado, 6 fev. 1970.¹¹

¹⁰ No trabalho de Ferreira, a ideia de um renascer relaciona-se, *idem*, ao pensamento do cineasta e jornalista Amin Stepple (1989 *apud* Ferreira, 1994, p. 180) quando afirmou que “‘o Super-8 em relação ao Ciclo do Recife é a segunda dentição do cinema pernambucano’”. Frise-se que essa concepção de que o S-8 representava uma espécie de *segunda dentição* era defendida não só por Stepple, como também por Geneton Moraes Neto, visto que ambos denominavam de “‘segunda dentição do Ciclo do Recife’”, os 10 anos de atividades superoitistas, a serem festejados em 83” (Alberto, 1982, p. B-3). Convém lembrar que, similarmente, Paulo Cunha – ao prefaciá-lo livro *Cinema pernambucano: uma história em ciclos* (2000), também de Ferreira – indicou que “cinematograficamente, nascemos e morremos tantas vezes. Recomeçamos” (Cunha Filho, 2000, p. 8).

¹¹ Nessa imagem extraída de uma propaganda veiculada no *Diário de Pernambuco* (DP), observamos uma filmadora e uma câmera fotográfica, ambas da marca Kodak. Com a câmara cinematográfica posicionada à frente

No Recife, durante as décadas de 1970 e 1980, no entanto, a câmera Super-8 foi alvo de mudanças em seus usos, na medida em que alguns usuários empenhados em fazer cinema com essa bitola¹² utilizaram-na a fim de criar e de experimentar cinematograficamente (ou, inclusive, de tentar encaminhá-la a um *modus faciendi* mais estandardizado)¹³, rompendo com a finalidade doméstica para a qual o equipamento havia sido anteriormente concebido¹⁴. Acerca disso, merecem destaque duas questões que serão mais bem trabalhadas ao longo deste estudo.

Primeiro, essa ruptura não significou uma interrupção no processo de feitura de imagens caseiras: realizações de filmes Super-8 destinados às ambiências/audiências privada e pública coexistiram; segundo, as produções superoitistas em Pernambuco circularam de forma não comercial para um público, em regra, um tanto ou quanto reduzido¹⁵, situando-se majoritariamente em festivais, em mostras e em jornadas de cinema, a exemplo daquela que – além de seu pioneirismo, no Nordeste (NE), ao aceitar a presença do Super-8 em eventos cinematográficos desde sua primeira edição, em 1972 – atuou como um dos principais estímulos

de seu olho direito e com o cabo (*handle*) retraído (era possível manuseá-la com ou sem a alça, haja vista sua retratibilidade), um homem com vestes momescas segura uma Super-8, modelo *Kodak Instamatic M30*. É uma figura do início do ano de 1970, período anterior à movimentação superoitista em Pernambuco, que indica o uso para o qual, inicialmente, esse formato foi lançado: o doméstico, o *privado*, *i.e.*, a fim de que se produzissem imagens amadoras concernentes às vidas pessoais – a exemplo do registro de participação em eventos como o carnaval – sem, p. ex., intuítos de profissionalização e/ou de tornar essas filmagens públicas em circuitos propriamente cinematográficos. Eram, pois, *cliques* particulares consagrados à contemplação íntima, familiar.

Objetivando-se obter mais informações técnicas e estruturais dessa bitola específica, a *M30*, consultar o seguinte endereço eletrônico. Disponível em: https://www.filmkorn.org/super8data/database/cameras_list/cameras_kodak/kodak_m30.htm. Acesso em: 16 out. 2022.

Semelhante anúncio pode, igualmente, ser consultado em: **Jornal do Commercio**, Recife, 6 fev. 1970. Caderno I, p. 7. Elegi mostrar a publicidade constante no DP por causa da (melhor) qualidade da imagem.

Ressalte-se, ainda, que uma crítica (baseada numa perspectiva culturalista) a essa propaganda da Kodak pode ser conferida em Caldas (2016, p. 85-87).

¹² Pensando para além dos utilizadores locais, importa mencionar, p. ex., as estimativas expostas pelo cineasta José Augusto Iwersen, em 1976: “calcula-se em 1 milhão os aficionados do Super 8 em atividades pelo mundo. Somente no Brasil mais de 500 cineastas dedicam-se à bitola, além de mais de 50 mil pessoas possuírem câmaras ou projetor Super 8” (Iwersen, 1976 *apud* Spencer, 1976, p. 8). Tais dados foram reditos por Spencer mais de dois anos depois (Spencer, 1978a, p. B-8).

¹³ Tal argumento será mais bem discutido no decurso deste texto dissertativo, mas, a respeito disso, importa *cf.* Ferreira (1994, p. 53, 2003, p. 327-328).

¹⁴ Veremos que, entretanto, mesmo antes dos anos 1970, houve uso do Super-8 para além desse sentido doméstico, apesar de ser exemplo incomum.

¹⁵ Reitero que esse é um dos pontos a ser explorado de forma mais pormenorizada no decorrer desta Dissertação. Todavia, antecipo que – além de uma posição político-cultural adotada por parte dos superoitistas (o ato de não participar do circuito comercial) e de o Super-8 não representar a melhor opção, especialmente no tocante à esfera técnica, para se fazer cinema comercializável – os filmes em formato curta-metragem (o mais aplicado quando se filmava com a Super-8, devido, preponderantemente, à rentabilidade técnico-econômica), de modo principal os do gênero documentário, segundo Bernardet (2009, p. 38-39), não têm mercado e nem público específicos, pois os espectadores pagam para assistir ao filme de ficção com longa duração. Os curtas, nesse sentido, *vêm de lambuja* [“de quebra”, como uma sobra, um resto, um complemento, como algo sem tanta significação]. Uma observação: se refletirmos que Bernardet, nessa passagem, não estava reportando-se diretamente ao formato Super-8, inferiremos que – se a circulação de curtas documentais em 35 mm era (e, de certa forma, ainda é) mais restrita em comparação à de longas ficcionais em 35 mm – os entraves que circundavam/circundam os documentários com curta duração e sob formatação superoitista (ou, ainda, sob o formato 16 mm) eram/são (muito) mais significativos.

(ou, talvez, o principal¹⁶) no processo de fabricação de imagens superoitistas para além do consumo privado: a *II Jornada Nordestina de Curta-Metragem* (JNCM), realizada em 1973, em Salvador (BA)¹⁷. Não sem razão, 1973 é considerado o ano inicial da movimentação superoitista em Pernambuco, cuja produção, operante até 1983, é composta de mais de 200 filmes em Super-8, entre curtas (preponderantemente), médias e longas-metragens. Nem revolucionários – e nem mártires, nem heróis, como alegou Ferreira (1994, p. 203); mas, certamente, com toques de coragem, de afetividade, de criatividade, de transgressão e de condições históricas (e financeiras!) favoráveis, os cineastas envolvidos com o S-8 demonstraram que foi possível, apesar das precariedades técnicas, econômicas e políticas, movimentar a cinematografia em Pernambuco.

Aliada a esse breve debate acerca da relevância das práticas de criar e de romper utilizando a Super-8, retomo, agora, a ideia de *sobrevivência*, anteriormente mencionada. Adoto o termo *sobrevivência* próximo à noção de *continuidade* por compreender que, nesse estado, a produção de imagens em movimento não foi interrompida em nenhum momento de sua história, tampouco ocorreu de modo abrupto. Mediante o emprego de tal expressão, considero a filmografia de Pernambuco como componente de um processo histórico através do qual *ciclo* ou *surto* são classificações que se distanciam desse entendimento. Explico o porquê.

Convencionou-se, nos estudos sobre o cinema brasileiro, o uso do conceito *ciclo regional* para definir, durante o século XX, os períodos das produções cinematográficas afastadas dos centros dos estados de São Paulo (SP) e do Rio de Janeiro (RJ). Diante disso, a história do cinema em Pernambuco, por exemplo, é dividida em dois ciclos, a saber, o *do Recife* (1923-1931) e o *Super-8* (1973-1983). Não por acaso, ao se refletir sobre essa cinematografia, evocam-se termos como *improficuo* e *vazio* (em referência ao período posterior a 1931)¹⁸,

¹⁶ Salientou Marconi (1979, p. 24): “[...] o movimento superoitista em Pernambuco foi deflagrado, em 73, graças a [à] existência e o [ao] incentivo da Jornada que ocorria em Salvador [“ocorria”, pois, em 1979, a Jornada sucedeu em João Pessoa/PB, em vez de em Salvador/BA]”.

¹⁷ Em 1972, intitulava-se *I Jornada Baiana de Curta-Metragem*, representando, durante os anos seguintes, um espaço importante para os exercícios da resistência e da liberdade de expressão. Neste primeiro momento, reservou-se a aceitar, para a Mostra Competitiva (aquela que garantia premiações e, conseqüentemente, era um tipo de fomento às produções alternativas), filmes da Bahia realizados nos formatos 16 mm e Super-8. A partir de 1973, através de um processo de ampliação estrutural do evento, a referida Mostra constituiu-se, também, de filmes em 35 mm (juntando-se às bitolas 16 mm e Super-8), além de abranger filmagens de todo o território nacional – ainda que, obrigatoriamente, a temática precisasse estar relacionada à região NE. Foi nesse período que se tornou *Jornada Nordestina de Curta-Metragem*. Foi nesse momento que, igualmente, Pernambuco, com 11 filmes inscritos e sete aptos a competir, destacou-se na segunda colocação em número de participação, antecedido pelo estado da Bahia (Ferreira, 1994; Melo, 2009). Mais atenção às Jornadas será devotada no conjunto dos debates posteriores.

¹⁸ Aqui, me refiro, respectivamente, aos utilizados por Nogueira (2014, p. 68) e por Ferreira (1994, p. 25), embora ambos reconheçam a existência de atividades cinematográficas a partir do lançamento, em 1942, d’*O coelho sai* –

recomeço e renascimento (em alusão à movimentação superoitista dos anos 1970)¹⁹. Se pensarmos, unicamente, em termos de filmes longas-metragens do gênero ficção, houve, de fato, como diz Cunha Filho (2014, p. 11), um *refluxo produtivo*; ou, como defende Ferreira (2000, p. 30), uma *longa jornada de sombras* entre os anos 1931-1973, principalmente por motivos financeiros²⁰. Entretanto, ao analisar o cinema em Pernambuco a partir do nexo *ciclos-surtos*, depreende-se que suas atividades cinematográficas se restringiram às realizações ficcionais, desconsiderando-se de sua história as filmografias não ficcionais de antes dos anos 1920 e dos períodos 1930-1960, como alerta Araújo (2007, 2014).

É, portanto, reconhecendo as limitações histórico-cinematográficas ao se conceber a filmografia de Pernambuco associada a uma *ciclicidade* (com repentinos começos e fins), que opto tanto pela expressão *sobrevivência/continuidade* quanto pelo termo *movimentação*²¹. Ao lançar mão da ideia de continuidade para pensar o cinema em Pernambuco, não pretendo advogar por uma história linear e homogênea, como se tal cinematografia fosse construída mediante uma linha temporal evolutiva: é tão somente por entender que o cinema em Pernambuco – pré-1920 e pós-1930 – não parou de forma permanente e nem ficou sem

primeiro longa-metragem sonoro de ficção produzido em Pernambuco –, realizado por Newton Paiva e por Firmo Neto.

Para outros textos (e de iguais autorias) sobre o período pós-1931 até o início da década de 1970, cf. Ferreira (2000, p. 30-35) e Nogueira (2009, p. 19-22).

¹⁹ Aqui, me refiro, respectivamente, aos utilizados por Cunha Filho (2000, p. 8) e por Ferreira (1994, p. 180).

²⁰ Como nos lembra Rezende (2016, p. 110, 120), a Recife dos anos 1920 ficou conhecida como a *Hollywood do Brasil, a capital do cinema brasileiro*. Tal apreciação nos revela o principal porquê de se considerar o período pós-1920, especificamente o pós-1931, como um hiato na produção filmográfica em Pernambuco. Reforço, contudo, que a cinematografia do estado não esteve circunscrita ao ficcional e/ou ao longa-metragem. Por seu turno, Ferreira (2000, p. 26-29) utiliza a expressão *Recifewood* ao escrever sobre a influência dos filmes norte-americanos no cinema em Pernambuco durante a década de 1920.

²¹ *Movimentação*, em vez de *movimento*, foi o vocabulário que, conforme Ferreira (1994, p. 175), Geneton Moraes Neto e Jomard Muniz de Britto preferiram ao se referirem ao período em que aconteceram as atividades superoitistas em Pernambuco. Neste trabalho, apesar de não ser a única, *movimentação* é a terminologia privilegiada ao se mencionar o cinema realizado em Pernambuco entre os anos 1973 e 1983. Por outro lado, não renuncio o sufixo *ismo* ao utilizar o vocábulo *superoitismo*, pois, embora não reconheça a existência de um movimento Super-8 em Pernambuco (baseado num ideário que orientasse as experiências fílmicas em S-8), penso que os superoitistas (incluindo os de outros estados) se *movimentavam* em volta do compartilhamento de um objetivo geral, que era o de experimentar (*lato sensu* e/ou *stricto sensu*) cinematograficamente através da Super-8. Para um debate acerca das expressões ao se definir esse decênio, cf. Ferreira (1994, p. 165-175). Ver, igualmente, Talvani Fonseca (1975 *apud* Cópia [...], 1975, p. 16) – um texto que se aproxima de um outro publicado posteriormente por esse mesmo jornalista. Para tanto, ver Fonseca (1975 *apud* Talvani, 1975, p. 17). Convém salientar que, mais adiante, encontram-se os dados biográficos de Geneton Moraes Neto, realizador dos filmes que, neste trabalho, priorizei em minhas análises.

atividades cinematográficas por longos lapsos temporais²², uma vez que sua existência, durante a maior parte do século XX, fundamentou-se na feitura de filmes não ficcionais²³.

À vista disso, nesta presente pesquisa, não avaliamos a história do cinema em Pernambuco baseada em ciclos ou em surtos, mas, de outro modo, praticada mediante um processo complexo e dinâmico permeado de continuidades e de discontinuidades (no sentido de não linearidade). Mais que isso, foi uma história tecida por *movimentações*, cuja aquela representada pelos cineastas mobilizados em torno do Super-8 consiste em uma dentre outras (ocorridas no decurso das décadas anteriores e posteriores) e cada qual composta de especificidades históricas, econômicas, culturais, sociais e estéticas.

Assim, estou em conformidade com Bernardet (2009, p. 37-44) quando pontuou que o sustento das produções fílmicas brasileiras, histórica e maioritariamente, adveio dos filmes não ficcionais²⁴, haja vista que a película de ficção *era o sonho, o desejo, a vontade, mas era a realidade dos outros*. Atentando para a realidade da fabricação de imagens em movimento em Pernambuco e, especificamente, no Recife, a movimentação Super-8 é, aqui, compreendida menos como uma retomada ou um recomeço que uma sobrevivência e uma permanência do cinema nesta *periferia da periferia*, nesta *pequena cidade pobre da América Católica*, como declarou Cunha Filho (2000, p. 8).

²² Aqui, aludo ao Ferreira (1994, p. 25, grifo próprio) quando escreveu que “a história do cinema em Pernambuco é feita de ciclos de intensa produção intercalados por períodos **sem atividade**”.

²³ De acordo com Sá Neto (2010, p. 121), “o filme de não-ficção [não ficção] coloca em xeque a própria noção de ciclo regional, pois ao contrário das ficções, que em geral se resumem a algumas poucas produções realizadas nos anos 1920, os cine-jornais [cinejornais], os documentários, os institucionais, os filmes de família eram produzidos de forma contínua ao longo desta década e mesmo posteriormente”. Desse modo, “[...] a ideia de ciclo regional em si mesma essencializa a ficção como o suprassumo da produção cinematográfica e relega necessariamente a não-ficção [não ficção] a um papel secundário. Ressalta-se que se focarmos na não-ficção [não ficção], em alguns lugares a produção teve continuidade mesmo com o advento do som, o qual sabidamente encareceu a feitura dos filmes, além de torná-la muito mais complexa tecnicamente” (*ibid.*, *loc. cit.*).

Para críticas aos usos dos vocábulos *ciclos* e *regionais* nos estudos de cinema, ver Araújo (2007, 2014) e Sá Neto (2010).

No âmbito próprio da ciência histórica, vale conferir os trabalhos de Arthur Nascimento (2015, 2021) acerca do cinema de não ficção em Pernambuco, especialmente durante a época anterior à movimentação superoitista, incluindo a produção fílmica que antecedeu à dos anos 1920. Nestas pesquisas, cumpre destacar, encontram-se elucidações concernentes aos tipos de filmes não ficcionais presentes na filmografia em Pernambuco desde as primeiras décadas do século XX, como os *documentais*, os *naturais*, os *cinejornais* e os de *atualidades*: categorias que o autor, ao mesmo tempo que enquadra “num conjunto imagético da produção que busca uma ‘aproximação com o real’” (Nascimento, 2015, p. 36), considera como expressões do filme documental – neste último aspecto, atentemo-nos apenas para as três últimas classificações (ou seja, estritamente os *naturais*, os *cinejornais* e os de *atualidades*) enquanto espécies do gênero documental (*id.*, 2021, p. 22-23).

²⁴ Principalmente durante as primeiras décadas do século XX.

No que diz respeito à literatura sobre o Super-8, a produção de trabalhos nacionais, que utilizam essa bitola na qualidade de objeto de estudo central, ocorre desde os anos 1970, com, por exemplo, Bráulio Tavares (1978), quando da escrita dum livro acerca dos curtas-metragens brasileiros e as Jornadas de cinema em Salvador (BA)²⁵. Durante as décadas posteriores, outros estudos foram desenvolvidos, a exemplo do de Denise Bottmann (1982), respeitante aos filmes superoitistas filmados no estado do Paraná entre 1973 e 1980 (1980 é o ano do início de sua pesquisa); do de Paulo Sá Vieira (1984), referente ao Super-8 na Bahia; do de Bertrand de Souza Lira (2021), originalmente publicado em 1986 e cuja temática é o superoitismo na cidade de João Pessoa (PB) entre os anos de 1979 e 1984²⁶; do de Pedro Nunes (1988), igualmente acerca do Super-8 paraibano do ano de 1979 ao ano de 1983; do de Flávia Seligman (1990), uma investigação sobre o uso dessa bitola em Porto Alegre (RS) no decurso do período de 1979 a 1984; e do de Marcos Pierry Pereira da Cruz (2005), sobre o Super-8 na Bahia entre 1972 e 1983.

Do mesmo modo, há, ainda, os trabalhos de Edwar Castelo Branco (2004, 2007b, 2011), de Frederico Osanan Amorim Lima (2007), de Fábio Leonardo Castelo Branco Brito (2013, 2016, 2019, 2020a, 2020b), de Francisco Aristides de Oliveira Santos Filho (2012) e de Iago Tallys Silva Luz (2021), a respeito dos usos do Super-8 tanto no Piauí como em Pernambuco ao longo das décadas de 1960, de 1970 e de 1980²⁷; de Izabel de Fátima Cruz Melo (2009), que – embora foque seus esforços em uma análise sobre as Jornadas de cinema na Bahia, especialmente durante 1972 a 1978 – dedicou parte de sua Dissertação à movimentação Super-8 na Bahia²⁸; de Laércio Teodoro da Silva (2012), investigando o Super-8 na Paraíba a partir de filmes que exibem questões de gênero e de sexualidade entre 1979 e 1986; de Lara Santos

²⁵ Embora seu enfoque não recaia, especificamente, sobre o Super-8, a obra aborda questões pertinentes acerca da produção fílmica superoitista em um evento cinematográfico, como destacado por mim anteriormente, de grande relevância para o cinema Super-8 em Pernambuco.

²⁶ O texto foi escrito durante sua Graduação em Comunicação Social, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), entre os anos 1979-1984, e, em 2021, publicado em formato livro através de uma edição revisada e ampliada. Anteriormente (em set. 1986), havia sido publicado no Caderno de Textos do CCHLA – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB – sob o título *A produção cinematográfica Superoitista em João Pessoa de 1979 a 1984 e a influência do Contexto Social/Econômico/Político e Cultural em sua temática*.

²⁷ A partir de abordagens e focos variados, todos estes autores são historiadores que produzem e/ou produziram – majoritariamente na Universidade Federal do Piauí (UFPI) – trabalhos sobre os Super-8 no Piauí e/ou em Pernambuco, especialmente atentando às realizações de Jomard Muniz de Britto e/ou de Torquato Pereira de Araújo Neto/Torquato Neto (1944-1972). É devido a tais proximidades (profissionais, cronológicas, temáticas e geográficas!) que preferi, neste momento, mencionar pesquisas acerca do Super-8 em Pernambuco de maneira concomitante às sobre a produção superoitista no Piauí. Esclareço, contudo, que, oportunamente, outros estudos sobre o superoitismo em Pernambuco serão apresentados, de modo específico os afastados deste (digamos) *circuito historiográfico do/no Piauí* que se interessa (maiormente) pelos S-8 de ambos os estados.

²⁸ Segundo a historiadora, “para situar a produção cinematográfica baiana dos anos 1970, se faz indispensável falar da produção superoitista, que foi em grande medida gerada em torno da expectativa da exibição dos filmes nas Jornadas” (Melo, 2009, p. 97). Desejo de participação das Jornadas este que, a seu modo, se fez presente entre os superoitistas em/de Pernambuco.

de Amorim e de Fernando Trevas Falcone (2013), um livro com textos acerca do Super-8 na Paraíba²⁹ e em cuja composição inclui um artigo de Rubens Machado Júnior (p. 34-55) examinando os experimentos cinematográficos superoitistas brasileiros durante a ditadura militar³⁰; de Marilice Daronco (2014), explorando a história do Super-8 em Santa Maria (RS) durante os anos 1970; de Leide Ana Oliveira Caldas (2016), estudando o superoitismo presente no estado do Maranhão no decurso dos anos 1970 e 1980; de Emilia de Oliveira Santos (2020), uma reflexão, baseada numa abordagem feminista *queer*, sobre questões referentes aos corpos e às sexualidades nas obras em Super-8 de Jomard, sobretudo nas realizadas entre 1970 e 1980; de Marina da Costa Campos (2020), que, mediante a ideia de *suspensão do tempo*³¹, realiza uma análise comparativa entre as produções superoitistas do Brasil e do México dos anos 1970; de João de Lima Gomes e de Pedro Nunes (2022), um livro sobre o cinema S-8 paraibano³²; e de João Carlos Massarolo, de João de Lima Gomes e de Pedro Nunes (2023), uma obra que

²⁹ Dentre os textos presentes, além dos produzidos por Amorim e por Falcone, há os trabalhos de Nunes, de Lira e de Gomes. Como parte da obra, existem, ainda, duas entrevistas: uma realizada por Nunes, em 1985, com Jomard Muniz de Britto – atuante não só no cinema paraibano, mas também no corpo docente da UFPB (para além de suas atuações no cinema de PE e nos quadros magisteriais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e da Escola Superior de Relações Públicas [ESURP, Recife]); outra, por Amorim e por Falcone com o fotógrafo e cineasta Roberto Buzzini. É necessário sublinhar, ainda, que os princípios cinematográficos do etnólogo-cineasta Jean Rouch foram emblemáticos para a formação de documentaristas paraibanos e para o estímulo à produção superoitista documental no estado da Paraíba, especialmente quando ocorreu, durante o início dos anos 1980, o convênio entre o Centro de Formação em Cinema Direto de Paris (Associação Varan) – sob responsabilidade de Rouch, que também era diretor do Comitê do Filme Etnográfico da França – e o Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba (NUDOC/UFPB). Para mais dados acerca da relação entre o Super-8 na Paraíba, o Cinema Direto e os ensinamentos rouchianos, *cf.*, p. ex., Amorim e Falcone (2013, p. 6-9), Amorim (2013, p. 10-32), Lira (2013, p. 86-100), Gomes (2013, p. 102-115) e Gomes e Nunes (2022, *passim*). A fim de informações sobre os Ateliers Varan e suas atividades no Brasil, ver o endereço eletrônico disponível em: <https://www.ateliersvaran.com/fr/dans-le-monde-atelier/ateliers-au-bresil>. Acesso em: 18 out. 2022.

³⁰ Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior, associado ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (CTR/ECA/USP), é um dos principais especialistas sobre o superoitismo brasileiro. Dentre seus escritos que – de algum modo e além do seu texto publicado em 2013 no livro organizado por Amorim e por Falcone – discorrem sobre o tema, sublinhamos Machado Júnior (2011, 2014, 2015, 2019a, 2019b, 2021). Importante evidenciar, da mesma forma, que Machado Júnior devota atenção especial às relações entre o cinema Super-8 experimental e o campo da política.

³¹ Uma das películas analisadas pela autora foi dirigida por Geneton Moraes Neto e, tal-qualmente, compõe o arcabouço documental desta presente pesquisa: é a *Funeral para a Década das Brancas Nuvens* (1979). Acerca da noção de *suspensão do tempo*, Campos (2020, p. 10-11) afirmou que a produção em Super-8 “atua como um registro de visualidade história de uma suspensão do tempo, em que o desencanto permeia as relações que uma geração estabelece com seu passado, com seu presente e com seu futuro. E dizemos suspensão, pois indagamos a existência de uma experiência angustiada, construída pela intensa dialética entre o desejo de romper e de resgatar, entre utopia e desilusão e entre se acomodar e desobedecer. A sensação é que a década de 70 se constitui como um lago agitado, onde as partículas de areia estão suspensas, se aproximando e se repelindo, deixando a água turva antes de se decantarem”.

³² A obra reúne uma série de textos (artigos, ensaios, entrevistas) – tanto recentes quanto antigos/históricos – de autores variados acerca do superoitismo no estado da Paraíba, principalmente no tocante aos filmes S-8 *Gadanhô* (1979), dirigido por Pedro Nunes e por João de Lima Gomes, e *Closes* (1982), dirigido por Pedro Nunes. Relações entre o cinema paraibano com os de outros estados também figuram como parte das pesquisas presentes no livro, das quais são exemplos a de Alexandre Figueirôa Ferreira (*Jomard Muniz De Britto (JMB) – Pernambucano, Paraibano, Transgressor*) e a de João Carlos Massarolo, de João de Lima Gomes e de Pedro Nunes (*Cinemas Super-8 gaúcho e paraibano: aproximações e singularidades criativas*).

reflete a relação entre os cinemas S-8 da Paraíba (infira-se cidade de João Pessoa) e do Rio Grande do Sul (infira-se cidade de Porto Alegre)³³.

Contribuições produzidas (principalmente) nos âmbitos historiográfico, artístico e comunicacional, tais pesquisas não encerram as bibliografias concernentes ao tema do Super-8, mas, decerto, figuram como algumas das principais empresas que se mobilizaram a fim de se compreender, de se analisar e/ou de se evidenciar a produção superoitista brasileira (e, mesmo, a mexicana)³⁴.

Tendo em vista que esta Dissertação versa sobre o superoitismo em Pernambuco, preferi apresentar, por último e separadamente, a literatura correspondente à produção nesse estado. Para além dos trabalhos supramencionados acerca do Super-8 em PE³⁵, um muito contribuiu para a escritura desta minha narrativa³⁶: a pesquisa do professor, jornalista e cineasta Alexandre Figueirôa Ferreira (1994). Referência central/clássica para os estudos sobre o Super-8 em Pernambuco (principalmente), *O cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à*

³³ De acordo com o prefaciador do exemplar, “seus organizadores (e autores) descobriram que esses milhares de quilômetros não impediram que cineastas de duas cidades periféricas (tanto geograficamente, quanto em produção de filmes), no mesmo período histórico, utilizassem as mesmas estratégias para driblar imensas dificuldades e contar suas histórias com pequenas câmeras da bitola Super-8. Salvo engano, enquanto filmavam, essas duas turmas não faziam a menor ideia da existência uma da outra (isso aconteceu alguns anos depois); contudo, as semelhanças vão muito além do modo de produção. Aqueles jovens algo anárquicos enfrentaram um certo desprezo do pessoal da velha guarda, acostumada com o 16mm e o 35mm, a ponto de, vez por outra, alguém dizer que super-8 não era cinema” (Gerbase, 2023, p. 9-10).

³⁴ Algumas outras referências (inclusive de autores antes mencionados) sobre o superoitismo em diferentes regiões do Brasil são os textos de Carlos Modesto (2017), acerca do S-8 no estado da Bahia; de Euclides Moreira Neto (2017), no estado do Maranhão; de Falcone (2017), no estado da Paraíba; de Firmino Holanda (2017), no estado do Ceará, especialmente nos municípios do Crato e de Fortaleza; de Daronco (2017), no estado do Rio Grande do Sul; e de Pedro da Rocha Oliveira (2017), no estado de Alagoas, sobretudo no município de Penedo; e o trabalho de Maria de Oliveira Barra Costa (2017), que, ao estudar a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8 (realizada em 1979), aponta aspectos da filmografia S-8 mineira, de modo particular a da produzida no município de Juiz de Fora (MG).

³⁵ Aqui, refiro-me (especificamente) aos estudos de Edwar Castelo Branco (2004, 2007b, 2011), de Frederico Osanan Amorim Lima (2007), de Fábio Leonardo Castelo Branco Brito (2013, 2016, 2019, 2020a, 2020b), de Francisco Aristides de Oliveira Santos Filho (2012), de Iago Tallys Silva Luz (2021) e de Emilia de Oliveira Santos (2020).

³⁶ Reforço que outros estudos sobre o cinema em Pernambuco também discutem (de alguma maneira) a produção superoitista no estado, como o de Luciana Almeida (2012), investigando o superoitismo mediante o corpo, a cidade a metalinguagem; os de Christiane Quaresma (2013, 2016), ao analisarem produções de animação filmadas com a Super-8, tanto no Recife (2013) quanto no Brasil como um todo (2016); o de Amanda Nogueira (2014, p. 73-77), abordando uma forma de colaboração, presente entre os cineastas em/de Pernambuco ao produzir filmes, denominada de *brodagem*; o de Marcos Buccini (2016, p. 93-119), ao pesquisar o percurso do cinema de animação em Pernambuco, considerando os séculos XX e XXI; o de Nascimento (2021, p. 230-283), refletindo a relação entre o cinema documental em Pernambuco e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS) – atual Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) – a partir da segunda metade do século XX; o de Ghita Almeida Galvão (2018), que, ancorado nas análises de Ferreira (1994, 2000) e em diálogo com a noção de *brodagem* – mobilizada por Nogueira (2014) –, examina as relações construídas entre os cineastas para o fazer fílmico superoitista em Pernambuco desde 1973 até 1983; e o de Katharine Nataly Trajano Santos (2021, p. 16, 46, 100-121), que, embora centre-se no exame da recepção do gênero *pornochanchada* no Recife (entre os anos 1975-1980), é direcionado, também, ao estudo de questões tocantes ao S-8 em PE, investigando-as mediante o que Katharine Santos denominou de *delírio superoitista* (presente, sobretudo, nalguns textos de/sobre cinema S-8 veiculados, por Spencer, no jornal Diário de Pernambuco/DP).

resistência cultural é resultado de seu Mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (USP), concluído em 1990, e se concentra no aspecto da resistência cultural durante o processo de feitura dos filmes em Super-8, entre os anos de 1973 e 1983³⁷.

Tentando situar este texto naquilo que Certeau (2008, p. 65-119) conceituou como *operação historiográfica*³⁸ – e havendo, acima, definido os estudos com os quais este trabalho se relaciona –, enunciarei, doravante, o conjunto das *práticas científicas*, das *práticas teórico-metodológicas* selecionadas para a elaboração desta pesquisa, desenvolvida conforme o fazimento do seguinte objetivo: o de compreender a atuação cinematográfica superoitista durante a ditadura militar em Pernambuco, especialmente na qualidade de uma resistência política/micropolítica, entre os anos de 1973 e 1983, mediante: i) o debate da relação entre cinema, história e (micro)política, considerando o período ditatorial estabelecido no Brasil a partir de 1964; ii) a investigação do cenário artístico-cultural (notadamente o do relativo ao âmbito cinematográfico) da cidade do Recife (PE), através de jornais e de bibliografias; e iii) a análise dos filmes em Super-8, particularmente os de Geneton Moraes Neto³⁹.

Neste trabalho, o cinema é compreendido a partir de três abordagens: como *fonte histórica* (e, decerto, como objeto de investigação para a História), como *representação social* e como *prática social*. Contemplando também as noções de *táticas* e de *micropolítica*, tais

³⁷ Embora não foque na ideia de uma resistência propriamente política, Ferreira (1994, p. 190-194) aponta a influência das movimentações políticas nacionais, dos anos 1970, sobre a filmografia superoitista, cuja politização e cujo engajamento foram, de algum modo, uma realidade. É nesse sentido que o autor, por outro lado, pontua que “[...] o projeto de tornar o cinema super 8 um instrumento de mobilização e conscientização popular já fracassara por mais que se insistisse nos debates dos festivais em se criar mecanismos que o viabilizasse” (Ferreira, 1994, p. 193). Reconhece Ferreira (*loc. cit.*, grifo próprio), apesar (e além) disso, que “por meio dos filmes super 8 a classe média intelectualizada revia seus padrões de comportamento e **exercitava as transformações de sua política cotidiana** [...]”. A dimensão política/micropolítica na produção superoitista é uma das tônicas desta pesquisa dissertativa e, portanto, será aprofundada nas páginas posteriores.

³⁸ Segundo o historiador, “encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura). É admitir que ela faz parte da ‘realidade’ da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada ‘enquanto atividade humana’, ‘enquanto prática’. Nesta perspectiva, gostaria de mostrar que a operação histórica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* ‘científicas’ e de uma *escrita*” (Certeau, 2008, p. 66).

³⁹ “Nascido no Recife, em 1956 [e falecido em 2016], Geneton [Carneiro de] Moraes Neto foi jornalista e cineasta. Iniciou a carreira como repórter ainda adolescente, no suplemento infantil Júnior, do Diário [Diário] de Pernambuco, no início dos anos 1970. Geneton trabalhou na sucursal Nordeste de O Estado de S. Paulo, entre 1975 e 1980, na Rede Globo de Televisão a partir de 1985, tendo sido editor do Jornal da Globo e do Jornal Nacional, e posteriormente correspondente da GloboNews e do jornal O Globo na Inglaterra. Foi ainda editor-chefe do programa dominical Fantástico. Em paralelo ao trabalho jornalístico, foi responsável por uma importante produção no campo do audiovisual. A partir de 1973, passou a realizar curtas em Super-8, por influência e incentivo do crítico pernambucano Fernando Spencer. Até 1984, realizou curtas em Pernambuco, no Rio de Janeiro, na Itália e na França, sempre experimentais, baseados em textos poéticos, e explorando a imagem estourada da bitola super-8” (vide <http://cinematecapernambucana.com.br/diretores/geneton-moraes-neto/>). Neste trabalho, Geneton também será referido através da sigla **GMN**.

enfoques conectam-se às reflexões acerca da ideia de resistência cinematográfica através do uso da câmera Super-8 durante a ditadura militar no Recife.

Ditadura *militar* e não *civil-militar*, pois tal terminologia se baseia nos pensamentos de Fico (2014, p. 7-12, 2017, 51-53) e de Napolitano (2017) ao destacarem a proeminência dos militares durante o pós-1964, mesmo que com o apoio de civis até 1985. Nesse sentido, depreende-se que não é o *apoio político* o definidor da natureza de um evento histórico, mas, sim, a *efetiva participação dos agentes históricos* para a concretização do acontecimento. Assim, há que se diferenciar o Golpe de Estado de 1964 – baseado numa *coalizão civil-militar* (Napolitano, 2017) com participação direta e ativa, na qualidade de estrategistas e de conspiradores, de um amplo conjunto de civis (Fico, 2014)⁴⁰ – da ditadura *per se*, cuja denominação como *militar* advém da centralidade dos militares enquanto sujeitos históricos à efetivação de tal regime.

Enquanto Fico (2014, p. 7-10, 2017, p. 53) destaca a superfluidade e a imprecisão dos termos *civil-militar* e/ou *empresarial-militar* (e afins), bem como a indiscutibilidade da caracterização *militar* à ditadura, Napolitano (2017) atenta para a permanência dos militares no centro decisório do poder durante todo o período ditatorial. Assim, considerando i) que um Golpe de Estado não precisa ser necessariamente militar, embora a maioria seja protagonizada por este grupo (Barbé, 1998, p. 545-547; Silva; Silva, 2009, p. 173-177); ii) o afastamento, pelos militares, de diversos setores da sociedade civil do governo e do Estado, no decurso do pós-Golpe civil-militar; e iii) a essencialidade e a responsabilidade dos militares para a estruturação e para a manutenção da ditadura, esta pesquisa adota o léxico *ditadura militar* mediante as aproximações conceituais entre Fico e Napolitano, pensando a *configuração imanente* de tal regime como militarmente orientada (Fico, 2017, p. 52).

Essa discussão em torno das conceituações da ditadura une-se à do cinema como *fonte* que, por sua vez, representa tal época ditatorial através de sons e de imagens em movimento, produzindo discursos fílmicos e, portanto, práticas e representações sociais. Nesse sentido, os

⁴⁰ Nesse sentido, veja-se, *e.g.*, o influente e pioneiro trabalho de René Armand Dreifuss Hirsch (1981) ao estudar a participação estratégica e conspiratória de civis (especificamente empresários e tecnopresários, *i.e.*, a *elite orgânica*) na “campanha civil-militar que derrubou João Goulart, [...] visto “que a queda do governo ocorreu como a culminância de um movimento civil-militar e não como um golpe das Forças Armadas contra João Goulart. A rede militar do complexo IPES/IBAD [Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais/Instituto Brasileiro de Ação Democrática], assim como oficiais pertencentes a outros grupos que foram ativamente aliciados, operava em sistema de intensa cooperação com civis [...]” (*ibid.*, p. 361). Ao analisar essa relação de apoio mútuo entre civis e militares – bem como ao precisar quem eram tais civis –, Hirsch (1981, p. 418) acreditava que “a concepção das Forças Armadas agindo como um Poder Moderador tem sido superestimada, ao passo que o papel desempenhado pelos empresários e tecno-empresários [tecnopresários] tem sido fortemente subestimado. Um cuidadoso exame dos ocupantes das posições do poder revela que os empresários e tecno-empresários [tecnopresários] do IPES controlavam os mecanismos e processos de formulação de diretrizes e tomada de decisão no aparelho do Estado”.

filmes são considerados uma documentação significativa para a construção do conhecimento histórico, dotados de uma linguagem específica, mas que se assemelham a qualquer outra fonte histórica, seja ela escrita, seja ela não escrita: são um tipo de narrativa construída a partir de determinada realidade ou de determinado fato, não sendo, portanto, imparciais. Os cineastas, desse modo, realizam filmes que podem ser historicizados e analisados pelos historiadores, os quais participam do processo de elaboração desse documento mediante interpretação e crítica documental. Assim, os sentidos dos filmes são constituídos com base na natureza das indagações a eles direcionadas (Ferro, 1992; Silva; Silva, 2009, p. 158-161).

Influenciada pelos debates ocorridos durante o século XX, sob o contexto das transformações teórico-metodológicas ocorridas no campo historiográfico (especialmente por intervenção da escola dos Annales), a relação entre o Cinema e a História foi tratada por autores, como Ferro (1992) e Rosenstone (2015), cujas contribuições centram-se na reflexão do cinema como documento histórico. Assim, se com Bloch (2001) a História é concebida como a *ciência dos homens no tempo*, uma vez que a explicação de um acontecimento histórico não pode acontecer fora de seu *momento*, por meio das abordagens de Ferro e de Rosenstone também não é possível analisar o cinema abstraindo-o do período histórico sob o qual foi constituído.

Assim, Ferro (1992) defende que, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, o filme é História, bem como o são os aspectos mais abstratos do ser humano, isto é, as *crenças*, as *intenções* e o *imaginário*. Rosenstone (2015), de certa forma, aliando-se a tal hipótese, esclarece que a história escrita e a história veiculada pela tela são parecidas em dois pontos: i) ambas se referem a *acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado* e, ii) simultaneamente, comungam do *irreal* e do *ficcional* pelo fato desses se comporem de convenções desenvolvidas para falar de onde os seres humanos vieram, onde se encontram e para onde acham que estão indo. Tais teses demonstram, portanto, a importância do diálogo do cinema com outras fontes e a relevância dos filmes para a sociedade e para as reflexões humanas, instituindo, conforme Rosenstone (2015), uma nova forma de pensar a História.

Tais considerações associam-se a dois outros pontos. O primeiro refere-se às abordagens a fim de pensar especificamente a relação cinema-história: o cinema *na* História; a história *no* cinema e a História *do* cinema, assim como a história *nos* filmes e os filmes *na* história, possibilitando identificar as obras cinematográficas como fonte primária; como produtoras de discurso histórico e intérpretes do passado; e como arte, atendo-se às questões técnicas, às linguísticas e às de recepção (Napolitano, 2008, p. 240-241; Rosenstone, 2015). O segundo, compete a um duplo movimento tangente ao mencionado vínculo: a existência de uma *leitura cinematográfica da história*, bem como a de uma *leitura histórica do filme* (Ferro, 1992, p. 19),

em que cineastas e historiadores se aproximam através do uso da linguagem audiovisual, para tratar de temáticas caras à História, e através da construção de análises filmicas mediante teoria e metodologia históricas⁴¹.

Reconhecendo esta afinidade, Rosenstone (2015) utiliza o conceito de *historiofotia*, proposto por Hayden White, para pensar a representação da História e do que se pensa dela mediante imagens visuais e discurso filmico. Nesse sentido, aproximando-se do conceito de *representação*, as fontes filmicas precisam ser julgadas para além de cópia fiel da realidade e/ou de meras ilustrações e, dessa forma, serem analisadas em associação ao contexto em que estão inseridas, de modo a confrontar o filme com questões externas ao filme (Ferro, 1992).

No entanto, tal modo de pensar as obras filmicas proposto por Ferro, apesar de situá-las contextualmente, está amparado em dicotomias, cujos objetivos concentram-se em encontrar o *latente* através do *aparente* ou o *não visível* por meio do *visível*, implicando em críticas, como as de Kornis (1992) e de Morettin (2003) que, respectivamente, sinalizam a não articulação entre análise do conteúdo do filme, contexto de produção e linguagem cinematográfica; e a desconsideração do caráter polissêmico das imagens, quando amparadas nessas oposições. Dessa forma, pensando na fusão dos pontos internos e externos ao filme, e atentando para os diversos sentidos que as imagens provocam, ambos os autores, apesar das divergências, também se aproximam de Ferro ao destacarem as relações entre o cinema, a História e a sociedade sem considerar o discurso filmico como um reflexo direto do real.

Admitindo que uma história nunca é idêntica à fonte que a testemunha, como afirma Koselleck (2006), e mediante os apontamentos anteriores, depreende-se que as fontes filmicas, atuando também como *agentes históricos* na medida em que interferem na própria História (Barros, 2007, 2016; Ferro, 1992), não existem fora do espaço e do tempo em que são produzidas, sendo geradas por meio das intenções de quem as cria. Dessa maneira, pensar o cinema como documento é compreendê-lo enquanto produto humano inserido em um contexto no qual cineastas e historiadores – a partir dos discursos *cinematográfico* e *histórico*, conscientemente ou não – são inspirados (de modo não imperioso/determinante, ressalte-se) por fatores ideológicos, sociais, culturais, políticos, econômicos, além dos afetivos, emocionais (dimensão do sensível, das sensibilidades).

Nos restringindo especialmente a esse último âmbito (o das sensações, do sentir), destaquemos que é uma forma de influência cujo principal traço é o de provocar que os

⁴¹ É importante, por outro lado, destacar que não há apenas aproximações, mas também distanciamentos em tal dinâmica, haja vista que cada uma dessas áreas também precisa ser lida sob suas regras próprias, especialmente o cinema quando utilizado como fonte pelos historiadores. Mais à frente, explicarei.

espectadores e/ou leitores não só leiam a História (permeada de dores e de prazeres), mas a vejam, a ouçam, a vivam/revivam; enfim, a sintam através dos relatos históricos – sejam eles filmicos/audiovisuais, sejam eles escritos, cada qual organizado por meio de dispositivos de linguagem específicos (Lagny, 2012; Rosenstone, 2015).

Nesse enfoque afetivo, emocional, presente no domínio filmico – e destacado por Lagny (2012) e por Rosenstone (2015), por exemplo –, considero apropriado salientar, ainda em tal esfera, uma proximidade de pensamento entre o historiador Rosenstone e o cineasta Amin Stepple (importante figura do cinema Super-8 em Pernambuco). Primeiro, para que reflitamos como a relação cinema-história é perpassada pelo plano dos sentimentos (em sentido amplo), na medida em que, se a História é processada por tristezas, por alegrias, por derrotas, por vitórias, por exemplo, o Cinema, mediante imagens, palavras, sons e suas várias técnicas cinematográficas, as materializa, as acentua, propiciando ao espectador sentir “o peso do afeto” (Lagny, 2012, p. 37). Depois, para que vejamos como há, entre Rosenstone e Stepple, uma preocupação no que se refere ao entrecruzamento das imagens cinematográficas com as emoções/sensações e com outras áreas, como a história e a política. Confirmamos:

Se, de um lado, Stepple (1978 *apud* Rêgo, 1978, p. D-30) declarou que “defendo um cinema político, militante, para o Super 8. Filmes que não apenas contemplem a fome, mas que sintam-na; que não apenas registrem a dor da tortura, mas sofram-na; que não se limitem a presenciar todas as formas de injustiças sociais, mas combatam-nas”. Rosenstone (2015, p. 34), por sua vez, propugna que “o filme quer mais do que apenas ensinar a lição de que a história ‘dói’, ele quer que você, o espectador, vivencie a dor (e os prazeres) do passado”.

É assim que, portanto, compreendemos a História de modo semelhante ao que pensa Durval Albuquerque Junior (2004, p. 79, 2011) acerca desta disciplina: *a história como saber e como vida*, vinculada ao que é próprio ao ser humano/à humanidade e, por isso, contígua às dúvidas e aberta às incertezas. A propósito, quando de sua análise sobre a invenção do Nordeste, Durval a finalizou com uma interessante descrição sobre a História, que também funciona como uma espécie de declaração de amor a esta disciplina, e que cuja citação considero importante reproduzir na íntegra. Assim, nos instigando a ponderar sobre o próprio processo de desenvolvimento de uma pesquisa histórica, Albuquerque Junior (2011, p. 354) assevera:

É preciso, pois, continuarmos amando a história, não pelas certezas que nos revela, mas pelas dúvidas que levanta, pelos problemas que coloca e recoloca; não porque os resolve e descobre inscrita em si mesma, uma panaceia teleológica que viria a suprimir todos os nossos sofrimentos. A história não é um ritual de apaziguamento, mas de devoração, de despedaçamento. Ela não é bálsamo, é fogueira que reduz a cinzas nossas verdades estabelecidas, que solta fagulhas de dúvidas, que não torna as coisas

claras, que não dissipa a fumaça do passado, mas busca entender como esta fumaça se produziu. O problema, antes de ser coberto pelas cinzas de uma resolução teórica, deve ser soprado para que apareça em todo o seu ardor de brasa. Ele deve voltar a queimar, a incomodar. É preciso que a invenção do Nordeste deixe de ser uma questão adormecida, para voltar a ser resposta em nome do amor à vida que ainda é possível, em nome do amor aos homens, que ainda nos deixa em dúvida, certos de que não há nada mais inumano que a certeza, parente da morte. Se a vida é amiga da arte, é possível com arte inventarmos outros Nordeste, que signifiquem a supressão das clausuras desta grande prisão que são as fronteiras.

À vista das reflexões precedentemente efetuadas, se, por um lado, o cinema como uma fonte não alcança o real por este ser inatingível – e, portanto, não atinge a completa ressurreição do passado, não apreende a realidade propriamente dita e não restaura o real em sua integridade (Dosse, 2012, p. 12; Koselleck, 2006, p. 141; Pesavento, 1995, p. 17); por outro, os filmes podem representar esse real ou, ainda, uma dada realidade que seja livremente concebida com suas próprias historicidade e intencionalidades. Isto é, o cinema sempre representa algo (e também é representado *por si mesmo e pelos outros*), atuando, pois, no campo das representações.

Além de ser um dos conceitos-chave para a História Cultural, **representação** é também objeto de discussões teóricas em diversas áreas das Ciências Humanas, estimulando ainda mais os diálogos entre a História e a Linguística ou entre as Ciências Sociais, por exemplo. Nesse sentido, no campo da historiografia, há as contribuições de Pesavento (1995, p. 15-18), que, refletindo acerca do *imaginário*, articula as noções de *representação* definidas por Jacques Le Goff (o qual atrela esse termo ao processo de abstração baseado na *tradução mental de uma realidade exterior percebida*) e por Pierre Bourdieu, compreendendo que as representações abrangem atos de *apreciação*, de *conhecimento* e de *reconhecimento* mediante estratégias, interesses, manipulações e bagagem cultural e, portanto, envolvendo *lutas sociais e jogos de poder*. Quando do desenvolvimento de um apanhado teórico sobre *representação* no campo da História (Cultural), Pesavento participou que

Categoria central da História Cultural, a *representação* foi, a rigor, incorporada pelos historiadores a partir das formulações de Marcel Mauss e Émile Durkheim, no início do século XX. Mauss e Durkheim estudaram, nos chamados povos primitivos atuais, as formas integradoras da vida social, construídas pelos homens para manter a coesão do grupo e que propõem como representação do mundo. Expressas por normas, instituições, discursos, imagens e ritos, tais representações formam como que uma realidade paralela à existência dos indivíduos, mas fazem os homens viverem por elas e nelas. As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido

ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade (Pesavento, 2008, p. 39, grifo próprio)⁴².

Complementando tais perspectivas, consideramos igualmente as contribuições teóricas de Koselleck (2006) no campo da *história dos conceitos*, cujas ligações com a linguística envolve tal terminologia aos atos de narrar e de descrever, entendendo, dessa forma, que *representação* se liga ao modo pelo qual a História *narra* eventos e *descreve* estruturas. A exploração desse conceito em nosso presente estudo está, pois, fundamentada em entrelaçamentos como esses, através dos quais *representação* é analisado em conjunto com outras ideias e com autores de diferentes áreas.

Sendo assim, tal termo possui espaço nos escritos de autores como Chartier (2002a, 2002b), pensador-chave nessa reflexão (Barros, 2005), como Ginzburg (2001) e como Hall (2016). Aproximando-se da sua terminologia latina (*repraesentare*) – cujo significado é *tornar presente ou manifesto, apresentar novamente* (Pitkin, 2006, p. 17)⁴³ –, Chartier (2002a, p. 74, 2002b, p. 20) e Ginzburg (2001, p. 85) atentam para os sentidos de *representação*, que podem operar tanto como exibição de uma *ausência*, fazendo ver o ausente através da substituição por uma imagem, quanto como exibição de uma *presença*, visibilizando a realidade representada por meio da *apresentação pública de algo ou alguém*.

Nesse primeiro sentido, a substituição de um *não presente* não se encaixa em uma ideia mimética por meio da qual se atingiria o mundo real a partir da imitação, numa espécie de espelho que refletiria fielmente a realidade – perspectiva que Hall (2016, p. 46-49), ao debater sobre as teorias da representação, caracteriza como *abordagem reflexiva*, em contraposição às abordagens *intencional* e *construtivista*. Dessa forma, assentando-se na interpretação de Chartier (2002a, 2002b) para a compreensão do cinema em Super-8 como *representação social* – e evocando tal concepção a fim de pensar como tal bitola era utilizada para representar questões caras ao período da ditadura no Recife –, concorda-se que o mundo social é historicamente construído por meio de representações sociais elaboradas através de discursos (assim como por práticas *reais* e por instituições sociais independentes de formulações discursivas) que, por seu turno, instituem práticas e estratégias ligadas ao poder, à dominação e a lutas/à contra-hegemonia.

⁴² Para mais, consulte-se Pesavento (2008, p. 39-43).

⁴³ “Pode significar torná-los literalmente presentes, trazê-los à presença de alguém. Também pode significar apresentar-se à corte em resposta a uma convocação; literalmente, tornar-se presente. Pode significar também tornar presente uma abstração em um objeto, ou por meio dele, como ocorre quando uma virtude parece encarnada na imagem de certo rosto. E pode significar a substituição de um objeto por outro – em vez do outro –, ou a antecipação de um evento, trazendo-o para o presente. Pode significar ‘desempenhar imediatamente’ e mesmo ‘pagar em dinheiro’” (Pitkin, 2006, p. 17).

Por esse eixo de análise, as representações estão intrinsecamente unidas ao discurso⁴⁴ e, conseqüentemente, ao poder, às reproduções sociais e às mudanças sociais, de modo que os sujeitos, as verdades e determinadas práticas sociais são moldados pelas *ações discursivas* (ainda que tal condicionamento/produção não ocorra de forma uniforme, nem sequer de maneira ilimitada, inelutável) e, assim, não existem nem desvinculadas do discurso nem independentes do poder (Chartier, 2002a, 2002b; Fairclough, 2016; Foucault, 1979, 2000, 2008; Pesavento, 1995). Em contrapartida – considerando que as múltiplas dimensões da vida social não se restringem, exclusivamente, à esfera da linguagem/das palavras –, tais mecanismos discursivos também são conformados por práticas objetivas, *materiais, substanciais*: ou seja, indivíduos, verdades e práticas sociais, enfim, o mundo são inseparáveis dos âmbitos simbólico/representacional e sensível/material. Dessa forma, não se nega o concreto, o real ou o material, mas, sim, pensa que nada nas esferas humana e social têm sentido sem que sejam consideradas as relações discursivas e as de poder, sem que sejam historicizadas – isto é, preocupa-se menos com a existência das coisas em si do que com os processos que fabricam os seus sentidos (Hall, 2016, p. 46, 81)⁴⁵.

Assim, se as representações estão imbricadas ao discurso e ao poder, existem *lutas sociais* e *lutas de representação*, e, portanto, espaço para que os sujeitos sociais como agentes também remodelem e reestruturem as práticas discursivas e sociais, distanciando-se, dessa forma, de uma compreensão que pensa o poder e o discurso sob as óticas da unilinearidade e da passividade (Albuquerque Júnior, 2004; Chartier, 2002a, 2002b; Fairclough, 2016; Foucault, 1979, 2000, 2008; Pesavento, 1995). Do mesmo modo, como pontua Pesavento (1995), a categoria do *real*, simultaneamente, opera como concretude e como representação.

Conseqüentemente, evocam-se as confluências entre representação e linguagem, de forma que representar associa-se à cultura e à produção de sentidos e de significados, em que as práticas sociais e discursivas, plural e contraditoriamente, significam o mundo (Chartier,

⁴⁴ *Discurso*, de acordo com a perspectiva de Foucault (1979, 2000, 2008), vincula-se às *práticas* – que formam, que reproduzem e que transformam os objetos de que falam, assim como os sujeitos sociais – e ao *poder*, definindo *regimes de verdade*; e, conforme Fairclough (2016) – interagindo com a abordagem foucaultiana, apesar de distâncias teórico-metodológicas à sua análise do discurso –, uma prática social (associada às práticas política e ideológica) de *representação* e de *significação* que constrói e reconstrói o mundo, agindo tanto para a reprodução como para a transformação das sociedades.

⁴⁵ Ou, refletindo junto à Jean Comaroff e a John Comaroff, é preocupar-se em entender e em mostrar os modos pelos quais as realidades são construídas, ou seja, “como as realidades se tornam reais, como as essências se tornam essenciais, como as materialidades se materializam” (Comaroff; Comaroff, 2010, p. 25). Consideramos, nesse sentido, o *discurso* como algo não autônomo, compreendendo-o tanto na qualidade de *instituinte* de quanto na qualidade de *instituído por* práticas sociais e materiais, *i.e.*, tal relação configura-se como um movimento complexo caracterizado pela interdependência entre ambas as dimensões. Portanto, como nos lembram Dreyfus e Rabinow (1995, p. X): “as práticas discursivas são influenciadas pelas práticas sociais nas quais estão, juntamente com o investigador, inseridas”.

2002a, 2002b; Hall, 2016). Nesse processo, o cinema é posto como uma *prática social* que, ao produzir sentidos e significados culturais, também instaura práticas sociais, como lembram Turner (1997) e – baseado em Michèle Lagny – Valim (2005, 2006), operando, portanto, através de *discursos cinematográficos* e de *práticas cinematográficas*. Em vista disso, se por um lado a linguagem é um dos principais modos pelos quais a cultura, na qualidade de espaço de disputas, produz e reproduz as significações sociais; a linguagem cinematográfica, mediante efeitos, sons e imagens em movimento, por seu turno, atua diretamente no mundo social por meio do desenvolvimento de seus sentidos e da veiculação de suas representações.

No entanto, tais significados não são invariáveis e, com isso, as interpretações decorrentes dos atos de leitura e de compreensão de uma obra fílmica também não o são, revelando que os leitores/espectadores, situados social, cultural e historicamente, *apropriam-se e reapropriam-se* – recorrendo-se à terminologia chartieriana – do texto fílmico, rompendo com a ideia conforme a qual as obras portariam uma interpretação unívoca (Chartier, 2002a, 2002b; Fairclough, 2016; Lagny, 2012; Turner, 1997; Valim, 2005, 2006). Dessa forma, reconhecendo o cinema e os sujeitos sociais como agentes da História, obtêm-se relações interdependentes e complexas entre produção fílmica e recepção fílmica, na medida em que o consumo cultural também é uma *criação* ou *outra produção* fundando não objetos, mas, sim, sentidos às obras através de múltiplas interpretações (Certeau, 1998; Chartier, 2002b). Por conseguinte, não só o cinema, especialmente o Super-8, é uma prática social que institui práticas sociais, mas também o são as leituras que se fazem dele.

É no domínio das práticas e das representações que se estabelece o debate que fundamentou a noção de resistência cinematográfica, nos permitindo pensar as relações entre o cinema e a política. Esta, aqui pensada a partir da acepção de Arendt (2002, 2007), inseparável da liberdade e da pluralidade, surgida e manifestada *entre* os homens, na qualidade de uma *ação* agonística que se realiza por meio da *palavra* (também um ato, uma prática) e, portanto, no debate dissensual de ideias de modo *aberto* e *contínuo* (Zilio, 2014). À tal conceituação de política, ao pensarmos a movimentação cinematográfica superoitista no Recife, atrelamos a noção de *brodagem*, ou seja, a da existência de uma prática colaborativa fundamentada em uma *comunidade de afetos* (o que não significa ausência de conflitos, de intrigas e/ou de interesses) transformando o fazer fílmico numa ação entre amigos e estruturada, pois, na colaboração e na coexistência de diferentes cineastas, com variadas percepções e profissões, objetivando tecer

e/ou aprofundar relações profissionais e/ou pessoais a fim de se realizar filmes, de se fazer cinema em Pernambuco (Cunha Filho, 2014; Galvão, 2018; Nogueira, 2014)⁴⁶.

Em vista disso, percebemos que o Super-8, inicialmente, circunscreveu-se no espaço privado, ao modo de um *lazer doméstico*, e depois movimentou-se também para o âmbito público, à maneira de uma *resistência cultural* (Ferreira, 1994, 2000), tornando o ato de filmar, durante a ditadura militar no Recife, uma prática sociopolítica ou uma *arte/maneira de fazer*. Modo de criar este que, além de realizar-se entre colegas, manifestou-se como uma *tática* (Certeau, 1998) vinculada à atuação *micropolítica* (Castelo Branco, 2005, 2007b; Guattari; Rolnik, 2000), somando-se, dessa forma, a resistência cultural (explorada por Ferreira) à micropolítica.

Como *táticas*, Certeau (1998, p. 46-47, 100-101)⁴⁷, diferenciando-as das *estratégias* e servindo-se do léxico militar, definiu como uma lógica de *ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio*, em que o *outro* é o seu lugar, isto é, opera-se sob o campo de visão do inimigo e sob o espaço por ele controlado (estrategicamente), através da apropriação, da manipulação, das *astúcias*: enfim, é a *arte do fraco*, do drible, do desvio. Nesta pesquisa, vinculamos tal categoria à ideia de *micropolítica* (Castelo Branco, 2005, 2007b; Guattari; Rolnik, 2000), pensada como uma forma de agir que impulsiona a política a deslizar do *macro* (da *superfície*, do *molar*) para o *micro* (o *subterrâneo*, o *molecular*), atuando na *micrologia do cotidiano*, estando interessada em assuntos antes marginalizados e sendo capaz de promover uma espécie de *revolução molecular* – e, portanto, rompendo com a noção segundo a qual as formas de inserção social e de lutas políticas precisariam ocorrer, forçosamente, na esfera estatal ou na arena das instituições⁴⁸.

⁴⁶ De acordo com Nogueira (2014, p. 33-34), “historicamente, o cinema em Pernambuco é marcado pela existência de grupos de cineastas autodidatas, que trabalham [a partir] de um *modus operandi* colaborativo, conhecido localmente como *brodagem*. Este modo particular de produzir entre amigos acaba dando forma a uma estrutura social que envolve uma gama de sentimentos [...]. Dentro do campo cultural, a *brodagem* se configura como um jogo de interesses dentro de uma forte relação de amizade, de paixões em comum e vontade de fazer cinema”. Cunha Filho, aproximando-se do pensamento de Nogueira (2014), pontuou que “[...] entre 1973 e 1983, mais de 200 filmes são produzidos em super-8 – e, de novo, são os grupos de afeto que se mobilizam, divididos grosso modo em dois blocos: um mais conservador, defendendo a profissionalização, e um autodenominado anarquista, usando o super-8 como experimento expressivo libertário. Em Pernambuco é, portanto, possível falar em estrutura de sentimento no campo do cinema – seja o que se fez e se faz com filmes, seja o que se fez e se faz com ideias e palavras” (2014, p. 112).

⁴⁷ Veja-se, especialmente, p. 45-48, 91-106.

⁴⁸ Diz Guattari: “a questão micropolítica – ou seja, a questão de uma analítica das formações do desejo no campo social – diz respeito ao modo como se cruza o nível das diferenças sociais mais amplas (que chamei de ‘molar’), com aquele que chamei de ‘molecular’. Entre esses dois níveis, não há uma oposição distintiva, que dependa de um princípio lógico de contradição. [...] As lutas sociais são, ao mesmo tempo, *molares e moleculares*... [...] essa oposição entre molar e molecular pode ser uma armadilha. Eu e Gilles Deleuze sempre tentamos cruzar essa oposição com uma outra, a que existe entre micro e macro. As duas são diferentes. O molecular, como processo,

Tais categorias, para a realização das análises filmográficas, foram utilizadas no sentido de perceber que os realizadores, apropriando-se da câmera em Super-8, subvertendo os seus usos iniciais e distantes das formas de criação cinematográficas tradicionais, também se afastaram dos modos de resistência mais convencionais. Dessa forma, agiram nas *brechas/oposições* e aproveitaram-se delas a fim de produzirem (*inventarem* novas formas de fazer filmes) com menos restrições (censórias e mercadológicas) do que aquelas existentes no campo cinematográfico nacional inserido no circuito comercial – embora, por exemplo, haja vestígios de censura e de repressão ao Super-8, bem como de atos autocensórios⁴⁹ (Certeau, 1998; Ferreira, 1994, 2000).

Estruturado em articulação com as questões anteriormente debatidas, o *percurso metodológico* deste trabalho fundamentou-se em uma dúplici atuação, constituída de análises de filmes e de jornais. A execução de tais tarefas sucedeu, por vezes, de maneira simultânea, a despeito de ambas as atividades/de ambas as fontes demandarem métodos específicos. Na investigação sob uso dos materiais jornalísticos, esta pesquisa se baseou nas proposições metodológicas de Zicman (1985), de Luca (2008) e de Fairclough (2016), de modo a perceber a imprensa para além de um veículo de informações imparciais e desvincilhada da realidade político-social, compreendendo-a como uma documentação com linguagem específica e que intervém diretamente na vida social, produzindo discursos e representações distantes de uma objetividade. Adaptando as propostas de Zicman (1985, p. 93-94) e de Luca (2008) aos objetivos deste presente estudo, caracterizamos os jornais (apresentados, mais abaixo, junto com as fontes fílmicas), que circulavam à época e que expunham temas ligados à cultura e às artes, a partir de dois aspectos gerais que nos possibilitaram historicizá-los: i) os formais e os materiais; e ii) os históricos.

pode nascer no macro. O molar [*nível da política de constituição das grandes identidades*] pode se instaurar no micro” (Guattari; Rolnik, 2000, p. 127-128). Nesse sentido, *micropolítica* aproxima-se do conceito de *revolução molecular* (p. 45), da ideia de *processos de singularização* (p. 45, 121-122) e, ainda, da noção de *microprocessos revolucionários* (p. 47): enfim, “processos de diferenciação permanente” (p. 45); modos de se protestar/de se romper/de se desviar das normas dominantes/institucionais, da *subjetividade capitalística/dos valores capitalísticos*, intentando produzir-se, assim, outras formas de existir, de ser; outras formas de sociabilidade e de sensibilidade: “modos de subjetividade originais e singulares, processos de singularização subjetiva” (p. 45) (cf. Guattari; Rolnik, 2000). Para mais, ver especialmente Guattari e Rolnik (2000, p. 45-66, 121-123, 127-139).

⁴⁹ Ao longo deste trabalho dissertativo, abordarei tais questões. Antecedendo, à vista disso, que em 1973 (início da movimentação superoitista em Pernambuco, recordemos) registrou-se ação da censura sobre o âmbito do Super-8 em PE.

Em diálogo com a etapa anterior e para a análise das matérias *per se*, utilizamos a abordagem discursiva de Fairclough (2016)⁵⁰, por meio da qual apreendemos o discurso como uma forma de *ação* e como uma forma de *representação* e de *significação* do mundo, entendendo o uso da linguagem jornalística, portanto, como uma *prática social*. Atentando para as categorias de *intertextualidade* e de *interdiscursividade* selecionamos, nos jornais, os textos associados ao Super-8 no Recife e investigamos, especialmente, os registros referentes ao cenário artístico-cultural, entre os anos de 1973 e 1983, na capital pernambucana. Observando como foram elaborados os discursos e os textos jornalísticos em relação a outros discursos e outros textos, bem como mediante as interpretações de seus sentidos e de suas representações, realizamos a construção do quadro histórico que possibilitou a existência de tal movimentação cinematográfica no Recife e, nesse sentido, nas artes e na cultura dessa capital.

As análises fílmicas, por sua vez, desenvolveram-se a partir das reflexões metodológicas de Penafria (2009) e de Vanoye e Goliot-Lété (1994), examinando tais fontes como produtoras de um discurso fílmico e como atuantes no campo das práticas e das representações sociais. Pensando tal análise como um ato de *decomposição*, abrangendo as fases de *descrição* e de *interpretação*, dissecamos produções fílmicas em S-8 de Geneton – selecionadas por seus elos com a/s resistência/s (cultural e política) e com elementos concernentes à sociedade recifense/brasileira do período em estudo, bem como pelas relevâncias política, histórica e cultural dos temas filmados (haja vista que eram, e ainda são, questões significativas aos âmbitos nacional e internacional, como, por exemplo, as que dizem respeito à censura, à liberdade, ao autoritarismo, ao imperialismo).

Nesse sentido, considerando as especificidades audiovisuais do fazer fílmico superoitista⁵¹, assim como os seus aspectos formais e os relacionados ao conteúdo, efetuamos as análises *interna* e *externa* das obras (Penafria, 2009) mediante o eixo de *interpretação sócio-*

⁵⁰ Denominada *Análise Crítica do Discurso* (ACD).

⁵¹ Aqui, dialogando com as ideias de Morettin (2003) e de Napolitano (2007), enfatizo a necessidade de se atentar para uma análise fílmica que não se restrinja a noções como a de fidelidade ou não do filme ao discurso histórico. Pelo contrário: que as análises de uma obra cinematográfica estejam pautadas no sentido de se compreender os sentidos, as características e os movimentos particulares da linguagem e do discurso cinematográficos. Nossas análises fílmicas, sob tal perspectiva e com base nos referidos autores, se concentraram (mesmo que não exclusivamente) em perceber os sentidos próprios dos filmes em Super-8, na medida em que não objetivamos nem encontrar suas significações no conhecimento histórico, nem averiguar obediência (ou não exatidão) à narrativa historiográfica, ao fato histórico. Nesse sentido, nos foi importante entender a narrativa fílmica (particularmente a superoitista) como uma prática discursiva particular que constrói um conhecimento específico, uma compreensão *sui generis* acerca da sociedade em que está inserida e, mesmo, sobre a História, destacando suas ambiguidades, suas incertezas, suas tensões e, por que não, as falsificações, as adulterações próprias das sociedades humanas? Por tudo isso, lembremos: os filmes, antes de serem considerados *documentos históricos*, são obras dotadas de valores e de investimentos artísticos, não sendo necessariamente produzidos com o intuito de se comporem enquanto *fontes históricas*.

histórica (Vanoye; Goliot-Lété, 1994) e mediante as categorias de *táticas* (Certeau, 1998) e de *micropolítica* (Castelo Branco, 2005, 2007b; Guattari; Rolnik, 2000, p. 45, 127), entendendo que os processos de lutas políticas e de lutas sociais não precisavam necessariamente acontecer no terreno do Estado⁵². Tal direcionamento nos auxiliou tanto na *decomposição* dos filmes – na qualidade de resistências cinematográficas nos sentidos tático e micropolítico – quanto no cotejo de tais fontes fílmicas entre si, de tais fontes em relação a outras produções superoitistas de outros realizadores e de tais fontes em relação a aspectos extrafílmicos. Dessa maneira, compreendemos não só as obras audiovisuais *per se*, mas também suas vinculações com as circunstâncias de produção, com os dados documentados nas outras fontes selecionadas para o presente estudo e com o conjunto maior das obras cinematográficas e seus respectivos *filmmakers* (neste último item, atentando para as diferenças e para as semelhanças entre Geneton/suas películas em Super-8 e outros cineastas *de e/ou em* Pernambuco/suas películas em Super-8).

No que tange especificamente às fontes, este trabalho compôs-se de dois tipos de documentos principais: fílmicos e hemerográficos. Tratando-se de filmes, a escolha dos de Geneton adveio i) da pertinência de suas obras no tocante à resistência, à história, à cultura e aos assuntos de ordem política no decurso dos anos 1970; e ii) de sua atuação, especificamente no campo cinematográfico, despreocupada (de maneira geral) em profissionalizar-se e em aproximar-se da cultura e da política oficiais, de um lado; e, de outro, preocupada em produzir filmes envolvidos com assuntos caros à época (e, para isso, utilizando-se de muita poeticidade e de muitas metáforas; de muito experimentalismo). Nesse sentido, exploramos três curtas-metragens em Super-8 dirigidos por Geneton Moraes Neto, acessíveis no acervo da Cinemateca Pernambucana⁵³ e apresentados abaixo⁵⁴:

⁵² Tese corolária do reconhecimento de “que a luta não mais se restringe ao plano da economia política, mas abrange também o da economia subjetiva. Os afrontamentos sociais não são mais apenas de ordem econômica. Eles se dão também entre as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos e grupos entendem viver sua existência” (Guattari; Rolnik, 2000, p. 45).

⁵³ De acordo com os termos de cessão firmados, os acessos ao acervo fílmico podem ser virtuais *e/ou in situ*. Saliento que o patrimônio cinematográfico em/de Pernambuco contido na Cinemateca é constituído (para além dos filmes em Super-8), por exemplo, de outros tipos de produções audiovisuais e em outros formatos, de objetos filmográficos, de livros, de trabalhos acadêmicos e de documentos relativos às produções fílmicas. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/acervo/filmes/>. Acesso em: 24 out. 2022.

⁵⁴ De modo a me permitir realizar os *downloads* dos curtas-metragens de Geneton, todos os seus três filmes Super-8 nesta Dissertação analisados foram gentilmente cedidos (para fins estritamente acadêmicos) pelo Prof. Paulo Carneiro da Cunha Filho, amigo de GMN e, aliás, um dos responsáveis pelo processo de digitalização das produções superoitistas de GMN. Segundo Paulo Cunha, em conversa por e-mail, “a digitalização da obra em super-8 de Geneton Moraes Neto foi fruto de um convênio entre o Cinema da Fundação [Joaquim Nabuco] e a Cinemateca Pernambucana, na ocasião coordenadas por Ana Farache, e o Ministério da Educação [MEC]. Coube ao MEC financiar a digitalização e a Ana Farache coordenar o processo do ponto de vista técnico e de preservação. A digitalização foi realizada por Phil Vigeant, na Pro-8mm, em Los Angeles, com supervisão de Paulo Cunha e

- i) *Mudez Mutante* (1973, 7 min 5 s, experimental), uma reflexão sobre liberdade e sobre silêncio através de músicas e de manchetes de jornais, enquanto, calado, um casal lê revistas;
- ii) *Isso é que é* (1974, 5 min 53 s, experimental), por meio de metáforas e de sugestões e sob inspiração do poema/processo *1822* (1966, de Nei Leandro de Castro), uma tentativa de falar em tempos de repressão e de censura(s). Produzido em conjunto com Amin Stepple; e
- iii) *Funeral para a Década das Brancas Nuvens* (1979, 10 min 32 s, experimental), baseado na poesia do poeta *beatnik* Lawrence Ferlinghetti, um exame poético-político acerca dos anos 1960 e 1970.

Na investigação e na análise dos jornais – tendo em vista o alto grau de circulação no estado pernambucano, assim como a garantia de espaço para a ocorrência (significativa) de debates sobre temáticas atinentes à cultura e às artes (e, portanto, ao cinema), entre os anos 1973 e 1983 –, trabalhamos com dois periódicos da cidade do Recife, *Jornal do Commercio* (JC) e *Diário de Pernambuco* (DP), cujos acervos estão disponíveis tanto na Hemeroteca Digital (BNDigital), da Fundação Biblioteca Nacional (FBN)⁵⁵, quanto na Hemeroteca do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE). Em tais jornais, cumpre ressaltar, enfim, que transitavam importantes nomes do Super-8 em Pernambuco, como (além de Geneton, no DP) Jomard, Fernando Spencer (DP), Celso Marconi (JC) e Amin Stepple. É por isso que, para os propósitos desta pesquisa, recorreremos, principalmente, aos escritos constantes na seção sobre cinema de ambos os jornais, o que não quer dizer que não tenhamos – quando importante ao nosso tema – examinado e/ou citado outras partes do DP e do JC, ou, ainda, outras gazetas.

Três é o número total de capítulos através dos quais a presente Dissertação se estrutura. Todos os três capítulos partilham de um mesmo tema geral, que é a movimentação Super-8 no

Ivan Cordeiro” (15 set. 2025). Ainda acerca dessa digitalização, assista-se *Viver de Ver o Verde Mar* [2018], de Ivan Cordeiro, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HsydECQ6uog>. Acesso em: 25 jun. 2024).

Ao **Prof. Paulo Cunha**, pela sua generosidade e pela sua disponibilidade, registro, aqui, meu muito obrigado!

⁵⁵ Ressalto, contudo, que as publicações referentes ao *Jornal do Commercio* não se encontram digitalizadas no site da Hemeroteca Digital, constando apenas no APEJE. As relativas ao *Diário de Pernambuco*, por outro lado, estão presentes tanto no Arquivo Público quanto na página eletrônica da Hemeroteca, disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 24 out. 2022.

estado de Pernambuco. Este é o elemento-chave que costura toda as três partes por meio das quais o presente trabalho está dividido. Desse modo, a partir desse tema geral, o primeiro capítulo é dedicado aos aspectos técnicos, históricos e teóricos referentes ao Super-8 em PE, enquanto o segundo, por sua vez, é dedicado às questões econômicas/financeiras (as negociações) relacionadas ao S-8 em PE e às questões relacionadas à *transa* de arranjar uma câmera, de reunir a turma e de ir à rua filmar usando uma S-8 – tal como, certa vez, recomendou Geneton. Em verdade, ambos os capítulos – o um e o dois – examinam, cada qual à sua maneira, o funcionamento do Super-8 no estado pernambucano (principalmente na cidade do Recife), interpretando, inter-relacionadamente, dados relativos ao contexto ditatorial, ao superoitismo realizado em Pernambuco e à resistência micropolítica manifestada através das várias formas de se manipular as câmeras S-8.

Mediante estes três grandes blocos temáticos, desenvolveram-se, por exemplo, tópicos atinentes a eventos cinematográficos, aos vínculos pessoais e/ou profissionais entre os cineastas, a questões técnicas da bitola Super-8 em paralelo a outras filmadoras, à repressão, à censura, ao cenário econômico-financeiro do Brasil, às interações entre o superoitismo em Pernambuco e outras iniciativas artístico-culturais, assim como as proximidades e os distanciamentos entre os *fazeres superoitistas* de/em Pernambuco em relação aos de outras regiões brasileiras. Como veremos, apesar de maior viabilidade econômica em comparação a outros formatos e apesar de sua marginalidade em comparação a produções distribuídas comercialmente e fomentadas oficialmente, praticar cinema por meio do S-8 demandava custos financeiros relativamente altos e, de certa forma, não foi um empreendimento que se sustentou desvinculado de apoios institucionais.

Refletindo sobre os vínculos entre cinema, história e micropolítica, durante o terceiro e último capítulo, por fim, empreendo as análises fílmicas de algumas obras *genetonianas*, ressaltando elementos artísticos acerca da forma, do conteúdo e das circunstâncias a partir das quais Geneton produziu seus filmes. Conjuntamente à sua atuação enquanto cineasta, exploramos, também, sua dedicação ao jornalismo (especialmente o cultural) e à literatura (mais precisamente à poesia). A propósito, jornalismo, cinema e poesia corresponderam a três ofícios que, nos percursos de GMN, estiveram (de diferentes modos e em diferentes graus) tanto próximos à dimensão política quanto entrelaçados entre si. Isto é: em seu cinema, havia poesia e havia jornalismo; em seu jornalismo, havia poesia e havia cinema; em sua poesia, havia cinema e havia seus tons e seus traços de jornalista.

Ao longo desses três capítulos, enfim, intento responder (mesmo que provisoriamente) às questões apresentadas nesta pesquisa, cujo principal problema se concentrou na seguinte

pergunta: *de que modo operou a produção superoítista em Pernambuco, entre 1973 e 1983, considerando especialmente a dimensão (micro)política de sua resistência?*

2 SUPER-8 EM PERNAMBUCO. TÉCNICA, HISTÓRIA E TEORIA

O cinema em Pernambuco experimentou, até os anos 1950 e ante condições as mais diversas, modos de fazer fílmico que acarretaram a feitura de obras cinematográficas com temas e com gêneros variados, mas que sempre compartilhavam de uma realidade: a da precariedade econômica que incidia sobre o âmbito não só cinematográfico/cultural, mas também sobre o meio social de maneira geral. Tal pobreza existiu – e, de certa forma, ainda persistiu durante as décadas de 1960, de 1970 e de 1980 – principalmente devido ao fato de que fazer filme, em regra, é uma atividade cara. E se torna muito mais onerosa quando se vive em uma região explícita e profundamente desigual no que diz respeito à distribuição de suas riquezas (aqui, me refiro, objetivamente, a dinheiro e à terra) – como é o caso da região Nordeste, notadamente o estado de Pernambuco.

Contornar esse inconveniente estrutural a fim de se realizar filmes foi uma característica preponderante na história do cinema em Pernambuco/no Recife e, mais ainda, na de seu cinema superoitista dos anos 1970-80. Nesse sentido, e apesar das limitações, inclusive as correspondentes aos filmmakers – afinal poucos tinham acesso a câmeras filmadoras, mesmo às mais baratas como as Super-8 –, a cinematografia em Pernambuco se configurou como uma das mais importantes durante as duas metades do século XX, projetando-se, como veremos, internacionalmente. E o interessante sucesso experimentado pelo cinema de Pernambuco, principalmente em âmbito nacional (e, mesmo, no decurso da ditadura militar a partir de 1964) foi, em parte, resultado do avesso dos problemas acima citados: isto é, fruto de certas facilidades no acesso a filmadoras menos dispendiosas e mais fáceis de manusear, ainda que acessíveis, quase que exclusivamente, às camadas médias e altas urbanas.

Facilidades essas que não ficaram circunscritas à esfera cinematográfica: no nível mais geral, compuseram o relativo e excludente processo de crescimento econômico usufruído pela sociedade brasileira entre fins dos anos 1960 e início da década de 1970. Como nos lembram Schwarcz e Starling (2018, p. 453), no decorrer do *milagre econômico brasileiro*, muitas pessoas, de modo especial as classes médias urbanas, se beneficiaram com o crédito fácil, com as novas oportunidades profissionais e com os estímulos para consumir em um mercado cada vez mais permeado de novidades. Dentre as novidades, destacaram-se a televisão em cores, o toca-fitas, a câmera Super-8 e automóveis como o Corcel, o Opala, o Galaxie e o Chevette,

além de mais possibilidade de acesso à casa própria por meio de financiamento com o Banco Nacional da Habitação (BNH)⁵⁶.

Em meio a tais circunstâncias foi que, em Pernambuco (mais especificamente no Recife), se iniciou o desenvolvimento de uma movimentação cinematográfica⁵⁷ através da utilização de câmeras S-8. Surgida no mercado tanto como alternativa às filmadoras mais profissionais, como a 16 mm, quanto como alternativa às filmadoras mais amadoras, como a 8 mm, a Super-8 possibilitou a algumas pessoas, de modo fácil e de modo menos custoso, certa autonomia para registrarem imagens em movimento primordialmente domésticas e para consumo doméstico. Nesse sentido, o que diferenciava os *filmes domésticos* (dos *filmes profissionais*) eram não só as filmagens de eventos particulares (a exemplo de casamentos, de um dia na praia ou de uma festa de aniversário em casa) para consumo privado, como também as filmagens de acontecimentos com importâncias cultural, política e/ou social a fim de serem igualmente assistidas na esfera privada.

Aqui, cabe um parêntesis. Em primeiro lugar, em relação aos filmes Super-8 domésticos registrando eventos pessoais/particulares (visando consumação privada), destaque-se os que eram produzidos *on demand* a fim de se registrar, por exemplo, casamentos, batizados ou até propagandas governamentais. Nomes importantes em tais atividades fílmicas são, por exemplo, o de Firmo Neto e o de Carlos Cordeiro – ambos, com certa frequência e cada um a seu modo, igualmente atuantes na consecução de obras superoitistas de outros cineastas (vide Jomard e Geneton), fosse no empréstimo de material filmográfico, fosse na operação de demandas técnico-cinematográficas no antes, no durante e/ou no depois das filmagens⁵⁸. De alguma forma, Geneton (empenhado na produção de películas para circulação extradoméstica) também realizou obras de cunho doméstico quando, por exemplo, filmou o casamento de um casal de amigos:

Geneton filmou tudo, inclusive o casamento de um casal amigo, Gileno Barbosa e Carolina Priori. Fez por prazer, por pura generosidade. Não conseguiria fazer uma documentação tradicional do casamento, mas deixou sua marca filmando mendigos que estavam na porta da igreja” (Farache; Cunha Filho, 2019, p. 109).

Depois, em relação a filmes Super-8 particulares que apresentam eventos de interesse coletivo (e institucional), mas que foram (ao menos, num primeiro momento) produzidos

⁵⁶ Para mais informações sobre o *Milagre Econômico*, cf. Skidmore (1988, p. 274-286), Singer (2014, p. 183-231), Gaspari (2014, p. 211-225) e Napolitano (2017, p. 147-172).

⁵⁷ Ou do *Ciclo Super-8*, ou, ainda, do *Movimento Super-8* (para mais, ver a introdução deste presente trabalho).

⁵⁸ Para outras informações acerca de Firmo Neto, ver Moraes Neto (2021). Para outras sobre Carlos Cordeiro, ver Santos Filho (2012, especialmente p. 284-291, 2019).

visando consumação privada, isto é, sem intenções profissionais e/ou de torná-los públicos, e/ou, ainda, de compor arquivos públicos, destaque-se dois exemplos. **Primeiro:** o acervo pessoal de imagens em Super-8, do cinegrafista Carlos Cordeiro. Atualmente público e salvaguardado pelo Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (Mise), os 75 curtas-metragens gravados por Carlos dizem respeito à construção, durante os anos 1970 e 1980, do Complexo Industrial Portuário Governador Eraldo Gueiros ou Porto de Suape, localizado entre os municípios de Ipojuca e do Cabo de Santo Agostinho, na Região Metropolitana do Recife/RMR (PE).

As gravações feitas por Carlos (e compostas, por exemplo, de solenidades culturais e de visitas de políticos a essa zona portuária, para além dos registros associados especificamente à estruturação do referido Porto) integraram um projeto executado – entre junho de 2021 e maio de 2023 – pelo Laboratório de Antropologia Visual (LAV), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) do Departamento de Antropologia e Museologia (DAM) da UFPE, sob coordenação do Prof. Alex Vailati. Intitulado *Crônicas de uma transformação: preservação do acervo fílmico sobre a construção do Porto do Suape*, a pesquisa, principalmente, higienizou, digitalizou e publicizou tal documentação superoitista, viabilizando, entre outras ações, as preservações desse patrimônio cinematográfico em/de Pernambuco (inicialmente privado) e das memórias dos moradores dessa área portuária⁵⁹.

Segundo: um filme Super-8 caseiro quando da única vinda ao Brasil, em 1968, da Rainha Elizabeth II e do seu esposo Príncipe Philip. Dentre os estados brasileiros visitados, o de São Paulo foi um dos quais por onde os dois membros da realeza britânica cumpriram agenda. Por meio de um trecho da película em questão, observamos o casal de monarcas na inauguração da nova sede do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), na Avenida Paulista (SP), a 7 de novembro de 1968. O exemplo ora citado é parte do *Digitalização Viajante*, “um projeto de digitalização móvel e gratuita de filmes em bitola Super 8 e 8mm”⁶⁰ mediante esforço da Iniciativa de Digitalização de Filmes Brasileiros (IDFB), vinculada à ONG Cinelimit, e da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA)⁶¹.

⁵⁹ Para mais informações sobre essa iniciativa e para acessar o material digitalizado, consultar as páginas web do site oficial do projeto disponíveis em: **i)** <https://suapemuseu.com.br/> e em: **ii)** <https://suapemuseu.com.br/noticias/colecoes/museu-da-imagem-e-do-som-de-pernambuco-mise/>. Acessos em: 1 jun. 2023.

⁶⁰ Segundo o site oficial do empreendimento, disponível em: <https://www.cinelimit.com/digitalizacao-viajante>. Acesso em: 6 jul. 2024.

⁶¹ Para visualizar o referido excerto fílmico, verificar, em uma rede social, a publicação feita no perfil de William Plotnick (um dos responsáveis pela digitalização do registro da Rainha e pela IDFB, assim como diretor executivo da Cinelimit), disponível em: <https://twitter.com/willythemenick/status/1642619841738682369>. Acesso em: 20

Ainda: no tocante a produções mais especificamente privadas e com imagens de caráter mais pessoal, mas que se tornaram públicas, destaco o filme *Supermemórias* (2010, 35 mm, Brasil), do cineasta Danilo Carvalho. Composto de arquivos filmicos superoitistas de várias famílias (inclusive da do próprio diretor com, por exemplo, bobina de Super-8 relativa ao dia do seu nascimento, em 1972), o média-metragem de 20 minutos apresenta situações da vida privada ambientadas em uma Fortaleza (CE) dos anos 1960, 1970 e 1980⁶².

Enfim, encerrando o parêntesis, o que mais distinguia as produções domésticas/particulares (das produções profissionais, “coletivas”, “públicas”) era menos o conteúdo filmado do que a maneira pela qual, *primeiramente*, ocorria sua circulação. “*Primeiramente*” porque, apenas a princípio, a realização de imagens familiares em Super-8 (quer fossem em ambientes privados, quer fossem em ambientes públicos) eram feitas objetivando circular em exclusivo, na esfera particular. Para explicar tal questão, disporei do pensamento de Maíra Bosi (2016), que, em diálogo com Roger Odin, aponta alguns aspectos referentes ao processo de constituição dos *filmes de família*, dos quais dois merecem destaque a fim de nos ajudar a entender os porquês dessas produções *pessoais* – com intuito primeiro de serem compartilhadas privativamente – também, de certa forma, pretenderem *atenção coletiva*.

Bosi (2016, *passim*)⁶³ salienta que, em regra, a construção de imagens domésticas, ao inibir atos que envolvessem tensões, priorizou o registro de momentos que não eram (ou eram em parte) propriamente cotidianos, mas, sim, *extraordinários*, na medida em que aquilo que seria mais trivial e mais privado (situações expondo sexo e/ou problemas familiares do dia a dia, por exemplo) não figurava em tais arquivos. Decerto, seria estranho, constrangedor e até desinteressante investir dinheiro e tempo em filmagens que evocassem momentos desagradáveis e/ou extremamente íntimos. É à vista disso que (no geral) os “cineastas de família” produziam filmes que eram constituídos de acontecimentos menos comuns e mais celebrativos, tais como festas, passeios e/ou viagens. Sob outros termos, uma espécie de *recriação mítica do passado vivido*⁶⁴ por meio de registros audiovisuais caseiros.

É mediante este processo que apresentarei o segundo e último ponto atinente às produções familiares: o do *desejo oculto* compartilhado por tais filmes no sentido de pretenderem extrapolar as fronteiras do âmbito precisamente doméstico e, assim, serem

maio 2023. Para melhor conhecer a *Digitalização Viajante*, a IDFB e a Cinelímite, cf. a página web disponível em: <https://www.cinelimite.com/>. Acesso em: 20 maio 2023. Para mais informações sobre a ABPA, por sua vez, cf. o site oficial da entidade disponível em: <https://abpanet.org/>. Acesso em: 20 maio 2023.

⁶² *Supermemórias* (2010) está disponível em: <https://alumbramento.com.br/supermemorias/> e em: <https://www.youtube.com/watch?v=pEFivNK3pj4>. Acessos em: 19 maio 2023.

⁶³ (especificamente, p. 65, 66, 70, 75).

⁶⁴ Processo evocado por Bosi (2016, p. 40, 70, 75) e assim definido por Odin.

projetados para pessoas externas ao círculo parental durante a posteridade. Mesclando as dimensões privada e pública, as produções domésticas seriam direcionadas tanto à documentação do *agora*, do presente que passa quanto à perpetuação desse passado no tempo, ansiando, nessa perspectiva (desde a sua fazedura e ainda que não manifestamente), o porvir, ou seja, *o olhar correspondido do futuro*. Por isso mesmo, o interesse em se filmar contentamentos. Por isso mesmo, a semelhança temática presente nos filmes de diferentes famílias. Por isso mesmo, e por fim, ao apreciarmos um filme doméstico (em Super-8 ou em quaisquer outros formatos possíveis), muito provavelmente nos identificamos e atualizamos nossas próprias lembranças familiares, mesmo que o projetado não coincida genuinamente às nossas realidades pretéritas (Bosi, 2016, *passim*)⁶⁵.

2.1 ASPECTOS TÉCNICO-HISTÓRICOS DA SUPER-8

Para que compreendamos mais detidamente os usos da Super-8 em Pernambuco sob a forma de uma atividade social e culturalmente inclinada (também) para o *público*, alguns pontos relativos às suas especificidades enquanto um dispositivo tecnológico *per se* carecem de ser abordados previamente.

É certo (e esperável) que, para o nosso tempo presente mediado por filmagens em câmeras de celulares, a modalidade Super-8 não seja mais um objeto considerado por uma de suas principais características (senão a principal) – a de ser fácil para manusear. Contudo, quando de seu lançamento em abril de 1965, nos Estados Unidos da América (EUA), o equipamento da Kodak foi comercializado como uma alternativa menos complexa em relação às bitolas profissionais (35 mm, 17,5 mm, 70 mm/65 mm), em relação às bitolas amadoras (9.5 mm/Pathé-Baby, 8 mm/8 mm Standard) e em relação à bitola que mesclava profissionalismo e amadorismo (16 mm: lançada como uma opção para filmagens domésticas, mas muito utilizada no cinema e na tv).

Todas as bitolas⁶⁶ acima citadas foram elaboradas (e constantemente atualizadas) entre fins do século XIX (35 mm, 17,5 mm), primeiras décadas do XX (9.5 mm/Pathé-Baby, 16 mm,

⁶⁵ (especificamente, p. 26, 29, 65, 66, 70, 75, 170). Cumpre lembrar que os filmes de família em Super-8 analisados por Bosi (2016) são os que estão reunidos na película *Supermemórias* (2010, 35 mm, Brasil), do cineasta Danilo Carvalho, apresentada (em nota de pé de página) mais atrás. Sem, todavia, se restringir à investigação do material exibido durante o filme e à do filme em si, Bosi também analisou os rolos originais das imagens presentes no média-metragem, que foram cedidos pelo diretor Danilo para uso exclusivo da autora em sua pesquisa. Para mais explicações, cf. Bosi (2016, sobretudo p. 185-186).

⁶⁶ Para mais informações sobre tais bitolas e sobre outras bitolas, vide Salles (2009).

70 mm/65 mm, 8 mm/8 mm Standard) e segunda metade do XX (Super-8). Dentre as câmeras mencionadas, destaquemos duas delas – a 16 mm e a 8 mm – por suas relações mais diretas com a Super-8 e por (assim como a S-8) serem parte de um projeto *kodakiano*, que consistia em democratizar os acessos às câmeras fotográficas (inicialmente) e às câmeras filmográficas (posteriormente).

Através de publicidades mobilizadas, principalmente, pelas ideias de instantaneidade e de portabilidade, a Kodak apresentou *slogans* como “*You press the button, we do the rest*” (“*Você aperta o botão, nós fazemos o resto*”), *Open... drop in... shoot!* (*Abra... insira... filme!*) e *If you haven't got the time, we've got the camera* (*Se você não tem tempo, nós temos a câmera*)⁶⁷, tradução própria), objetivando – além de lucros *tout court*; afinal, era/é uma empresa – tornar os atos de fotografar e de filmar em tarefas a serem executadas, também, por pessoas não profissionalizadas para a produção de imagens fixas e/ou em movimento. Isto é, não seria mais necessário ser um grande especialista para o desempenho de tal prática, embora houvesse a necessidade de se dispor de certos saberes técnicos para o manuseio das câmeras⁶⁸.

⁶⁷ Para visualizar tal *slogan*, ver, por exemplo, propaganda de câmera Super-8, datada de 1967, disponível em: <https://www.ebay.com/itm/221247825161>. Acesso em: 16 jul. 2025.

⁶⁸ Em relação às facilidades tangentes à câmara Super-8, p. ex., Spencer (1 jul. 1977, p. B-8) alertava: “o filme Super 8 é um processo artesanal relativamente econômico e simples, mas sua prática é tão cheia de dificuldades que se constitui num verdadeiro impasse. Não é tão fácil para quem encara o cinema com seriedade. Realizar um filme como [se] estivesse trabalhando profissionalmente. Temos ouvido muita gente dizer que fazer Super 8 é somente tocar o disparador, manda revelar e sair montando para depois mostrar aos amigos. Não é nada disso. É preciso conhecer a linguagem do cinema, ter uma idéia [ideia] e poder fixá-la na tela”.

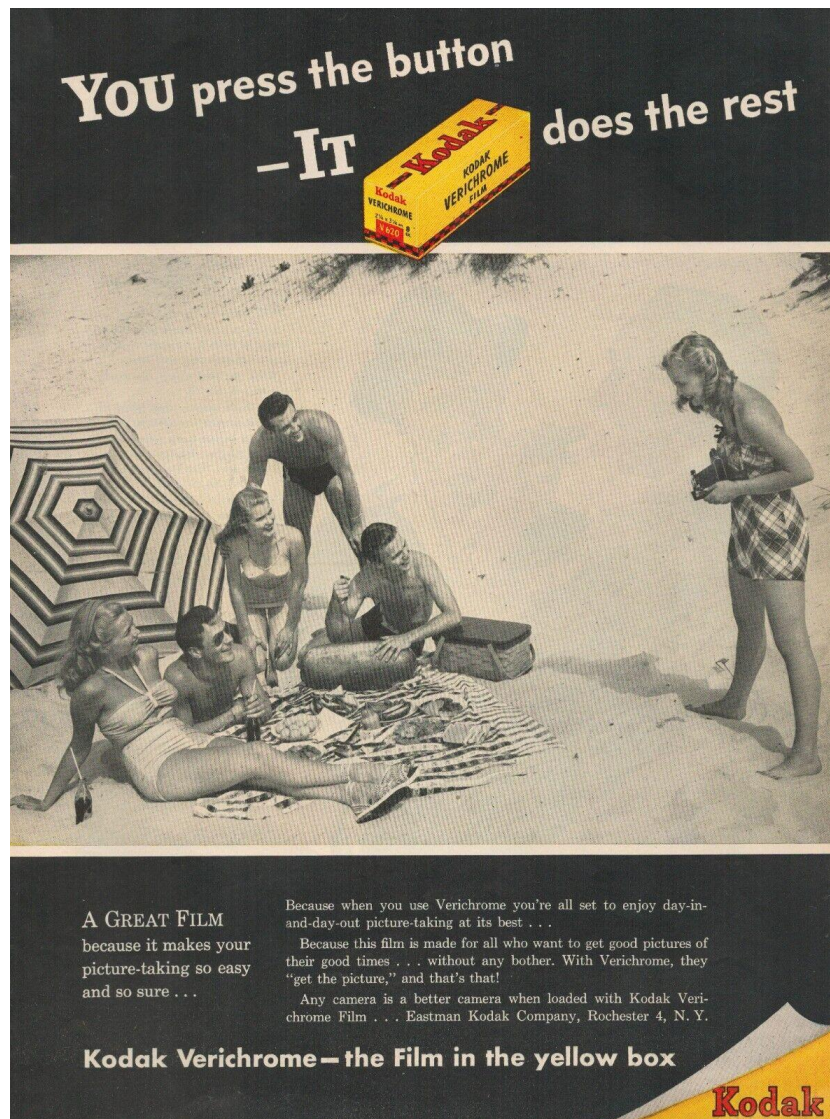
Figura 2 – Propaganda filmadora Super-8 (1965). *Open... drop in... shoot!*



Fonte: eBay/Kodak. Compulsar nota abaixo⁶⁹.

⁶⁹ Para ver a propaganda completa, vide a imagem disponível em: <https://www.ebay.com/itm/352855607638>. Acesso em: 31 maio 2023. Para uma análise desta e de outras campanhas publicitárias de câmeras S-8, recomendo a leitura do artigo de Santos, Costa e Musse (2018).

Figura 3 – Propaganda filme fotográfico (1946). *YOU press the button, IT Kodak Verichrome Film does the rest*⁷⁰



Fonte: eBay/Kodak. Compulsar nota abaixo⁷¹.

O que esse empreendimento da Kodak viabilizou, portanto, foi a fabricação (durante o fim do século XIX e no decorrer das duas metades do XX) de câmeras filmadoras e fotográficas cada vez menos dispendiosas e menos pesadas, e cada vez mais automatizadas, mais instantâneas, de modo a facilitar o(s) uso(s) das máquinas e, ao mesmo tempo, provocar uma circulação em massa da marca pelo mundo – o que, de fato, aconteceu e, não à toa, culminou na generalização de outro *slogan*, o do “momento Kodak”. Por meio desse lema, os registros (fotográficos e/ou filmográficos) de situações da vida privada – em havendo uma câmera e

⁷⁰ VOCÊ aperta o botão, ESTE Filme Kodak Verichrome faz o resto (tradução própria).

⁷¹ Disponível em: <https://www.ebay.com/itm/256063977808>. Acesso em: 29 maio 2023. Veja-se, ainda, propaganda semelhante, disponível em: <https://www.ebay.com/itm/402347636321>. Acesso em: 3 ago. 2025.

independentemente da fabricante – estavam quase que inevitavelmente vinculados à companhia. Era praticamente um gesto espontâneo que, nalgum evento particular (qual num aniversário), o instante de reunir o pessoal para fazer uma fotografia correspondesse ao *momento Kodak*, ao momento em que se estaria se materializando imageticamente, à posteridade, recordações significativas do presente⁷².

Aberto sem aviso prévio, fechemos, agora, esse pequeno parêntese sobre tal proposta *kodakiana*, a fim de que, então, discorramos sobre as duas bitolas (a 16 mm e a 8 mm) que anteriormente informei relacionarem-se mais diretamente à Super-8 e que a precederam. A principal associação entre essas três tecnologias visuais e/ou audiovisuais é a relativa ao motivo pelo qual foram criadas, qual seja, o de oferecer a possibilidade de compra de filmadoras que seriam utilizadas num plano paralelo ao do cinema na qualidade de um *métier*, que era regido pelo uso do formato (padrão) 35 mm. Como uma forma de “primeira resposta” a tal intento, em 1923 (quase que de modo simultâneo à chegada do 9.5 mm, da Pathé⁷³) foi lançado pela Kodak o 16 mm que é, até hoje, celebrado como o modelo inaugurador da cinematografia amadora⁷⁴.

Mais pesadas e maiores que as Super-8 e as 8 mm, as câmeras 16 mm podiam pesar de 2 kg a cerca de 11 kg (ao passo que aquelas duas, de modo geral, pesavam em torno de 2 kg⁷⁵), demandando, por exemplo, que se utilizasse tripé – quer fosse para estabilizar as imagens, quer fosse por conta quilos que o *cameraman* precisaria suportar durante as filmagens. Além dessa unidade de medida, há uma outra mediante a qual podemos cotejar as fisicalidades dessas três filmadoras. Reporto-me ao milímetro. É através dos milímetros que vislumbramos tanto as diferenças e as semelhanças mais evidentes entre os três formatos quanto a razão pela qual eles são intitulados enquanto tais. Dessa forma, se se refere às filmadoras 16 mm como *16 mm*, 8 mm como *8 mm* e Super-8 (também) como *Super-8 mm* é devido à largura da película cinematográfica de cada uma delas possuir tais dimensões (Larson; Meade, 1972, p. 61-65).

Por isso, igualmente, são aludidas como *bitolas*: bitola cinematográfica corresponde à largura (milimetragem) dos filmes cinematográficos. Assim, à medida que uma Super-8 e uma 8 mm dispõem dos mesmos oito milímetros de largueza, uma 16 mm dispõe de dezesseis milímetros. Por outro lado (e de modo geral), enquanto uma Super-8 era projetada à razão de

⁷² Nesse aspecto, recomendo a leitura de Mauad (2017), cujo texto discute – dentre outras questões atinentes às práticas visuais –, com base nas análises de Richard Chalfen acerca da fotografia norte-americana, as existências de uma *Kodak culture* (*cultura Kodak*) e de um *Polaroid people* (*povo Polaroid*), de forma que, principalmente durante a segunda metade do século XX, “a experiência de ter um filho ou sair de férias associavam-se à compra de uma nova câmera” (p. 402).

⁷³ Vide, p. ex., a página web disponível em: <https://www.16mm100anos.com/chronologia>. Acesso em: 2 jun. 2023.

⁷⁴ Um breve histórico sobre o surgimento destas primeiras bitolas amadoras pode ser conferido, p. ex., em Silva Neto (2017, não paginado) e em Giusti (2017).

⁷⁵ Rix (1974, p. 6), p. ex., comentou que as Super-8 Ektasound pesavam menos de 1,5 kg.

18 quadros/fotogramas por segundo (qps/fps)⁷⁶, uma 8 mm e uma 16 mm eram projetadas nas proporções de 16 qps e de 24 qps, respectivamente. Isso significa dizer que cada aparelho de projeção comportava um formato de película específico, considerando-se, para além das dimensões dos quadros, as das perfurações – que no caso das do Super-8, em comparação às do 8 mm, por exemplo, eram menores. Qualitativamente, tal diminuição foi traduzida em termos visuais e sonoros, ou seja, numa melhor apresentação das imagens (maiores e mais nítidas no Super-8 que no 8 mm) e na reserva de espaço destinado à banda sonora – embora, no quesito sonoridade, as câmeras Super-8 (especialmente as sem o recurso do som direto, introduzido em 1974⁷⁷) sejam mais conhecidas por suas limitações⁷⁸ (Larson; Meade, 1972, p. 61-65)⁷⁹.

Se, como dito mais atrás, a 16 mm simbolizou (e simboliza) a fundação do cinema caseiro no decurso dos anos 1920, a 8 mm expandiu tal categoria cinematográfica e, mais que isso, representou uma espécie de Super-8 *avant la lettre* quando de seu lançamento, também pela Kodak, em 1932. Essa afirmação se explica, por exemplo, no próprio uso do prefixo *super* antecedendo o número oito, indicando, como entendia-se à época, que a Super-8 foi um desenvolvimento, um redesenho da 8 mm. Em um texto reproduzido na coluna de cinema de Fernando Spencer, no Diário de Pernambuco, José Augusto Iwersen (1976 *apud* Spencer, 1976, p. 8) argumentava que “as câmeras de 8mm utilizavam, como ainda hoje, filmes de 16mm que primeiro eram expostos de um lado, depois virados e filmados do outro lado. Depois de revelados eram cortados ao meio transformando-se em 8mm normal”⁸⁰.

⁷⁶ Do inglês *frames per second* (fps).

⁷⁷ “Uma filmadora que permite a realização de filmes Super 8 sonoros com facilidade, será lançada brevemente no mercado brasileiro. Trata-se da *Ektasound 140*, da Kodak, que é a primeira câmara sonora que grava o som diretamente no filme, durante a filmagem, evitando o processo de mixagem. A câmara vem com novos cartuchos de filmes Super 8, concebidos para comportar a trilha sonora, e um microfone que registra som de qualquer direção. O nível de gravação é controlado automaticamente através de um ‘ouvido eletrônico’ colocado dentro da câmara” (Já se pode [...], 1974, p. 4, grifo próprio). Ver, *idem*, Rix (1974, p. 6).

Sugiro, ainda, acessar alguns dados cronológicos relativos à S-8 disponíveis em: https://www.filmkorn.org/super8data/database/articles_list/super8chronology.htm. Acesso em: 5 jun. 2023. E *cf.* as informações referentes à *Ektasound 140* e à (sua semelhante) *Ektasound 130*, respectivamente disponíveis em: https://www.filmkorn.org/super8data/database/cameras_list/cameras_kodak/kodak_ektasound140.htm e em: https://www.filmkorn.org/super8data/database/cameras_list/cameras_kodak/kodak_ektasound130.htm. Acessos em: 26 jun. 2023.

⁷⁸ Para tal questão sonora, ver, p. ex., Salles (c2000) e Rocha (2015, p. 90).

⁷⁹ Para definições acerca de alguns vocabulários técnicos utilizados nesse parágrafo e no anterior, assim como acerca de outros termos específicos da área de cinema, importa *cf.* Larson e Meade (1972, p. 147-159).

⁸⁰ No tocante a esse processo típico da 8 mm, igualmente esclareceram Larson e Meade (1972, p. 61): “a maioria das câmaras pode usar um carretel de 25 pés de filme de 16mm, que é colocado na câmara, exposto uma vez, abrangendo apenas metade da largura do filme, e depois é rebobinado pelo cinegrafista que, ao expô-lo uma segunda vez, irá utilizar a outra metade do filme. Depois de revelado no laboratório, o filme é partido ao meio no sentido longitudinal e devolvido enrolado num carretel num total de 50 pés, o que dá uma projeção de 5 minutos de duração. Algumas câmaras usam carretel e outras cartuchos”.

Ocorre que, a partir do advento da Super-8, não havia mais a necessidade de se virar o filme para o outro lado e de cortá-lo ao meio, visto que, geralmente, as câmeras nesse formato eram compostas de cartuchos carregados com 50 pés (15 metros) de película, equivalentes a uma gravação com três minutos de duração. Parafernália artístico-tecnológica, revolucionária ou não⁸¹, essas três bitolas pareciam estar insertas num arranjo tal que – sem quaisquer hierarquias e/ou suplantação, substituição de uma pela outra – permite-nos inferir que, se a 16 mm era uma redução da 35 mm; e a 8 mm, da 16 mm, a Super-8 foi uma ampliação da 8 mm, de sorte que se tornou uma câmera um tanto ou quanto profissional⁸². Sob outros termos e, confesso, com certo risco de anacronismo, a 8 mm pode ser vista quase como que um gérmen do que viria depois (em 1965), uma amostra de “pré-Super-8”.

A par de que essas três filmadoras comungavam de um conjunto de elementos que aproximava e que distanciava umas às outras – fosse tecnicamente, fosse no domínio de suas funcionalidades (seus usos) –, atentemos, também, para o fato de que todas as três coexistiram espaço-temporalmente (cada uma à sua forma e de acordo com os anos de seus lançamentos), sem que a utilidade de uma estivesse ameaçada pela valia da outra. O que, de modo algum, pressupõe afirmar que a existência de uma não impactou, de alguma maneira, na da outra – inclusive, no sentido de os usuários preferirem (ou preterirem) essa/s àquela/s, isto é, uma podia ser mais (ou menos) utilizada que a outra, a depender de fatores vários, como gosto, verba disponível e finalidade/s, por exemplo⁸³.

Mas, além desse *coabitar das câmeras*, observemos igualmente – e para finalizar este bloco de análise – as “viradas” por quais passaram, especialmente, as bitolas 16 mm e Super-8. Se, num primeiro momento, as principais semelhanças entre ambas diziam respeito às razões pelas quais foram concebidas (para uso privado e como alternativas ao cinema mais profissional); num segundo momento, tais afinidades expandiram-se, de modo que tanto uma quanto a outra foram “reconcebidas” de uma maneira oposta àquela originária. Ou seja, tais câmeras foram remodeladas socioculturalmente, de forma que não permaneceram circunscritas

⁸¹ Quanto ao traço revolucionário do S-8, indico, p. ex., a reflexão de Bosi (2016, p. 40-43).

⁸² Cf. Iwersen (1976 *apud* Spencer, 1976, p. 8) e Larson e Meade (1972, p. 61-65).

⁸³ Numa tabela com dados acerca da quantidade de filmes 8 mm e S-8 (não domésticos) realizados no Brasil entre 1930 e 2016, Silva Neto (2017, p. 621) indicou que, neste íterim, o número máximo de realizações cinematográficas através da bitola 8 mm foi 14 (algo que ocorreu apenas em 1966). Entre 1976-1977 e entre 1979-2016, por sua vez, Silva Neto contabilizou um total de zero produções filmicas em 8 mm. Desde a década de 1930 até o ano de 2016, computam-se 129 filmes 8 mm brasileiros. No que compete ao S-8, o autor, além de calcular um total de 5390 obras filmadas entre 1968-2016, nos mostra 1993 como o único ano (excetuando-se, aqui, o período pré-1968) em que não houve nenhuma produção cinematográfica nacional (e profissional/não doméstica) em S-8.

nem ao âmbito doméstico nem à esfera diletantista⁸⁴. Assim, como parte dessa mudança, à 16 mm investiram-se não só propriedades amadoras e científicas, mas também profissionais, sobretudo atreladas ao cinema documental (Daronco; Tomaim, 2016; Weller, 2014). A Super-8, por sua vez, adquiriu, de certa forma, tais atributos⁸⁵, porém seu emprego situou-se mais acentuadamente no campo do experimentalismo, de um jeito tal que, mesmo os documentários (alguns, frise-se), eram filmes imbuídos de experimentações cinematográficas (quer fosse sutilmente, quer fosse manifestamente).

Em primeiro lugar, o que, ao cabo, essa transformação representou foi uma *guinada ao espaço público*⁸⁶ por filmadoras inicialmente traçadas para produzirem imagens em movimento que circulariam no espaço privado, familiar (e lembremos: independentemente de seus conteúdos apresentarem questões relacionadas à esfera pública ou à esfera privada e independentemente de serem filmadas em lugares privados ou em lugares públicos). Mais: tal mudança não significou uma substituição de filmagens distribuídas privativamente por filmagens exibidas publicamente (em festivais ou em salas de cinema não comerciais, *e.g.*). Primeiro, porque “fazer cinema” via bitolas alternativas – seguindo, ainda que parcialmente, certas regras específicas da arte cinematográfica – não era empecilho para que se realizasse, paralelamente, filmes domésticos. Depois, reproduzir determinados filmes em 16 mm ou em

⁸⁴ Sobre a 16 mm, Weller (2014, p. 2), por exemplo, diz que “os limites entre os universos amador e profissional e, por conseguinte, entre a imagem pública e a privada, tornaram-se cada vez mais tênues com a profissionalização dos equipamentos portáteis, sobretudo após o surgimento da TV nos anos 1950, e assumiram um papel decisivo na revolução estética que inaugurou o documentário moderno”.

No tocante à Super-8, por seu turno, Iwersen (*loc. cit.*), p. ex., comentou que, durante os anos 1970, além de essas câmeras possuírem “todos os recursos das profissionais de 35mm”, eram utilizadas tanto nos noticiários das três forças armadas como nos das televisões norte-americanas.

⁸⁵ No que compete, p. ex., ao âmbito científico e sua relação com o superoitismo em Pernambuco, importa lembrar de Marconi (1976, p. 8) ao escrever que “o cronista/cineasta Fernando Spencer entrou agora, pelo Super 8, no cmapo [campo] da documentação científica. A convite do professor Iremar Falcone, da Faculdade de Medicina da UFPe, filmou toda uma operação cesariana, realizada pelo dr. Iremar e sua equipe. O filme servirá para ilustrar aulas na Faculdade. Do ponto de vista técnico/cinematográfico o trabalho de Spencer foi um grande sucesso, pois apesar de trabalhar em condições não habituais, para ele, documentou todos os momentos da cesariana, com imagem perfeita, bem focada e correta iluminação. Fernando pretende filmar outras operações com o professor Iremar Falcone. E abre, assim, no Recife, um excelente campo profissional no setor do filme Super 8”. Ver, também, Bezerra (2019, p. 30) e Stepple (1989 *apud* Ferreira, 1994, p. 194). Perante essa conjugação entre área médica/ciência médica e Super-8, convém, do mesmo jeito, sublinhar a constituição (em SP) do *I Concurso Nacional de Filme Super 8 sobre Aleitamento Materno* – um certame sob a responsabilidade da Sociedade Brasileira de Pediatria (SBP), da Sociedade de Pediatria de São Paulo (SPSP) e do Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE). Conforme Marconi (22 mar. 1979, p. 4), cada filme concorrente precisaria “ter um Supervisor Médico, pois há o maior interesse em que os filmes expressem, realmente, um princípio científico/médico”. Para mais acerca desse I Concurso, compulsar Campanhas (1979, p. A-14), Rocha (2015, p. 133-134) e Spencer (12 abr. 1979, p. C-8). Ainda sobre a conexão S-8 e ciência(s), consultar a fala (final) do sociólogo Sebastião Vila Nova em Nova (1978 *apud* Araújo, 1978, p. 6).

⁸⁶ Utilizo *espaço público* em sentido lato, abrangendo, inclusive, lugares que são privados, mas acessíveis ao público mediante determinados critérios. Ao lançar mão desse termo sob tal acepção genérica, o faço para discernir a veiculação de imagens em âmbitos particulares (*e.g.*, casas) da veiculação de imagens em âmbitos não particulares (*e.g.*, universidades e teatros).

Super-8 em ambientes abertos ao público em geral (mesmo que em espaços alternativos e mesmo que os espectadores, em regra, integrassem grupos bem específicos) não era um fator impeditivo para que esses mesmos filmes fossem projetados, igualmente, em lugares restritos a pessoas íntimas (afinal de contas, os projetores de ambos os formatos eram relativamente fáceis de transportar).

Em seguida, quando digo que o emprego da Super-8 “situou-se mais acentuadamente no campo do experimentalismo, de um jeito tal que, mesmo os documentários (alguns, frise-se), eram filmes imbuídos de experimentações cinematográficas (quer fosse sutilmente, quer fosse manifestamente)”, afirmo isso mais como uma indicação de que, em Pernambuco, por exemplo, as diferenças entre um cinema mais experimental e um cinema mais documental não representou uma rígida dicotomia no campo cinematográfico superoitista. Por exemplo, Spencer, um dos cineastas em/de Pernambuco que muito se preocupou com a profissionalização da bitola S-8 e que muito filmou documentários, não era de todo alheio ao cinema experimental, vanguardista: aliás, “em boa parte dos seus trabalhos, ele usava recursos de metalinguagem e intertextualidade” (Ferreira, 2019, p. 9). Na Paraíba, em fins dos anos 1970 e início dos anos 1980, cenário parecido com o de PE sucedeu entre o Cinema Direto (à Rouch, especialmente) e o Cinema Indireto (à JMB, especialmente):

Há filmes do NUDOC finalizados dentro da proposta do **Cinema Direto** que, sutilmente, quebraram com a linhagem etnográfica de reprodução de aspectos do real. Também os filmes associados ao **Cinema Indireto** possuíam traços etnográficos, mas que, por conta do perfil de seus realizadores, tiveram a liberdade de dialogar mais livremente com a ficção, ou, mesmo, de abordar temas que, na época, eram considerados transgressores ou tabus – isso, em uma época de Ditadura Militar, repressão política e vigência da Censura, com seus agentes policiais censores (Gomes; Nunes, 2022, p. 294).

Isto é, mesmo que, de fato, houvesse distâncias entre essas categorias (predominantemente) cinematográficas, havia, igualmente, cruzamentos e complementaridades (de modos variados). Enfim, muito pouco espaço para recíprocas exclusões entre um e/ou outro gênero e muito espaço para (como disse JMB em um documentário) “justamente misturar esses gêneros: pegar uma coisa séria e ver o avesso da seriedade através do cômico” (Renovatório, 2007, 15 min 20 s)⁸⁷.

⁸⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j0XtmhkdmvE>. Acesso em: 31 ago. 2023.

Para mais dados acerca das relações entre os Cinemas Direto e Indireto na filmografia paraibana (particularmente a superoitista), veja-se Amorim (2013, p. 18-21), Nunes (2013, p. 134-149) e Gomes e Nunes (2022, *passim*). Permitam-me, ainda, aqui, mais um registro. Diz respeito ao Núcleo de Cinema Indireto (NUCI) que, criado por Jomard no decurso dos anos 1970, funcionou como uma paródia ao Cinema Direto: “no NUCI, Jomard rompe

Em vista dessas considerações, julgamos que, de certa maneira, havia uma interação (contínua e benéfica ao cinema) entre elementos pertencentes ao que é público e ao que é privado, no âmbito estritamente relativo ao das câmeras inicialmente (e acima de tudo) idealizadas para o universo amador. Interseção que, enfim, inevitavelmente vinculava-se a uma outra: à atinente às proximidades entre amadorismo e profissionalismo cinematográficos.

2.2 CAMINHOS TEÓRICOS PARA O ESTUDO DO SUPER-8

Adentremos, agora, nas preocupações que mais intimamente relacionam-se ao objetivo geral desta Dissertação, que é o de historiar sobre a movimentação cinematográfica Super-8 no estado de Pernambuco, especialmente na cidade do Recife, entre os anos de 1973 e 1983. Nos concentrando na *guinada ao espaço público* mencionada anteriormente, consideramos a confecção de filmes por meio dessa filmadora enquanto uma modalidade de resistência ao cinema comercial, oficial e, em certo sentido e de maneira bem particular, à própria ditadura militar – ainda que, nesse último caso, não haja sido organizada convencionalmente, através, por exemplo, de movimentos sociais ou de partidos políticos. Não pensamos, nesse sentido, a resistência cinematográfica superoitista à ditadura como uma luta política e cultural ocorrida de forma direta ante as instituições governamentais e aos militares (e nem foi essa a intenção de parte considerável dos realizadores em Pernambuco). Concebemo-la, antes, apontada para uma *reação* em vez de uma *ação*; para uma *defesa* em vez de uma *ofensiva*; para uma *oposição* em vez de uma *revolução* (Matteucci, 1998, p. 1114). Contudo, uma reação, uma defesa e uma oposição operadas tácita, criativa e marginalmente, tanto no campo cultural (de modo mais expressivo e mais explícito) como no campo (micro)político⁸⁸.

Quando do estudo sobre as Jornadas de cinema da (e na⁸⁹) Bahia, Melo (2009, *passim*)⁹⁰ – ao entender tal evento como inserto num circuito cultural urbano específico – destacou que o

totalmente com os conceitos estabelecidos frente à estética e à linguagem cinematográficas, até então vigentes na Paraíba: filmes que sugerem uma mutação entre o real e o imaginário, e entre a ficção e o documentário. Um cinema que se joga totalmente no espetáculo do espontâneo – o cinema do inusitado” (Lima Segundo, 2007, p. 23 *apud* Amorim, 2013, p. 20). Ver, também, *Renovatório* (2007, 14 min 40 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j0XtmhkdmvE>. Acesso em: 31 ago. 2023.

⁸⁸ Assim, ao considerar a atuação dos superoitistas no âmbito cinematográfico em Pernambuco como uma maneira específica de resistência à ditadura militar, intento uma aproximação ao que a historiadora Luce Giard (1998, p. 19) comentou acerca de Certeau e de sua pesquisa: *i.e.*, “[...] sua atenção à liberdade interior dos não-conformistas [não conformistas], mesmo reduzidos ao silêncio, que modificam ou desviam a verdade imposta, seu respeito por toda resistência, ainda que mínima, e por toda forma de mobilidade aberta por essa resistência”.

⁸⁹ Com exceção, p. ex., da VIII Jornada Brasileira de Curta-Metragem (JBCM), em 1979, ocorrida na cidade de João Pessoa (PB).

⁹⁰ (especialmente, p. 16, 82-106).

espaço de contracultura no qual esse festival se manifestou foi um ambiente de resistência cultural, em que a juventude pôde expressar-se de modo mais ou menos livre, apesar dos constrangimentos da burocracia militar brasileira. Me refiro, ora, a esse certame pois foi através dele que o superoitismo em Pernambuco (compreendido como um formato de resistência) se introduziu e foi dinamizado no decurso dos anos 1970. Foram as Jornadas, esse *espaço de respiradouro*⁹¹, que mais especificamente viabilizaram a proposta de se fazer filmes Super-8, em Pernambuco, de alguma forma comprometidos com elementos da arte cinematográfica. De maneira geral, por outro lado, tal produção foi oportunizada (e esteve inscrita) em um momento (característico da década de 1970 do país) de

Revisão das relações possíveis com a política, que foi empurrada da perspectiva macro, dos partidos políticos e transformações estruturais, para as atitudes e comportamentos cotidianos, constituindo uma nova forma de enfrentamento que na nossa interpretação continuava constituindo uma resistência, embora de outra natureza (Melo, 2009, p. 106).

É sob tal quadro histórico-político (e cultural) que vislumbramos, igualmente, uma resistência micropolítica concomitante à propriamente cultural⁹², na cinematografia em Pernambuco dos anos 1970-80. Imputo a resistência a partir dessa classificação não só pelos temas abordados nas obras, mas também pelas maneiras e pelas condições mediante as quais os filmes foram rodados. E essa politização da resistência em âmbito micro (*desinstitucionalizada*) não funcionou como uma contraposição absoluta à executada no campo macro (*institucionalizada*, mais próxima à política tradicional), de forma que, apesar dos nexos entre ambas as dimensões, é necessário considerarmos a experiência da micropolitização como uma das causas à mudança da noção de poder, que não mais encontrava-se exclusivamente associada ao direito, à violência e “à sua condição de apêndice do Estado” (Castelo Branco, 2005, p. 219)⁹³. Assim, se de um lado havia uma cinematografia empenhada, militante, tentando ser

⁹¹ É a posição de Melo (2009, p. 83, 94, 104, 106), da qual eu correlaciono à de J. Monteiro (2015, p. 88) quando reconhece “a produção de filmes experimentais em formato *Super-8 mm* como um dos meios mais reveladores do respiradouro de inventividade que veio a possibilitar aos mais variados sujeitos a impressão de marcas de personalidade e transgressão como medida de resposta à asfixia política que foi tão própria ao momento”.

⁹² Para uma abordagem do cinema Super-8 em Pernambuco como culturalmente resistente, recomendo o *Capítulo 2: o triunfo da resistência cultural*, de Ferreira (1994, p. 83-161, sobretudo p. 117, 124 e 128).

⁹³ “As profundas mudanças na percepção do sublunar fariam emergir formas micropolíticas de atuação, trazendo para o campo social as estratégias da economia do desejo. Aos poucos, vários sujeitos – especialmente aqueles envolvidos com arte e cultura – iriam romper com a ideia de que os processos de inserção social são possíveis apenas na esfera do Estado. Estas experiências micropolíticas, por sua vez, não apenas deslocariam a noção de poder – comumente articulada às ideias de direito (Hobbes) e de violência (Marx) e confinada à sua condição de apêndice do Estado –, como fariam inserir o próprio corpo humano no rol dos instrumentos políticos” (Castelo Branco, 2005, p. 219). Ressalte-se que essa micropolitização, nas arenas da arte e da cultura, iniciou-se bem antes dos anos 1970, visto que transgressões artísticas que colocam uma economia do corpo e uma economia dos comportamentos vigentes em questão estavam no centro das vanguardas artístico-culturais dos séculos XIX-XX.

instrumento de mobilização e de conscientização/sensibilização sociais (à lá cinemanovismo, p. ex.); de outro, mas não muito distante, havia um cinema mais desbundado, mais contracultural, mais dedicado a experimentar e a (querer) inovar e, talvez, não tanto interessado em requerer receptividade popular: enfim, à esquerda da esquerda (era quase o *anti* do *anti*; *antianti*), ainda que tais tendências, de certa maneira, se complementassem.

Mas essa forma de expressão e de resistência artístico-cultural (e micropolítica) *subterrânea e descompromissada* não se explica só por uma vontade subjetiva dos artistas e, mais especificamente, dos cineastas. Objetivamente, esse descompromisso e essa subterraneidade foram, em certo sentido, reflexos do AI-5, de 1968, e do consequente *fechamento dos canais de representação política e institucional*, sendo a instituição da censura uma importante aliada em tal projeto autoritário (Ridenti, 2014, p. 241). Ou seja, houve uma retração nas artes, de modo que referenciar diretamente o social e o político era por demais arriscado, e um dos resultados práticos dessa limitação foi o considerável encolhimento de espaço (sociocultural, coletivo) onde as manifestações culturais se efetivassem. Com isso, durante a década de 1970, para parte dos envolvidos com arte, restaram as brechas – uma situação que direcionou as práticas artísticas a acontecerem em espécies de grupelhos, “em rituais restritos, para iniciados” (Arantes, 1983, p. 14).

A despeito disso, precisamos nos alertar para um ponto. Como avisa-nos Fico (2017, p. 30), “não devemos reduzir a história do Brasil entre 1964 e 1985 à história da ditadura militar”, pois nem tudo o que durante tais décadas aconteceu proveio do fato de se ter existido um regime militar. Esse é o caso, por exemplo, dessa maneira de se fazer arte de um modo marginal, atuando por entre brechas, em zonas independentes do circuito tradicional de produção cultural. Tal método, embora, de fato, fosse uma resposta àquele contexto de restrições várias, não decorreu inteiramente dessa época de exceção. Para melhor explicar, e inclinando nossa análise mais ao estado de Pernambuco, recorro a Flávio Teixeira (2007, p. 97) quando afirmou que

A produção artístico-cultural, no Recife, viveu um período singular nas duas décadas que se seguiram a 1945. Foram anos em que, com mais ímpeto e intensidade, uma nova geração de criadores/produtores culturais se empenharam por encontrar soluções estéticas novas, numa busca por caminhos alternativos de legitimação e afirmação de seus fazeres artísticos. Nas mais diversas áreas das artes – teatro, pintura, literatura, música – é possível identificar essa mesma preocupação, ainda que, em cada uma, se possa observar um ritmo e profundidade propriamente seus.

Por sua vez, os jeitos de se filmar em PE, especificamente com a bitola Super-8, podem ser compreendidos como uma espécie de prolongamento dessas atuações alternativas (e

precursoras) nos campos das várias artes que experimentavam novos procedimentos a fim de se fabricar artisticamente. E não só como uma extensão em relação às artes no sentido geral, mas também no tocante à própria esfera do cinema, haja vista que desde os anos 1940 (e, mais intensamente, durante os anos 1950), havia, no estado, práticas cinematográficas paralelas que muito influenciaram as práticas fílmicas superoitistas da década de 1970 (alguns deles foram partícipes ativos de tais atividades, cabe lembrar), dentre as quais destacaram-se as correspondentes ao cineclubismo, à crítica de cinema⁹⁴ e à filmografia amadora, principalmente a documental (Nascimento, 2021). Isto é, no campo do cinema, germinavam, no decurso dos anos 1940-1960, os *caminhos alternativos* que os realizadores de/em Pernambuco dos anos subsequentes seguiriam e atualizariam em suas *soluções estéticas*: ou melhor, em suas *gambiarras estético-cinematográficas*.

Por isso, pontuamos que os artistas – que pretendiam criar de forma relativamente inovadora, livre, experimentando novas maneiras de se produzir e/ou de se expor conteúdos não muito estimados nos âmbitos artístico comercial e/ou governamental – necessitavam, de certo modo, adentrar, permanecer e explorar (n)esse lugar de marginalidade, de subterraneidade que, até hoje, garante interessante autonomia àqueles que não pretendem (ao menos como principal e único objetivo) lucrar financeiramente e/ou se adequar aos mecanismos de produção mais mercadológicos, encarando – acima de tudo – o fazer artístico como um negócio.

E essa condição *underground* relaciona-se a basicamente duas posturas, que são a de se *querer* (uma opção), de se reivindicar enquanto tal, de se pretender estar nalguma vanguarda artística; e a de se *necessitar* (quase que como uma determinação), porque, por exemplo, se está transitando por um momento de significativa coerção sobre a esfera das artes (como foi o caso do Brasil entre 1964-1985), não havendo, pois, nem muitas oportunidades e nem muitos meios para se produzir de outro modo (principalmente se se deseja inovar em termos de forma e de conteúdo). Ou, ainda, uma mistura de ambos os comportamentos. Isso porque, como sublinhei, precisar estar num terreno *under* é quase que como uma determinação, qual seja, o uso desse

⁹⁴ A crítica de cinema (sobretudo publicada em jornais) e o cineclubismo – para além da feitura de filmes em si, foram as duas principais agendas relacionadas à cinematografia em Pernambuco, especialmente ao longo dos anos 1950-60 – constituíram-se como atividades que formaram (de modos diversos) parte dos cineastas que *superoitaram* no Recife dos anos 1970-80. Aliás, ambos os esforços (principalmente a crítica cinematográfica) continuaram a ser aplicados no âmbito das imagens em movimento ao mesmo tempo que a câmera S-8 tornou-se objeto central para as realizações fílmicas no estado de PE. E destaque-se: através de críticos de cinema (e de outras artes) que eram, igualmente, cineastas/superoitistas desempenhando ambos os ofícios concomitantemente, como são exemplos Spencer, Marconi, Jomard, Geneton e Stepple.

advérbio equivale a dizer que acatar a essa exigência se configura, também, e em algum grau, como uma escolha⁹⁵.

No que competia aos superoitistas em Pernambuco, essa posição marginal muito aproximou-se daquilo que Castelo Branco (2005, 2007b) identificou como um escorregamento, um deslizamento ocorrido na arena política, estimulando-a a deslocar-se do macro para o micro e, dessa maneira, fomentando um processo de constituição de mecanismos não tradicionais de luta política. A partir dessa espécie de reelaboração da política – característico de uma sociedade experienciando o pós-modernismo –, o cotidiano, as inquietações referentes aos modos de ser e de existir, assim como a própria dimensão da cultura, foram problematizados e politizados por meio das artes (de modo geral) e das práticas executadas com as câmeras Super-8 (de modo específico).

Nessa orientação, em algum nível, “toda a cultura do período dialogava com a situação política do país”, como nos diz Ridenti (2014, p. 241)⁹⁶. Tal diálogo, tratando-se do superoitismo em Pernambuco (e, mesmo, do de/em outros estados), por sua parte, aconteceu mediante duas camadas que, apesar de serem conflitantes, em certo sentido, se comunicavam. Ou seja, existia, de um lado, um setor mais inclinado para a produção de filmes que, através de uma linguagem mais vanguardista, mais herética, abordavam e mesclavam problemáticas político-sociais mais gerais com política do/no cotidiano e com aspectos comportamentais e identitários; e de outro, um setor mais ortodoxo, mais *engagé*, mais preocupado em registrar as mazelas políticas e sociais brasileiras do que necessariamente em inovar linguisticamente. Acerca dessa atmosfera, frisemos, *ipsis verbis et ipsis litteris*, os dizeres de Moraes Neto (1989 *apud* Ferreira, 1994, p. 191-192) quando de seu comentário sobre esse cinema mais panfletário:

“Este tipo de filme estava esteticamente estacionado no início da década de sessenta, um pouco a estética dos CPC’s [Centro Popular de Cultura, vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE)], aquela idéia populista de salvar o mundo através do cinema, onde você tinha de abrir mão de conquistas da linguagem para tentar fazer um filme político-didático como se alguém fosse aprender alguma coisa com filme de curta-metragem amador. Era uma contradição que não nos interessava:

⁹⁵ Importa considerarmos os argumentos deste parágrafo como relativamente consonantes com o que pensa Guattari acerca das minorias. Ao diferenciá-las das *pessoas-margens/marginais*, Guattari explica que “as minorias são outra coisa, no sentido de que você pode estar numa minoria *querendo* estar nessa minoria. Há, por exemplo, minorias sexuais que reivindicam a não participação no modo de valores, de expressão da maioria. Podemos imaginar uma minoria que seja tratada como marginal ou um grupo marginal que queira ter a consistência subjetiva e o reconhecimento de uma minoria, por exemplo. E aí teremos um conjunto dialético entre minoria e marginalidade” (Guattari; Rolnik, 2000, p. 122).

⁹⁶ Isto é, “uma parte expressiva identificada com a resistência à ditadura, fosse mais afinada com as posições da esquerda organizada na clandestinidade, fosse mais autônoma, como os movimentos inspirados na contracultura, sem contar a vasta produção cultural com vínculos políticos menos explícitos” (Ridenti, 2014, p. 241-242).

fazer um filme politicamente bem-intencionado e esteticamente reacionário e conservador. Quem via os filmes já sabia exatamente o que estava acontecendo no país. As pessoas achavam nossos filmes meio porraloucas por não terem aplicação na vida prática. Isto era um pouco fruto da deformação de quando você vive sob censura. Apenas procurávamos não sermos óbvios e mesmo nos enquadramentos dos planos, tentávamos fugir o máximo de uma visão aproximada do real. Sentíamos até a obrigação de sermos a favor da justiça, da reforma agrária, mas não de fazermos um filme todo mês para dizer isto”⁹⁷.

Embora não encerrem as várias formas de se produzir em Super-8 em Pernambuco (como e o que se filmava), esses dois grupos de cineastas (mais dedicados a registros imagéticos mais politizados, mais socioculturalmente reflexivos) representavam, nalgum sentido, uma forma de hasteamento de duas bandeiras: dum lado, da do cinema da “vanguarda pobre (mas não de idéias [ideias], por favor)” (Britto, 1978, p. 6), do cinema anárquico, “rebelde, insurrecional” (Stepple, 1978 *apud* Rêgo, 1978, p. D-30)⁹⁸; doutro, da do cinema mais “comportado”, mais atraído pela profissionalização, pela possibilidade de usufruto dos filmes “por instituições culturais e compensar de algum modo, o investimento feito” (Spencer, 1978 *apud* Rêgo, 1978, p. D-30)⁹⁹. Se nos limitarmos a considerar (principalmente) os fazedores de imagens mais experimentais, podemos pensar na existência de uma *guerrilha semântica* mediante a utilização do Super-8, tal como concordaram – fundamentados em Ernesto Manuel de Melo Castro – Castelo Branco (2007b) e Brito (2013, 2016)¹⁰⁰.

⁹⁷ Como nos recordam Farache e Cunha Filho (2019, p. 101-102, grifos próprios), “estava ocorrendo naquele momento [início dos anos 1970, especificamente entre 1973-1974] uma **virada cultural e política radical**, enquanto a oposição de esquerda armada era dizimada. Em janeiro de 1973 houve em Pernambuco o massacre da Chácara São Bento, que praticamente liquidou com a Vanguarda Popular Revolucionária [VPR]. De repente, num bar, via-se chegar o militante Mano Teodósio [Manoel da Silva Teodósio Neto], magro, depois de uma temporada sob tortura na cadeia. Dava medo. Dava raiva. **E o padrão de contestação mudava, incorporando novas exigências: a dimensão da felicidade, o deslocamento da ideia de liberdade, a exigência da tolerância**”. Para uma análise desse contexto de desbaratamento das guerrilhas (urbanas e rurais) em Pernambuco/no Brasil, ver, p. ex., Gaspari (2014).

⁹⁸ Essa vinculação entre uma espécie de anarquismo e superoitismo (em PE) derivou, especialmente, da acepção mencionada na matéria escrita por Luzanira Rêgo (1978, p. D-30), por meio da qual vinculava-se o grupo “com características mais ‘anárquicas’” àquele composto de cineastas preocupados “em refletir um questionamento cultural mais profundo e uma discussão política da realidade” (Stepple, 1978 *apud* Rêgo, 1978, p. D-30). Veja-se, ainda, Ferreira (1994, p. 125) e Stepple (1989 *apud* Ferreira, 1994, p. 173). Depois, importa mencionar uma outra acepção (que, de certo modo, chocava-se com essa primeira citada anteriormente), pensada pelo historiador Josemir Camilo de Melo, por meio da qual vinculava-se *anarquia* (inexistente no S-8) à “falta de objetividade ideológica”: “‘E’[É] aqui que reside o valor do super-8: não ser regionalista, para não ser folclórico (aqui, no sentido de esclerosado, fossilizado), nem ser universal, que comporte anarquia (aqui, no sentido de falta de objetividade ideológica). Mas sim, dialético” (Melo, 1978 *apud* Araújo, 1978, p. 6).

⁹⁹ Ainda próximo a esse assunto de grupos de cineastas superoitistas em Pernambuco, sugiro conferir as (breves) descrições feitas por Fonseca (1975 *apud* Cópia [...], 1975, p. 16) acerca dos tipos de realizadores em Super-8, especialmente dos que realizavam no Recife.

¹⁰⁰ Sobre o conceito de *guerrilha semântica*, assinale-se a aplicação empreendida por Brito (2016, p. 25): “como uma tática de enfrentamento aos usos formais da língua. Caberia enxergá-la enquanto uma arma de guerra à semântica tradicional, ao conjunto de significados atribuídos através das concepções tradicionais. O uso do termo faz referência a instrumentos revolucionários de uso da palavra, tais como o cinema experimental, a literatura marginal e a imprensa alternativa”.

Um modelo de guerrilha que aproximamos à ideia de Sontag (2004, principalmente p. 13-14) ao metaforizar a câmara destinada a fotografias como uma arma, como uma *sublimação da arma*, de modo que “fotografar alguém é um assassinato sublimado”¹⁰¹. Estendendo tal noção para o universo superoitista, percebe-se que a alegoria é igualmente (ou, talvez, mais) eficaz¹⁰²: primeiro, porque muitos modelos de câmeras Super-8 obtêm um cabo retrátil (que em muito se assemelha às empunhaduras das armas de fogo) e cartuchos carregados (que, também, são parte da configuração das armas a fim de municiá-las). E, aliado a isso, devido ao fato de câmeras fotográficas, de filmadoras Super-8 e de armas de fogo disporem (e compartilharem) – cada uma à sua maneira – de um adjacente *corpus* terminológico por intermédio do qual evidenciam-se os verbos *carregar*, *calibrar*, *empunhar*, *focalizar*, *mirar/apontar* e *atirar/disparar*.

Avaliando-se sob tal prisma, inferimos que, por meio dessa arma cinematográfica e de *táticas* de bricolagem (de invenção)¹⁰³ as mais diversas, parte dos superoitistas em/de Pernambuco guerrilharam em defesa de um cinema criativo, transgressor, *vadio*¹⁰⁴, que contribuiria para a desreferencialização e para a reapropriação/ressignificação do real, das identidades e das concepções vigentes, tradicionais, em campos como os da cultura, da política e do comportamento, por exemplo (Brito, 2013, *passim*)¹⁰⁵; que participaria da “constituição de uma contralinguagem, através da qual fosse possível expressar seu inconformismo em relação ao seu tempo” (Castelo Branco, 2007b, p. 179). Enfim, ainda que esse apetrecho pudesse estar envolvido em agressão e em assassinato – qual em *Nenhum Gesto* (1974), de Talvani Guedes da Fonseca¹⁰⁶ –, tal envolvimento não era o habitual. Muito pelo contrário: como vimos (e

¹⁰¹ “Tal qual um carro, uma câmera é vendida como arma predatória – o mais automatizada possível, pronta para disparar. O gosto popular espera uma tecnologia fácil e invisível. Os fabricantes garantem a seus clientes que tirar fotos não requer nenhuma habilidade ou conhecimento especializado, que a máquina já sabe tudo e obedece à mais leve pressão da vontade. É tão simples como virar a chave de ignição ou puxar o gatilho. Como armas e carros, as câmeras são máquinas de fantasia cujo uso é viciante. Porém, apesar das extravagâncias da linguagem comum e da publicidade, não são letais. Na hipérbole que vende carros como se fossem armas, existe pelo menos esta parcela de verdade: exceto em tempo de guerra, os carros matam mais pessoas do que as armas. A câmera/arma não mata, portanto a metáfora agourenta parece não passar de um blefe – como a fantasia masculina de ter uma arma, uma faca ou uma ferramenta entre as pernas. Ainda assim, existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada” (Sontag, 2004, p. 13-14).

¹⁰² Moraes Neto (1994, não paginado, grifo próprio), p. ex., salientou que “os que usavam o Cinema Super-8, ora como devaneio, ora como pretensa **metralhadora** pelo menos se enganavam com fé”.

¹⁰³ À Certeau (1998). Para uma explanação sobre o conceito de *táticas*, ver *Introdução* nesta presente Dissertação. Acerca do termo *bricolagem*, aqui o utilizo afinado à noção certeauriana, i.e., enquanto uma “inventividade ‘artesanal’” (Certeau, 1998, p. 46).

¹⁰⁴ Moraes Neto (2021).

¹⁰⁵ (p. 27, 39, 56 e 66, principalmente).

¹⁰⁶ Oportunamente, detalharei e contextualizarei tal incidente.

como, ainda, observaremos ao longo deste capítulo), a Super-8 enquanto um gênero de armamento apresentava-se *carregada* com ideias e com filmes, *mirava* em inversões para a elaboração de novos parâmetros¹⁰⁷ (e de novas percepções, sensibilidades e sociabilidades¹⁰⁸) e *disparava* experimentos, contestações e reflexões. É como (em outro contexto, conquanto sem escapar da esfera artística) cantou Adriana Calcanhotto: “Nossas armas estão na rua / É um milagre / Elas não matam ninguém / A fome está por toda parte / Mas a gente come / Levando a vida na arte” (Milagres/Miséria, 1992)¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Se relacionarmos isso à produção conceitual de Jomard (discutida por Paulo Cunha), entenderemos que a proximidade (de parte dos superoitistas) com o novo – *i.e.*, a sedução pela novidade e a intenção de se experimentar e de se produzir inovações nos campos do cinema (de modo geral) e da linguagem cinematográfica (de modo específico) – objetivava, antes de tudo, “a ruptura com as esferas tradicionais da cultura e a instituição do sentido do novo como produtor do novo sentido”, sucedendo, assim, “um permanente elogio da experimentação, das vanguardas – embora esse elogio seja problematizado pelas próprias contradições que ele [JMB] expõe. Trata-se, muitas vezes, de uma espécie de anti-saudosismo [antissaudosismo] militante em que o novo se localiza como desafio” (Cunha Filho, 2007, p. 8).

¹⁰⁸ Aqui, pensadas como parte da (anteriormente referenciada) *revolução molecular* (“uma atitude ético-analítico-política”); como parte de *processos de singularização* (em contraposição ao processo de *serialização/de modelização* da subjetividade) (Guattari; Rolnik, 2000, p. 45-47, 121-122). Importante frisar que “a idéia de **revolução molecular** diz respeito sincronicamente a todos os níveis: infrapessoais (o que está em jogo no sonho, na criação, etc.) ; pessoais (por exemplo, as relações de autodominação, aquilo que os psicanalistas chamam de Superego) ; e interpessoais (**a invenção de novas formas de sociabilidade na vida doméstica, amorosa, profissional, na relação com a vizinhança, com a escola, etc.**)” (Guattari; Rolnik, 2000, p. 46, grifos próprios).

¹⁰⁹ Veja-se a referência completa da canção em *Referências*. A quem interessar possa, há as versões dos compositores de ambas as músicas: *Milagres* (álbum *Maior Abandonado*, da banda Barão Vermelho, de 1984) e *Miséria* (álbum *Ô Blésq Blom*, da banda Titãs, de 1989).

3 OS NEGÓCIOS E AS *TRANSAS* DO SUPER-8 EM PERNAMBUCO

3.1 O *NEGÓCIO* DO SUPER-8

O salário mínimo até abril de 1973 (ano que demarca o início da movimentação Super-8 em Pernambuco) correspondia ao valor de Cr\$ 268,80¹¹⁰. A partir de maio, Cr\$ 312,00; de maio de 1975, Cr\$ 532,80; de maio de 1977, Cr\$ 1.106,40; de novembro de 1979, Cr\$ 2.932,80. Diante desses números, atentemos para o fato de que tais valores diziam respeito aos salários mínimos que, em regra, eram pagos em regiões mais ao Sul (S), ao Sudeste (SU) e no Distrito Federal (DF) – onde os custos de vida, ainda hoje, são mais elevados em relação aos de outros estados situados mais à Norte (N) e à NE. Exemplifiquemos.

Se a partir de maio de 1974, os salários-mínimos¹¹¹ do Distrito Federal e dos estados do Rio de Janeiro, da Guanabara (GB)¹¹², de São Paulo e de Minas Gerais (MG) receberiam um vencimento de Cr\$ 376,80; os de PE (Região Metropolitana do Recife/RMR), de Mato Grosso (MT) e de Goiás (GO), por exemplo, Cr\$ 295,20 – enquanto os dos demais municípios de PE, por sua vez, deveriam perceber um mínimo referente a Cr\$ 266,40 (Geisel [...], 1974, p. 3). Mediante um novo aumento ocorrido em dezembro desse mesmo ano, as maiores remunerações permaneceram sendo as de SP, do RJ, da GB, de MG e do DF, com Cr\$ 415,20, à medida que, por exemplo, em PE (Grande Recife), no Acre (AC) e no Amazonas (AM) estipulou-se um estipêndio mínimo de Cr\$ 326,40. Por sua parte, nas demais localidades de PE, assim como na Ilha de Fernando de Noronha (PE)¹¹³ e nos estados de Alagoas (AL), de Sergipe (SE), da Paraíba (PB), do Rio Grande do Norte (RN), do Ceará (CE), do Piauí (PI) e do Maranhão (MA), vigeu uma importância correspondente a Cr\$ 295,20 (Geisel [...], 1974, p. 10)¹¹⁴.

Continuemos (de forma mais prática) com os exemplos, contudo não mais durante os anos 1970. Sigamos à década de 1980. Em novembro de 1981, ainda segundo a lógica de três faixas salariais, o maior salário mínimo nacional valia Cr\$ 11.928,00 (região Centro-Sul), ao passo que o menor (grande parte da região NE) valia Cr\$ 9.732,00. Em PE, num nível

¹¹⁰ Saliente-se que todos os (maiores) valores referentes aos salários mínimos (aqui citados) foram consultados no site da AUDTEC – Gestão Contábil, permitindo-me confrontar tais dados com os apresentados nos jornais DP e JC. Aos interessados, sugiro visitar a página da empresa, que consta de uma tabela – referente às remunerações do período 1940-2023 – dividida em *Vigência*, *Dispositivo legal* e *Valor*. Disponível em: <https://audtecgestao.com.br/capa.asp?infoid=1336>. Acesso em: 22 jun. 2023.

¹¹¹ Com tal palavra hifenizada – e, portanto, um substantivo composto –, me refiro exclusivamente ao trabalhador assalariado, *i.e.*, aquele que recebe o *salário mínimo* (sem hífen).

¹¹² Fundido ao RJ em 15/3/1975.

¹¹³ À época, Território Federal de Fernando de Noronha (FN).

¹¹⁴ Cf., *idem*, Geisel [...] (1974, não paginado)

intermediário, o valor era de Cr\$ 10.200,00 (Mínimo [...], 1981, não paginado). Um ano depois, em novembro de 1982, o mais alto vencimento mínimo equivalia a Cr\$ 23.568,00 (regiões S, SU e no DF) e o mais baixo, a Cr\$ 20.328 (região NE, exceto Bahia/BA e PE). Com uma diferença de Cr\$ 408,00 em relação a este último montante, a remuneração média era a de Cr\$ 20.736,00, vigente em PE, na BA e nas regiões Centro-Oeste (CO) e N (Governo [...], 1982, p. A-12):

Desta forma, o trabalhador pernambucano, que a partir de segunda-feira passa a ganhar o segundo maior salário-mínimo regional do País, terá Cr\$ 11.404,00 para gastar com um mês de alimentação; Cr\$ 6.598,72 com habitação; Cr\$ 1.658,88 com vestuário; Cr\$ 1.036,00 com a higiene e Cr\$ 1.036,80 com transporte (Novo [...], 1982, não paginado).

Em um momento de inflação anual próxima aos 100% e de Produto Interno Bruto (PIB) em queda e negativo¹¹⁵, era uma soma que não provia nem o mais indispensável. E a alimentação, do mesmo modo que atualmente, era a categoria que demandava mais custeios do assalariado brasileiro durante os anos 1980: correspondia a mais da metade do provento. Através de não mais que um exemplo, permitam-se ultrapassar um pouco o recorte temporal final desta pesquisa (1983), a fim de que observemos que tal situação persistiu e piorou (rapidamente) nesse decurso dos momentos derradeiros da ditadura (e, mais ainda, depois). Em janeiro de 1985 – durante o último governo militar (presidido por João Figueiredo) e com uma inflação anual calculada em mais de 200% –, uma cesta básica custava aproximadamente Cr\$ 119.722,00¹¹⁶ para um salário mínimo de Cr\$ 166.560,00 (valor válido para todo o território nacional, entre nov./1984-abr./1985)¹¹⁷. Uma realidade que, para os especialistas do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE), não atendia às necessidades materiais essenciais de uma família localizada na base da pirâmide social. De acordo com os estudiosos, para que se suprisse o básico, o vencimento mínimo haveria de ser Cr\$ 700.000,00 – e, ainda assim, excetuando-se o elemento *educação* (Novo [...], 1984, p. A-10).

¹¹⁵ Ver, p. ex., Napolitano (2017, p. 172) e *link* disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro80.htm>. Acesso em: 22 jun. 2023.

¹¹⁶ Informação disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/hiperinflacao>. Acesso em: 22 jun. 2023.

¹¹⁷ Unificado em 1 de maio de 1984, data em que, igualmente, fixou-se o salário em Cr\$ 97.176,00, em todo o Brasil. Para tanto, *cf.* Decreto n.º 89.589, de 26 de Abril de 1984. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1980-1987/decreto-89589-26-abril-1984-440055-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22 jun. 2023. Para mais, veja-se a reportagem disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/2/06/dinheiro/19.html>. Acesso em: 22 jun. 2023.

A digressão efetuada acima, com efeito, não representa (pura e tão somente) um simples deslocamento ao mundo dos cifrões. Recordemos que, em alguns momentos deste texto, apontei que o acesso à Super-8 era mais econômico (se comparado às quantias de outras bitolas de uso mais profissional), mas não aprofundei. E, se assim procedi, foi por entender que esse tema exige/impõe um espaço específico neste trabalho (mesmo que brevemente). Portanto, as palavras enunciadas, ao início desta seção, configuram-se como uma contextualização econômica para que compreendamos, de maneira mais palpável, o porquê que, embora mais acessíveis, as câmeras Super-8 eram quase um artigo de luxo. E o porquê que fazer filmes Super-8 (e/ou mais simplesmente filmar com essa bitola, à semelhança daqueles que produziam registros domésticos)¹¹⁸ não era uma prática viável aos que *somente* desejavam executá-la: para além do querer filmar, também eram necessários investimentos (e relativamente altos). Por isso, a fim de que completemos e de que examinemos mais detalhadamente tal panorama, a seguir ainda permanecerei nesse âmbito pecuniário, porém sob outro ângulo: o do referente a alguns dados (coletados no jornal DP) acerca de valores de filmadoras Super-8 e de seus respectivos projetores, de forma que cotejemos os valores dos salários mínimos com os dessa bitola e com os dos seus respectivos aparelhos de projeção.

Ainda que haja registros de anúncios (de vendas e de trocas) de câmeras Super-8 e de projetores para filmes S-8 no decurso dos anos 1960, consideraremos, aqui e para fins comparativos, as propagandas veiculadas a partir de 1973 (assim como, primeiramente, procedemos ao tratar dos estipêndios)¹¹⁹. Dessa maneira, observamos que, em 6 de maio de 1973 (DP, Primeiro Caderno, p. 3), na loja Lutz Ferrando, por exemplo, filmadoras das marcas Canon, Elmo, Yashica ou Sankyo eram vendidas por (a partir de) Cr\$ 126,00 (parcelas mensais), enquanto projetores Super-8 Cabin, Kodak, Raynox, Prestinox, IEC ou Krisper, por (a partir de) Cr\$ 63,00 (parcelas mensais)¹²⁰. Na parte *Classificados*, do DP, em 21 de março

¹¹⁸ Ressalte-se que, a partir desta parte do capítulo, nossa atenção estará direcionada ao ato de realizar filmes Super-8 em um sentido mais cinematográfico, *i.e.*, menos ligado à filmografia doméstica e mais próximo ao circuito de produção filmica que era vista e que era escrutinada pelos pares do âmbito do cinema, principalmente em festivais, em mostras e/ou em outros eventos cinematográficos.

¹¹⁹ Cabe lembrar que todos os valores aqui citados podem ser conferidos nos anúncios divulgados no DP.

¹²⁰ Nessa propaganda da Lutz Ferrando, não há menção aos valores totais de tais equipamentos. Todavia, o fato de, p. ex., uma filmadora S-8 ser negociada mediante parcelas mensais custando (a partir de) Cr\$ 126,00 nos indica uma proximidade entre o valor da prestação da câmera e o valor do (maior) salário mínimo vigendo no estado de PE àquela época (Cr\$ 240,00) – aliás, estipêndio que havia sido reajustado dias antes (1 maio 1973) da veiculação da publicidade da empresa Lutz (6 maio 1973). Dessa forma, se uma parcela de uma S-8 poderia corresponder a (no mínimo) Cr\$ 126,00, duas parcelas deste mesmo valor (Cr\$ 252,00) ultrapassaria a (recentemente decretada) quantia da maior remuneração mínima vigente em PE. Embora não saibamos os preços exatos das/dessas câmeras e dos/desses projetores S-8, percebemos que uma Super-8 podia valer (e, de fato, valia) mais do que o salário mínimo (quer fosse regional, quer fosse nacional).

de 1976 (p. 25), um rapaz chamado Luiz queria trocar uma Super-8 Canon nova, no valor de Cr\$ 10.600,00, por uma moto de 100 cilindradas/cc – à época, o maior salário mínimo era de Cr\$ 532,80.

Em 9 de maio de 1976 (DP, p. 22), com a maior remuneração mínima valendo Cr\$ 768,00, uma Super-8 Canon 814 sem uso era vendida por Cr\$ 7.500,00. Em 25 de dezembro desse mesmo ano (DP, p. C-12), uma Super-8 Kodak M-22 era negociada por Cr\$ 1.500,00. Por outro lado, uma filmadora nova do mesmo modelo da antes citada Canon 814, em 19 de maio de 1977 (DP, p. C-8), havia quase duplicado de valor, sendo comercializada por Cr\$ 12.000,00, à medida que o mais alto ordenado mínimo custava Cr\$ 1.106,40. Em 29 de outubro desse mesmo ano e ainda sob igual vencimento, uma Canon 518 valia Cr\$ 3.000,00 (DP, p. C-11), ao passo que uma Kodak M-22 usada duas vezes, em 17 de dezembro do referido ano, custava Cr\$ 1.700,00 (DP, p. C-11)¹²¹. Em 27 de maio de 1979 (DP, p. E-32): projetor Super-8 Eumig Mark S 807 por Cr\$ 10.500,00. Maior salário mínimo por Cr\$ 2.268,00. Quatro dias depois, (31/5/1979, DP, p. A-7), a Lutz Ferrando anuncia um aparelho de projeção Super-8 Paximat por Cr\$ 19.990,00 (ou 5x de Cr\$ 3.998,00, sem juros).

Anos 1980: em 21 de setembro de 1980 (DP, p. A-5), maior salário mínimo a Cr\$ 4.149,60, a Lutz Ferrando propunha a venda de uma Super-8 Comet nas seguintes condições de pagamento: ou se comprava à vista por Cr\$ 7.080,00 ou pagava Cr\$ 1.700,00 a mais para adquirir a filmadora a prestações, ou seja, garantia-se uma entrada de Cr\$ 878,00 + 9x de Cr\$ 878,00, perfazendo um total de Cr\$ 8.780,00. Com a maior remuneração mínima nacional um pouco mais alta (Cr\$ 5.788,80), em 14 de dezembro do mesmo ano (DP, p. C-35), dois

¹²¹ Acerca dos anos de 1976 e de 1977, pondere-se mais alguns dados econômicos, de modo a nos permitir perceber que tais aumentos nas quantias das câmeras S-8 acompanhavam majorações nos preços de outros itens. Por exemplo: **i)** até o mês de dezembro de 1976, o Índice do Custo de Vida (ICV) no Recife aumentou 49,5%, de acordo com o Departamento de Estatística do IJNPS, de maneira que, entre janeiro e dezembro de 1976, a variação percentual do grupo *Alimentação* correspondeu a 61,3%; do grupo *Habitação*, a 22,9%; do grupo *Serviços Pessoais*, a 38,4%; do grupo *Assistência à Saúde e Higiene*, a 55,7%; do grupo *Vestuário*, a 67,9%; e do grupo *Serviços Públicos*, a 40,9% (Custo [...], 1976, p. 3); **ii)** em maio de 1977, dentre outros produtos com valores majorados, destaque-se o queijo prato/kg (de Cr\$ 51,10 para Cr\$ 65,00), o creme dental Colgate/branco comum/67 g (de Cr\$ 3,65 para Cr\$ 4,15) e o sabão em barra/independentemente da marca/500 g (de Cr\$ 4,50 para Cr\$ 5,25) – embora haja havido uma diminuição no preço do sabonete Palmolive comum (de Cr\$ 2,55 para Cr\$ 2,40) – (Novos [...], 1977, p. A-4); **iii)** no decurso do segundo semestre de 1977, conservaram-se as elevações nos preços das mercadorias. Para isso, *cf.*, p. ex., Sunab [...] (1977, p. 10); **iv)** enfim, a carestia não cessou, aprofundando-se de um modo tal que, fundado em 1973 na Zona Sul de São Paulo (SP), um movimento (social, popular e de base maioritariamente feminina) atingiu o cume de suas manifestações justamente durante o ano seguinte a 1977. Refiro-me, aqui, ao Movimento do Custo de Vida (MCV [1973-1978])/Movimento Contra a Carestia (MCC [1979-1982]) e, mais precisamente, ao seu (tão repercutido) ato público, a 27 de agosto de 1978, na Praça da Sé e na Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Assunção e São Paulo (Catedral da Sé), localizadas no bairro da Sé, no centro do município de São Paulo. Para mais elementos sobre a carestia, veja-se, p. ex., Custo [...] (1978, p. 3); sobre os referidos movimento e protesto, **iv.i)** T. Monteiro (2015), **iv.ii)** Folheto [...] (1978, p. A-19), **iv.iii)** Assinaturas [...] (1978, p. A-14), **iv.iv)** Paulistas [...] (1978, p. A-16), **iv.v)** Manifestação [...] (1978, não paginado) e **iv.vi)** Policiais [...] (1978, p. A-2).

projetores Super-8 eram anunciados por Cr\$ 20.000,00 (Kodak) e por Cr\$ 50.000,00 (Tacnon, sonoro). Quase um ano depois, em 16 de outubro de 1981, e maior vencimento mínimo por Cr\$ 8.464,80, dois equipamentos de projeção sonoros eram comercializados por Cr\$ 85.000,00, da Eumig Mark (DP, p. C-9), e por Cr\$ 60.000,00, seminovo e de marca não especificada (DP, p. C-10).

Enquanto Luiz, em 1976, pretendia trocar uma câmera Super-8 por uma moto de 100 cc, um sujeito chamado Percílio, no decorrer da década de 1980, intentava vender ou permutar uma filmadora Super-8 e um projetor sonoro de “marca Japonesa” (novos) por um carro ou por um telefone (DP, 13 dez. 1981, p. C-32); ou, ainda, vender ou trocar uma Super-8 sonora, juntamente com outros objetos, por um automóvel lançado entre os anos 1974-78 (DP, 5 jun. 1982, p. C-8). Mesmo que os valores para venda não estivessem explicitados, depreende-se que, para se aceitar a troca de uma câmara e/ou de um projetor por um carro, as quantias (definitivamente) não eram das menores. Além disso, durante os referidos períodos, os maiores vencimentos mínimos correspondiam, respectivamente, a Cr\$ 11.928,00/1981 e a Cr\$ 16.608,00/1982.

Como dito mais acima, a inflação, durante fins do regime militar, cresceu vertiginosamente, de forma que o salário mínimo, a despeito dos constantes e dos consideráveis aumentos, não compensava as mais básicas necessidades para se (sobre)viver. Tendo isso em vista – e assim como fiz anteriormente ao ventilar acerca dos valores dos ordenados –, aqui pretendo extrapolar um pouco o limite temporal derradeiro deste estudo (1983), objetivando, por meio de mais um exemplo, apontar o impacto econômico (negativo) de tal contexto sobre os montantes das câmeras e dos projetores Super-8. Semelhantemente às negociações antes mencionadas, em 24 de maio de 1984 (DP, p. C-9), alguém nomeado Genaro queria vender uma filmadora sonora Super-8 GAF (automática, com Macro Zoom e com microfone) e um aparelho de projeção sonoro Super-8 Raynox 1010 mediante duas opções de pagamento: ou Cr\$ 900.000,00 ou um carro.

Em vista desses números e dessas vendas e/ou trocas, observa-se que, em regra, os valores das filmadoras S-8 – ou seja, daquilo que era o principal artefato para a fabricação de imagens cinematográficas durante as décadas de 1970-80 no Recife – estavam muito acima das diversas quantias dos salários mínimos ao longo de tal período (quer fossem novas ou usadas, quer fossem vendidas em lojas ou em notas de anúncios nos *Classificados*). Decerto, para se realizar um filme nos moldes dos superoitistas (mesmo aqueles mais precários tecnicamente e mesmo aqueles de curta duração), os custos aumentavam ainda mais, principalmente se considerarmos (além da despesa para a aquisição da câmara em si), por exemplo, a compra de

cartuchos, a revelação do filme, o envio do cartucho para ser revelado (comumente) em laboratórios situados no Sudeste do país, sonorização (caso houvesse necessidade), a montagem e a copiagem (rara, pois influía na qualidade e no preço). Somam-se a tais investimentos, aqueles associados à participação das obras cinematográficas nos festivais pelo Brasil, a exemplo dos Cruzeiros despendidos objetivando-se enviar a produção filmica à região onde ocorreria o evento (quando não havia possibilidade de se inscrever próximo aos locais de residência do realizador) – a fim de que se efetivasse a inscrição e de que se fizesse a análise prévia da película para o aceite ou o rejeite na competição – e financiar a ida, a estada e a volta referentes às viagens aos lugares onde aconteciam os certames¹²².

Frise-se, por outro lado, que não estou considerando nem o sistema de empréstimos de materiais para filmagem (que, de certa forma, poupava dinheiro e era, p. ex., comum em Pernambuco)¹²³ – como um tripé, uma luz, um microfone/som, a própria câmera Super-8, entre outros tantos objetos (e, mesmo, indivíduos) que eram (e, de fato, foram) relevantes à produção – nem os diretores que produziam, ocasionalmente, filmes em outros formatos, como em 35 mm e/ou em 16 mm (o que exigia mais verbas) – realidade, por exemplo, de Spencer¹²⁴, de Katia Mesel, de Paulo Cunha e de Geneton (em PE).

Nesse sentido, em Pernambuco, no que concernia à feitura de filmes S-8 propriamente dita, os custos variavam a depender de fatores como o tempo de duração das películas (que, no geral, eram curtas), se a filmadora continha, ou não, suporte para captação de som e sob quais condições (histórico-econômica) eram produzidas as obras. De um modo geral, os realizadores consideravam essa atividade como uma diversão relativamente barata¹²⁵. Moraes Neto (1973 *apud* Como [...], 1973, p. 7), por exemplo, à época da produção de seu primeiro filme Super-8, avisou que fazer *Mudez Mutante* (1973) não “saiu caro. Pelo contrário, com Cr\$ 300,00, fizemos tudo”. Quando dessa fala de Geneton, em junho de 1973, o salário mínimo em Pernambuco havia, em maio daquele mesmo ano, aumentado para Cr\$ 240,00, no Grande Recife, e para Cr\$ 213,60, nos demais municípios (Médici [...], 1973, p. 13). Um ordenado

¹²² Ressalte-se que, com relação à JNCM, ocorrida em Salvador (BA)/1973, p. ex., houve uma ajuda de custo aos participantes, como observamos nos dizeres de Marconi (24 maio 1973, p. 2) ao comentar sobre o festival: “[...] nos Estados onde funciona Instituto Goethe [Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA)] os concorrentes terão passagem e mais Cr\$ 200,00 como ajuda para despesas”.

¹²³ Entre os cineastas em Pernambuco, uma ajuda/uma forma de cooperação que, em muito, é tributária da prática da *brodagem* (Nogueira, 2014).

¹²⁴ Conhecido como o “cineasta das três bitolas” [Super-8, 16 mm e 35 mm]. Mais: as considerava, todas, como cinema: “só os pedantes e metidos a cineasta acham que cinema é só aqueles filmes realizados em 35mm. Acho que o cinema independe de bitolas ou formatos. Para mim o que conta mesmo é a criatividade, a seriedade, o assunto projetado na tela” (Spencer, 1981 *apud* Fundaj [...], 1981, Página Um).

¹²⁵ “Assim era o Super-8 pernambucano. Pouca grana, mas muita criatividade” (Farache; Cunha Filho, 2019, p. 110).

muito aquém do necessário para que, *à l'aise*, a maioria da população conseguisse adquirir os gêneros alimentícios de primeira necessidade, como carne verde/fresca, café, leite, açúcar, feijão e charque (Vereador [...], 1973, p. 5).

Quase um ano depois, em março de 1974, Spencer (à semelhança de Geneton) apontou que filmar em Super-8 demandava baixo custo, se se comparasse aos gastos com realizações em 35 mm (entre Cr\$ 50.000,00 e Cr\$ 80.000,00) e em 16 mm (entre Cr\$ 10.000,00 e Cr\$ 15.000,00). Para o cineasta, uma produção superoitista, em contrapartida, poderia custar “*apenas* Cr\$ 1 mil” (Spencer, 1974 *apud* Luíza, 1974, p. 10, grifo próprio)¹²⁶. Em abril deste mesmo ano, Spencer (1974 *apud* Marconi, 1974, p. 5) frisou que, tratando-se de longa-metragem, um filme Super-8 poderia ser realizado com cerca de Cr\$ 30.000,00, na medida em que um em 35 mm custaria no mínimo Cr\$ 500.000,00. Acerca disso, registre-se três pontos: i) Spencer (tal qual Geneton¹²⁷ e outros), durante o ano de 1974, realizou dois filmes em S-8 (*Caboclinhos do Recife* e *Valente é o Galo*); ii) Spencer, tal como Geneton e outros, não filmava unicamente em Super-8 – mesmo que majoritariamente; e iii) à época dos comentários de Spencer, o maior vencimento mínimo em Pernambuco correspondia ao mesmo valor (isto é, Cr\$ 240,00¹²⁸) de quando Geneton, em junho de 1973, revelou o preço total de *Mudez Mutante*. Mais: apesar do grave problema inflacionário que se estendeu ao longo dos anos 1970 e 1980 e apesar dos preços dos cartuchos e da revelação elevarem-se progressivamente¹²⁹, Spencer,

¹²⁶ Quatro anos mais tarde, em setembro de 1978, Rêgo (1978, p. D-30), p. ex., dizia que um Super-8 com cinco minutos de duração custava em torno de Cr\$ 3.000,00. Passados mais alguns anos, em julho 1981, Spencer (30 jul. 1981, p. B-6) lamentava que “o material de filmagem subiu em mais de 500 por cento. A produção mais barata oscila hoje entre 10 a 15 mil cruzeiros. O capital investido não retorna”. Tempos depois, em 1983, o média-metragem *Morte no Capibaribe*, de Paulo Caldas, p. ex., custou Cr\$ 500.000,00, de acordo com Spencer (1983, p. B-6). Um valor que (destaque-se!) Spencer (1974 *apud* Marconi, 1974, p. 5) afirmou, em 1974, corresponder ao mínimo necessário para se realizar um longa-metragem em 35 mm.

¹²⁷ *Conteúdo zero, um Filme para Desentendidos e Isso é que é* (junto com Amin Stepple).

¹²⁸ Este valor vigorou entre maio de 1973 e abril de 1974. Para tanto, ver, e.g., **i**) Decreto n.º 72.148, de 30 de Abril de 1973, disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-72148-30-abril-1973-420627-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 1 jul. 2023.; **ii**) Decreto n.º 73.995, de 29 de Abril de 1974, disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-73995-29-abril-1974-422662-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 1 jul. 2023.; **iii**) Médici [...] (1973, p. 13); e **iv**) Geisel [...] (1974, p. 3).

¹²⁹ Sobre os preços referentes aos cartuchos e à revelação de filmes Super-8, citarei alguns dados constantes no DP:

a) Em janeiro de 1976, p. ex., Spencer (1976, p. 11) dizia que “o filme embalado em cartuchos de três minutos de duração, foi majorado em mais de 150% pela Kodak, que detém o monopólio do filme Super 8 no Brasil” e que, no decurso do primeiro mês de 1975, uma revelação de cada bobina (três minutos) custava Cr\$ 16,30, ao passo que, durante fins de dezembro deste mesmo, valia Cr\$ 48,50; **b)** Em dezembro de 1977, Spencer (6 dez. 1977, p. B-8) destacava que o valor para se revelar cada cartucho iria aumentar de Cr\$ 68,00 para Cr\$ 74,00; **c)** Em novembro de 1979, o cineasta Flávio Rodrigues (1979 *apud* Moraes Neto, 1979, p. C-8) alertou para o fato de que cada cartucho de filme sonoro teria seu preço aumentado para mais de Cr\$ 500,00; **d)** Durante o último dia do ano de 1980, em um texto de Spencer havia a seguinte explicação: “no início do ano de 80, um cartucho custava Cr\$ 345. Neste último mês de 80 está por Cr\$ 800. O sonoro vai para Cr\$ 2 mil” (Spencer, 1980, Página Um); **e)** Em abril de 1981, Spencer (1981, Página Um) reiterou que um cartucho Super-8 valia Cr\$ 800,00; **f)** Em fevereiro de 1982, o mesmo Spencer (25 fev. 1982, p. B-6) destacava que um cartucho de três minutos era quase Cr\$ 2.000,00;

Geneton e seus pares não pararam (num curto espaço de tempo) de criar obras cinematográficas em Super-8 (comumente) e, mesmo, em outras bitolas (mais raramente).

Desse modo, ainda que houvesse alguma ajuda de instituições oficiais à movimentação Super-8 em Pernambuco¹³⁰, no fim das contas e em regra, eram os próprios superoitistas que bancavam a produção de seus filmes. Como, por exemplo, esclareceu Britto (1985 *apud* Nunes, 2013, p. 141):

Na década de 70 era uma coisa viável, eu pude fazer vários filmes com recursos próprios, com o meu salário de professor [universitário], sem ajuda de nenhuma instituição; conseguia tirar do meu salário para produzir esses filmes, quer dizer, entrava na produção atores que nunca ganharam dinheiro comigo, mas alguns técnicos de montagens e cinegrafistas tinham um cachê simbólico que eles pediam, a parte de montagem... não era só o filme virgem não, mas alguns técnicos recebiam, e isso, com meu salário de professor, e hoje em dia a coisa seria muito mais difícil.

A maioria dos cineastas, em Pernambuco, filmou em condição análoga à de Britto, ou seja, utilizando capitais provenientes de suas ocupações profissionais. Posto isso, acentue-se que, de fato, o financiamento para rodar em Super-8 era de baixo custo, se comparado ao dinheiro e ao material necessários para o fazimento de filmes através de outras bitolas e se, afora isso, atentarmos ao perfil socioeconômico dos superoitistas (formação escolar e atuação profissional, sobretudo). Em compensação, era, também, um investimento alto, se considerarmos os baixos padrões sociais e econômicos de vida da maior parte da sociedade brasileira (brevemente narrados acima) no decorrer dos anos 1970-1980. De qualquer maneira – e, de certa forma, confirmando parte dum questionamento de Rêgo (1978, p. D-30¹³¹) –, esse “lazer cultural” estabeleceu-se como uma atividade desfrutada por profissionais liberais que

g) Em novembro deste mesmo ano, Spencer (4 nov. 1982, p. B-6) afirmava: “em junho do ano passado [1981] um cartucho sonoro de Super 8 custava em média Cr\$ 800. Dezesesseis meses depois [out. 1982] passou para Cr\$ 4.200. Esta semana [a 1.ª, de nov. 1982] a Kodak aumentou para Cr\$ 5.500 e já existe outra tabela alterando para Cr\$ 9.500. Isso sem incluir revelação, sonorização, custo de filmagens e vai por aí. Como é que pode o cineasta amador investir 40 a 80 mil cruzeiros num filmezinho de 10 minutos e ficar exibindo sem nenhum retorno?”; h) É como disse Fonseca (1975 *apud* Cópia [...], 1975, p. 16, grifos próprios), “[...] não há lugar que venda barato, o filme Super 8 é monopólio da Kodak e suas regras, e custa caro”. Veja-se, também, Stepple (16 set. 1977, p. B-8).

¹³⁰ Exemplos de parceiros oficiais que colaboraram com algo que pertencia diretamente à movimentação S-8 em PE: i) “o Grupo 8 [Grupo de Cinema Super 8 de Pernambuco] que vem recebendo em todas [as] suas iniciativas o apoio inequívoco da área oficial (Sudene [Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste], Governo do Estado [de PE], Empetur [Empresa de Turismo de Pernambuco] e Instituto ‘Joaquim Nabuco’ de Pesquisas Sociais [IJNPS]) aguarda consulta feita a um grupo industrial na Alemanha para fornecimento de filmes Super 8. Esses filmes poderão ser adquiridos pelos associados da entidade, a preço muito abaixo daquele fixado à vontade do monopólio Kodak” (Spencer, 20 out. 1977, p. B-8); ii) “nas suas iniciativas, o Grupo 8 tem contado com a participação dos governos Municipal e Estadual, Sudene, Empetur, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e de entidades privadas” (Spencer, 1978b, p. B-8). Cumpro reforçar que posteriormente comentarei sobre o Grupo 8 e sobre as relações entre Super-8 em Pernambuco – parcialmente representado pelo próprio Grupo 8 – e instituições públicas e privadas.

¹³¹ Importa destacar que uma análise dessa referência/matéria, produzida por Luzanira Rêgo (1978, p. D-30), encontra-se no trabalho de Santos (2021, p. 113-118).

utilizavam “suas câmeras num prolongamento das horas de lazer, um hobby¹³² custoso e de certo modo sofisticado[,] mas que tem como recompensa maior, para alguns, o título de **cineasta**”. Com uma declaração próxima à questão preconizada por Rêgo, Britto (1978 *apud* Rêgo, 1978, p. D-30) avisava:

Por razões estritamente econômicas, é a classe média quem faz super 8. A classe média constituída por sensíveis burocratas, donas de casa-comunicólogas, executivos de sinal aberto, estudantes anarco-destrutivos [anarcodestrutivos], jornalistas bem e mal comportados [malcomportados], professores bem e mal pagos, poetas experimentais, filhinhos de papai, pais-patrões ainda jornalistas auto-empresários [autoempresários] (desde que a venda de cópias de filmes super 8 a instituições desinformadas já está se tornando um bom negócio, além de uma ótima diversão)¹³³.

Enfim, era uma turma composta de pessoas com uma estabilidade financeira tal que lhe permitia produzir filmes Super-8: integravam-na, por exemplo (além de cineastas), estudantes universitários de cursos variados, jornalistas, professores, artistas visuais, escritores, militares, engenheiros, arquitetos, empresários, servidores públicos e historiadores – e, destaque-se, era comum que alguns indivíduos desempenhassem mais de uma dessas funções concomitantemente¹³⁴.

¹³² Sobre o Super-8 como uma espécie de passatempo, Marconi (1979, p. 18, grifos próprios) disse: “o cinema feito em 8mm possibilita uma participação de pessoas que, na verdade, o fazem apenas como simples ‘**hobby**’, é claro. Mas permite também que jovens com toda a vocação para se tornarem cineastas, se iniciem no setor, façam suas primeiras experiências. O que seria muito mais difícil se não houvesse o 8mm, pois os custos do 16mm e 35mm impossibilitam realizações simplesmente experimentais. Inclusive o 8mm permite a cineastas profissionais fazer suas experiências. É um tipo de cinema que poderá ser uma simples ‘**brincadeira**’, mas que é, também, essencialmente cultural, livre, de pressões econômicas”.

¹³³ Ainda segundo Britto, ao pronunciar um texto de Moraes Neto (A Flor [...], 1978, 4 min 21 s): “e o Super-8 é fogo: a cura do ócio dos filhos da nova classe média – mas nem sempre”. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3001>. Acesso em: 4 jul. 2023.

Convém destacar que, em dezembro de 1977, Geneton, em um de seus diários, escreveu a sua intenção de produzir o filme do qual a citação acima é integrante (*i.e.*, *A Flor do Lácio é Vadia*, 1978). Transcrevo, aqui, as palavras de GMN – que estão misturadas a fragmentos do texto que seria proferido por JMB durante a gravação – acerca do seu desejo de filmar aquilo seria seu futuro curta: “[...] O Brasil da Rede Globo não confere com o original. Nossas mesas fartas, nossas câmeras, nossas cartas, nossas telas brancas. Onde anda o Super-8 no coração do Brasil? Onde anda o Brasil nos olhos do Super-8? Tristes trópicos de ginga, tambores, veredas, lirismo e barrigas vazias. Sob nossos olhos cegos. Dizer: o cinema comporta discursos desde que o país se chame Brasil. Lembrar: o carnaval é o nosso eterno ensaio de festa. **Agora: vontade de usar dois cartuchos de filme virgem para fazer um Super-8 com este texto propositadamente discursivo.** O cinema comporta discursos. O cinema comporta discursos, desde que o país se chame Brasil. Ferro na boneca. Vou ver se faço por estes dias, antes que tudo, como sempre acontece, não passe de uma ideia qualquer perdida no meio de uma noite. Quantas ideias soltas eu já deixei de lado. É indiferente fazer um filme qualquer em Super-8” (Moraes Neto, 2021, p. 44, grifo próprio).

¹³⁴ Dessa variedade de profissionais (de áreas diversas) envolvidos, dalguma forma, com o/a Super-8 (e pensando para além do estado de Pernambuco), cabe registrar a seguinte estatística publicada em 1977: “através de um levantamento feito pela classificação de alunos de cursos de cinema Super-8, podemos verificar a predominância do interesse cultural: 19% médicos e cirurgiões, 8% psicólogos e psiquiatras, 26% arquitetos e engenheiros, 18% professores universitários, 16% estudantes de comunicação, 6% publicitários, 4% artistas plásticos e o restante fica com as mais variadas atividades” (Sampaio, 1977 *apud* Spencer, 11 fev. 1977, Página Um). Ainda referente a tal tópico: especificamente em PE, por ocasião do I Curso de Cinema promovido pelo Grupo 8, vale ressaltar

Um parêntese acerca da relação historiadores/Super-8 (de/em Pernambuco): lembremos, aqui, de três historiadores/professores que utilizaram o S-8 em suas empreitadas profissionais e intelectuais e/ou, mesmo, que atuaram na qualidade de realizadores superoitistas. Reporto-me ao Antônio Valle, ao Armando Souto Maior e ao Josemir Camilo de Melo: **Antônio**, Prof. de História da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP ou UCP), pelo uso da S-8 como um meio de divulgação de suas pesquisas historiográficas, especialmente “no campo da história social do Nordeste” (Documentário, 1976, p. 10). É importante lembrar, ainda, que Antônio colaborou com superoitistas (em PE) na feitura de filmes – quer fosse na posição de ajudante, quer fosse na posição de ajudado¹³⁵; **Armando**, Prof. de História da UFPE, por conta da utilização da S-8 (e de outros dispositivos) ao conceber algumas de suas aulas na Associação Latino-Americana de Educação (ALAE). Para Jomard, o emprego de tal metodologia pelo Prof. Souto Maior relacionava-se à sua constitutiva “perspicácia estético-científica” (Britto, 1977b, p. 6); **Josemir**, Prof. de História da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), pela sua atuação como superoitista, dirigindo dois filmes S-8 (*Os Fulni-ô de Águas Belas*, de 1978, codir.: Carminha Borba; e *Sem Direção*, de 1979) e roteirizando um (*A Danação de Mateus*, de 1977, realizado por Félix Filho)¹³⁶.

Não esqueçamos, além desses três acima mencionados, do Prof. Ivan Brandão – responsável pelas disciplinas de Antropologia e de Introdução ao Estudo da História, na (extinta) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru (FAFICA), em Caruaru (município situado no Agreste Central, no estado de Pernambuco) –, que “revelou que o Departamento de Ciências Sociais daquela unidade de ensino superior concluiu a primeira etapa de pesquisas e documentação de filmes tipo Super 8 no município, com ajuda de estudantes e interessados no assunto” (Super 8, 1977, p. B-2).

Ao se constatar a presença/participação de tais cientistas implicados (sob diferentes modos) com a S-8 e/ou com a movimentação S-8 (em PE) em si, julgo apropriado correlacionar essa presença/participação ao que, certa vez, afirmou o sociólogo Sebastião Vila Nova:

“A câmara super-8, pelas suas facilidades de operação, pode ser um instrumento muito rico de registro dos fatos humanos por parte de sociólogos, antropólogos, psicólogos

(igualmente) este próximo dado: “com 46 alunos inscritos (**engenheiros, médicos, advogados, arquitetos e estudantes**) prossegue hoje à noite, no Colégio Marista [no Recife], o I Curso de Cinema, promovido pelo Grupo de Cinema de Pernambuco (Grupo 8)” (Spencer, 4 mar. 1977, Página Um, grifo próprio). Para mais sobre esse I Curso de Cinema e sobre os profissionais (de variadas categorias) nele matriculados, ler, também, Spencer (5 mar. 1977, Página Um).

¹³⁵ Para mais informações sobre o Prof. Valle, sobre suas pesquisas histórico-sociológicas, sobre suas relações com cineastas em PE e sobre seus trabalhos servindo-se da S-8, ver, p. ex., Silva Neto (2017, p. 362, 597) e Spencer (18 jun. 1976, p. 9, 3 jul. 1976, p. 9, 7 jul. 1976, p. 9, 16 jul. 1976, p. 9).

¹³⁶ Para tanto e para mais, consulte-se, p. ex., Silva Neto (2017, p. 122, 182, 317, 396, 504-505).

sociais, geógrafos, entre outros cientistas do comportamento. Mas, para que isso aconteça, é preciso antes de mais nada, romper com alguns cânones tradicionais da produção e apresentação do trabalho científico na área” (Nova, 1978 *apud* Araújo, 1978, p. 6).

Parêntese concluído.

Pertencentes a grupos etários diversos – englobando, frise-se, o das crianças e o dos (pré-)adolescentes¹³⁷ –, esses praticantes da arte cinematográfica também eram plurais em suas formas de criar: como constataremos no decurso das próximas páginas, havia, para além dos que preferiam distanciar-se (mesmo que parcialmente) do profissionalismo e das instituições, aqueles entusiasmados com a profissionalização da bitola e com a reposição do capital empatado na produção do filme. Conforme igualmente observaremos, filmar em Super-8 no estado de Pernambuco (e no Recife, especialmente) significou – afora experimentar e afora inovar no universo do cinema – uma mistura entre brincadeira, compromisso, seriedade, alianças, conflitos, dedicação e algo *business*.

3.2 AS TRANSAS DO SUPER-8

Numa edição de sábado do JC, em 24 de fevereiro de 1973, o crítico e cineasta Celso Marconi (1973, não paginado) anunciava, em sua coluna de cinema e através de uma nota, a promoção, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pelo cineasta e professor Guido Araújo, da I Jornada Nordestina de Curta-Metragem (JNCM), a ocorrer entre 9 e 15 de setembro daquele ano. No texto, Marconi – além de comparar os setores de cultura da UFPE e da UFBA e de ressaltar a importância do evento para jovens cineastas – incentivava a feitura de filmes Super-8 em Pernambuco a fim de que integrassem a Jornada. Para tanto, o jornalista informava

¹³⁷ No estado de Pernambuco, três exemplos (a respeito da relação Super-8/crianças/[pré-]adolescentes) são importantes de se destacar. É o caso **i)** do estudante Trajano Américo Ferreira Caldas (7 anos de idade e filho do cineasta Hugo Caldas), que realizou o documentário *O Pescador* (1975). Inscrito no II Festival Brasileiro do Filme Super 8 – ocorrido em março de 1975, na cidade de Curitiba (PR) –, o curta-metragem em S-8 foi premiado e garantiu Cr\$ 1.500,00 ao jovem cineasta. Para tanto e para mais, *cf.*, p. ex., Marconi (1975, p. 8, 25 mar. 1975, p. 6, 26 mar. 1975, p. 6), Moraes Neto (18 mar. 1975, p. 7), Silva Neto (2017, p. 275) e Spencer (8 mar. 1975, p. 7, 25 mar. 1975, p. 7). É o caso **ii)** da professora e cineasta Veracy Costa, que, em parceria com os seus alunos ginasiais do Colégio São Bento (em Olinda/PE), filmou, em S-8, *O Assalto* (1975). Aliás, um curta-metragem que, qual o mencionado *O Pescador*, participou de festivais e de mostras. Para tanto e para mais, *cf.*, p. ex., Marconi (24 dez. 1975., p. 6), Silva Neto (2017, p. 66) Stepple (17 set. 1977, p. B-8). Acerca do nexo Veracy-cinema-crianças, *cf.*, ainda, Marconi (1976, p. 7, 1976, p. 5) – estas referências são relativas a um curso de iniciação ao cinema oferecido pela Profa. Veracy à criançada de 7 a 12 anos. É o caso **iii)** do empresário e cineasta Paulo de Tarso Menelau/Paulinho Menelau (filho de engenheiro e cineasta ligado ao S-8 em PE Paulino Menelau) que, aos 15 anos de idade, em 1974, possuía um filme S-8 finalizado (*El Matador*, codirigido por Roelof de Souza e Sá). À época do início da movimentação superoitista em PE, era estudante secundarista. Desde então, até o começo dos anos 1980, Paulo Menelau não só filmou em S-8, mas também se dedicou a outras atividades vinculadas ao superoitismo em PE. Para tanto, *cf.*, p. ex., Marconi (25 jan. 1979, p. 4) e Silva Neto (2017, p. 506).

da facilidade financeira para se fazer cinema por meio dessa bitola e de como poderiam ser adquiridas as filmadoras (especialmente por aqueles que não a possuíam): isto é, através, por exemplo, do Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste (CECOSNE)/UFPE, de pedido de empréstimo a alguém e/ou de aluguel de uma Super-8. Tal anúncio foi pioneiro na propaganda desse certame que figurou um grande incentivo para que imagens superoitistas em PE circulassem para além do âmbito doméstico (Marconi, 1973, não paginado).

Quase um mês depois, em 22 de março e no DP, Spencer (22 mar. 1973, p. 6), de algum modo complementando as informações antes expostas pelo seu colega Marconi, escreveu que a JNCM seria promovida pelo Grupo Experimental de Cinema (GEC)¹³⁸, vinculado ao setor de Extensão da UFBA e coordenado por Guido Araújo (consequentemente, também coordenador da própria Jornada), além de reproduzir os pontos referentes ao regulamento do concurso. Essa edição da Jornada (de 1973) – que era a primeira (e única) com status de nordestina e a segunda ocorrida na Bahia – aceitava, assim como a anterior (de 1972, quando a Jornada foi *Baiana* em vez de *Nordestina*¹³⁹), filmes produzidos nas três principais bitolas (16 mm, Super-8 e 35 mm). Contudo, a partir dessa Jornada de 1973, a 35 mm também pôde participar da Mostra Competitiva, anteriormente (durante a 1.^a edição, em jan. 1972) disponível apenas à 16 mm e à S-8 (Melo, 2009, p. 60, 62; Melo, 2018, p. 116)¹⁴⁰.

Para os curtas-metragens feitos nesses três formatos e que fossem participar da Mostra Competitiva, havia, por exemplo, a exigência de que – preto e branco ou colorido – não ultrapassassem 30 minutos de duração, abordassem temática nordestina (mesmo que realizados em estados que não pertencessem à região NE) e se enquadrassem nas categorias *documentário*, *ficção*, *animação* e/ou *experimental*. Aos filmes selecionados pela Comissão de Seleção da Jornada, seria pago um aluguel de exibição correspondente a uma quantia não inferior a Cr\$ 100,00. No que dizia respeito especificamente ao Super-8, haveria uma sessão intitulada *Mostra Informativa Nacional Super 8*¹⁴¹.

¹³⁸ Para esclarecimentos sobre o GEC/UFBA, cf., p. ex., Melo (2018, p. 72-111).

¹³⁹ Sobre as mudanças no nome oficial das Jornadas – *Baiana* (1972), *Nordestina* (1973), *Brasileira* (1974-1984) e *Internacional* (1985-2012) –, Melo (2018, p. 113) sublinha que todas “foram resumidas na designação ‘Jornada de Cinema da Bahia’, nome pelo qual a Jornada foi sedimentada na memória e história do cinema brasileiro”. Para mais, Melo (2009, p. 14-15).

¹⁴⁰ Ferreira, entretanto, afirmou que a Jornada, “a partir daquele ano, passa a incluir o super 8 na mostra competitiva” (1994, p. 29-30); que “a partir daquele ano, o evento passava a incluir o Super 8 na mostra competitiva, além de realizar uma mostra informativa” (2000, p. 38).

¹⁴¹ Conforme Melo (2009, p. 64), “a Mostra Informativa Nacional Super-8’, que fez um panorama da produção em super-8 brasileira, e que foi organizada de modo a fazer interface com o ‘Seminário Super-8’, ministrado por Jorge Bodansky, cineasta paulista com experiência em curtas e longas-metragens, que com aulas teóricas e práticas, buscou exercitar o uso do super-8 de modo que, mesmo mais usada por cineastas amadores/iniciantes, os filmes obtivessem qualidade estética e de linguagem”.

Os colunistas da área cinematográfica dos dois principais jornais do estado de PE (DP e JC) não só se envolveram na cobertura dos principais aspectos e detalhes da II Jornada, como também se preocuparam em incentivar a juventude (sobretudo) a participar do festival, indicando caminhos que poderiam ser seguidos pelos que desejavam filmar em Super-8 e, dessa forma, competir em Salvador (BA). Exemplos de tal preocupação são as menções que se fazem ao livro *Jovens Cineastas*, de Rodger Larson e Ellen Meade, lançado no Brasil em 1972¹⁴², que, apesar de não pretender ensinar como se rodar filmes, foi lido como uma espécie de manual técnico acerca do que era necessário à produção de obras cinematográficas (quer fossem em Super-8, quer fossem em quaisquer outras bitolas existentes). Assim, se em abril de 1973, Marconi (17 abr. 1973, p. 2) escreveu uma pequena nota resumindo o conteúdo deste exemplar e recomendando-o aos que estavam filmando em Super-8; mais de três meses depois, Moraes Neto (29 jul. 1973, p. 11), mediante um texto maior (e com imagem), emitia ordens: “Leia ‘Jovens Cineastas’. E faça logo seu filme”; “Você deve ler ‘Jovens Cineastas’”.

Por outro lado, durante o intervalo entre aquela publicação de Marconi e esta de Geneton, houve outra – igualmente escrita por GMN e igualmente relevante em termos de estímulo ao fazer superoitista em Pernambuco. Durante o primeiro domingo de junho daquele ano (dia 3), GMN debutava na coluna *Aldeia global* (no DP) por meio de quatro matérias¹⁴³ que versavam i) sobre juventude e liberdade, ii) sobre o disco *Caetano e Chico Juntos e ao Vivo*, de 1972, iii) sobre o show *Divino, Maravilhoso*, de Gal Costa, a ocorrer no Teatro de Santa Isabel (situado no centro do Recife) e iv) sobre o Super-8 e a JNCM. Neste último artigo, sob o mesmo tom imperativo presente no texto citado anteriormente, Moraes Neto (3 jun. 1973, p. 11) incitava os leitores a arranjar uma câmara (fosse como fosse), reunir a turma e ir à rua, “sair por aí, curtir uma diferente”, pois “a transa é [/era] filmar”. Através de três tópicos¹⁴⁴, o jornalista e cineasta também destacava as simplicidades econômicas e técnicas de se filmar em Super-8, como funcionaria a Jornada e como efetuar a inscrição (que no Recife poderia ser feita na redação do DP com Spencer, o representante do festival em PE). E concluía: “na verdade, a emoção de fazer um filme só pode ser comparada à de andar de bolsos vazios pelas ruas da cidade”.

¹⁴² Utilizamo-lo como uma das referências para a elaboração desta Dissertação.

¹⁴³ Localizadas entre duas páginas: na primeira (p. 10), as duas primeiras reportagens; na segunda (p. 11), as duas últimas. Frise-se que, a partir de 26 ago. 1973, a *Aldeia global* foi reintitulada como *Ensaio geral*.

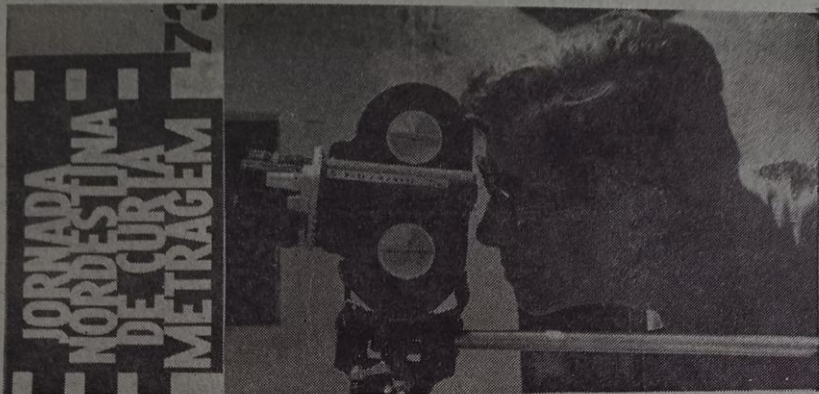
¹⁴⁴ “1 – O QUE FAZER”; “2 – AS TRANSAS DO FESTIVAL”; e “3 – A HORA E A VEZ DO SEU FILME” (Moraes Neto, 3 jun. 1973, p. 11). Esse artigo de Geneton em muito é devedor do texto *Material para divulgação* (1971), de Torquato Neto. Para acessá-lo, ver Neto (1973, p. 28). Para reflexões citando essa publicação de Torquato Neto, ver Brito (2013, p. 100-101) e J. Monteiro (2015, p. 105-108). Para referenciamentos mais diretos de Geneton às ideias/aos textos de Torquato, ver, p. ex., Moraes Neto (21 mar. 1975, p. 7, 1979, p. C-8, 2021, p. 82).

Figura 4 – Segunda página referente aos primeiros textos de Geneton na *Aldeia global*¹⁴⁵

**Arranje uma câmera, reúna a turma,
vá para a rua. A transa é filmar**

Se alguém chegar a você e propuser a realização de um filme, certamente você achará a idéia um tanto absurda e imaginará a necessidade de gastos fabulosos, cenários, técnicos, equipamento.

Mas corte essa. Quem pensa assim não está com nada. Na verdade, fazer um filme, nas condições que vamos mostrar aqui, não exige quase nada e é uma prática que, a cada dia, toma vulto, muito especialmente entre a juventude.



Como vemos, com um total de trezentos cruzeiros ou um pouco mais, contadas nas despesas, você dará seu primeiro passo.

1 – O QUE FAZER

É o seguinte: o pessoal do Grupo Experimental de Cinema da Universidade Federal da Bahia promoverá uma Jornada Nordestina de Curta Metragem, de 9 a 15 de setembro, em Salvador.

E você (por que não?) pode participar. Com pouco mais de trezentos cruzeiros, e, evidentemente, criatividade, faz-se um filme de dez minutos, em Super 8, sem problema algum.

Se você não tiver a câmera (o que é de se esperar) basta procurar lojas ou profissionais, aqui no Recife, que a alugam por preços irrisórios. Para que o material esteja completo, é preciso, então, que você compre os filmes, no caso do Super 8, vendidos em latas, com três minutos, cada uma. Um filme de dez minutos, então, — o bastante para quem se inicia — exige, apenas, três latas, que custam cerca de cento e cinquenta cruzeiros. O restante das despesas com revelação, aluguel de câmera, não são motivos de dor de cabeça. Com certeza não ultrapassarão a faixa entre cento e cinquenta e duzentos cruzeiros.

2 – AS TRANSAS DO FESTIVAL

O tema do filme, evidentemente, fica por sua conta. Os fatos mais comuns, aparentemente sem nenhum significado, podem ser transformados em filmes. Na sua rua, na cidade, ou onde você queira, certamente há um motivo. Não se preocupe com a perfeição, nem pense em criar uma obra-prima, de início. A primeira experiência, sob todos os aspectos, é válida e abrirá caminhos.

A Jornada Nordestina de Curta Metragem exige, tão somente, que os temas se situem no Nordeste, e, além do concurso de filmes em Super 8,35 e 16 milímetros, inclui no seu roteiro uma retrospectiva da Produção Thomaz Farkas, uma mostra informativa nacional do Super 8, uma reunião nacional sobre as perspectivas do mercado do filme — curto, e a exibição dos premiados no Festival Nacional de Curta-Metragem.

Os filmes selecionados por uma comissão,

designada pela organização da Jornada Nordestina, se submeterão a julgamento, como não poderia deixar de ser, e concorrerão a prêmios, dados aos melhores em 35mm, 16mm, Super 8, em documentário e na categoria experimental. Quem classificar seu filme receberá um aluguel de exibição nunca inferior a cem cruzeiros, o que, convenhamos, não é mau.

3 – A HORA E A VEZ DO SEU FILME

Caso você aceite o desafio, faça um filme e queira inscrevê-lo, não precisa empreender uma inesperada viagem à Bahia de Todos os Santos. Com lápis e papel à mão, Fernando Spencer, crítico de cinema do DP, se encarrega das inscrições no Recife e espera que o número de candidatos, até agora um tanto tímido, mas nem por isso desanimador, aumente.

Não deixe de reunir sua turma, arranjá-la uma câmera, seja como for, e sair por aí, curtir uma diáfragma.

Na verdade, a emoção de fazer um filme só pode ser comparada à de andar de bolsos vazios pelas ruas da cidade.



**Nesta semana, veja um show
como poucos, com Gal Costa, a
baiana de todos os sons**

De um instante para outro, Recife deixou de ser a cidade sem movimentação nos teatros, sem shows, com programações escassas e quase sempre medíocres. Agora, como uma chuva num sertão árido e seco, vêm os shows, no mínimo, importantes, se sucedendo praticamente a cada mês. Nestes últimos meses, aqui vieram Maria Bethânia, Vinícius de Moraes, Toquinho e Clara Nunes, Chico Buarque, sem falar nas apresentações do Quinteto Violado, no começo do ano.

Agora, a partir de quinta-feira, como sempre no Santa Isabel, Gal Costa, a baiana Gal, dará o seu recado. O show, dividido em duas partes, contará com a participação de Domingos — uma verdadeira sensação no acordeon Toninho Horta (guitarra), Luís Alves (contrabaixo), Roberto Silva (bateria), Chico Batera (percussão). Tanto o equipamento de som, a cargo de Paulo Valadares, como o sistema de iluminação são de primeira, Divino, Maravilhoso! — o nome do show — é dirigido por Guilherme Araújo, assistido por Vera Herley e Ethel Yanke. Gilberto Gil (não esqueçam) se encarrega da direção musical. Quem faz a promoção, no Recife, é o empresário Pedro de Sousa.

De quinta-feira até domingo, às 21 hs, por Cr\$ 30,00 (poltrona, camarote de 1ª e frisa), Cr\$ 20,00 (camarote de 2ª) ou Cr\$ 10,00 você pode, e deve, assistir "Divino, Maravilhoso".

Gal cantará músicas inéditas do seu próximo disco, como "Asa, Asa" e "Da Maior Importância", de Caetano, outras, antigas como "Nega Manhosa", de Herivelto Martins, e "A Outra", de Lupiscínio Rodrigues, além da "Índia" (José Assunção e Manoel Guerreiro), "Sebastiana" (Rozil Cavalcanti) e "Milho Verde", do folclore português.

Não há mesmo o que falar. Vamos todos ao teatro, sem comentários, ver o que Gal, a baiana de todos os sons, vem nos dizer desta vez.

Fonte: MORAES NETO, Geneton. **Diário de Pernambuco**, Recife, 3 jun. 1973. *Aldeia global*, p. 11.

¹⁴⁵ A primeira página, por sua vez, corresponde à p. 10 e nela encontram-se os outros dois artigos citados acima. Saiba-se que o texto (reproduzido, aqui, em imagem) *Arranje uma câmera, reúna a turma, vá para a rua. A transa é filmar* (escrito por Geneton) consta, transcrito *ipsis litteris*, do **Anexo**, nesta Dissertação.

Foi nesse clima de entusiasmo – e através da ampla cobertura concedida à Jornada pelos cronistas nos dois periódicos¹⁴⁶ – que, em setembro de 1973, participaram 11 curtas-metragens Super-8 provenientes de Pernambuco (e coloridos) na II JNCM, ocorrida nas dependências do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA)/Goethe-Institut¹⁴⁷, do Salão Nobre da Reitoria da UFBA e do Cine Rio Vermelho. Desse total, sete foram selecionados para a Mostra Competitiva: *Rotor* (1972), de Katia Mesel¹⁴⁸; *Vendo/Ouvindo* (1972), de Fernando Spencer e de Luiz Gonzaga de Oliveira e Silva/Lula Gonzaga; *O Décimo Terceiro Trabalho* (1972), de Athos Eichler Cardoso e de Osman Godoy; *Mudez Mutante* (1973), de Geneton; *O Manicômio* (1973), de Paulo Cunha e de Ricardo de Almeida; *A Missa do Vaqueiro* (1973), de Hugo Caldas; e *Labirinto* (1973), de Fernando Spencer. E quatro foram projetados, embora não selecionados para disputar os prêmios: *Noronha* (1972), de Athos E. Cardoso e de Osman Godoy¹⁴⁹; *Viva o Outro Mundo* (1972) e *El Barato* (1972), de Katia Mesel; e *Casa Maldita* (1973), de José Osório Coelho Neto.

De um total de 30 filmes (efetivamente) participando da competição (11 em Super-8, 10 em 16 mm e 9 em 35 mm), Pernambuco concorreu com o segundo maior número de filmes (7 disputaram e todos em S-8), antecedido apenas do quantitativo de curtas providos da Bahia (14 em disputa e não só filmados em S-8)¹⁵⁰. Dos seis exibidos sem concorrer às premiações, quatro foram produzidos em PE. Mais: a segunda colocação também presentificou-se na esfera dos prêmios. Um dos mais ovacionados pelo público da Jornada, *A Missa do Vaqueiro* (1973), de Hugo Caldas, classificou-se em 2.º lugar na categoria Super-8. O filme documenta a Missa do Vaqueiro, celebrada em Serrita (sertão de PE), desde 1970, e dedicada ao vaqueiro Raimundo Jacó (primo de Luiz Gonzaga), assassinado em 1954. À frente de PE nesta competição entre os curtas-metragens Super-8, a Bahia obteve o 1.º lugar graças ao elogiadíssimo *Lua Diana* (1972), do baiano Mário Cravo Neto. Documentário experimental, o

¹⁴⁶ Tamanha foi a cobertura que, p. ex., no domingo em que a Jornada começou (9/9/1973), divulgou-se, na capa do DP, uma breve notícia/nota sobre o evento e sobre os filmes em/de Pernambuco que participariam da competição. Intitulada *Pernambuco participa com sete filmes de festival nordestino em Salvador*, reproduzo, agora, parte dessa nota: “Pernambuco é o Estado que, depois da Bahia, concorrerá com o maior número de filmes na Jornada Nordestina de Curta Metragem. O Festival, patrocinado pela Coordenação de Extensão Cultural da Universidade Federal da Bahia e Instituto Goethe, começa hoje em Salvador” (Pernambuco [...], 1973, não paginado).

¹⁴⁷ Instituição promotora do festival, juntamente com o setor extensionista da UFBA (através do GEC) e com Guido Araújo.

¹⁴⁸ Conhecida como “Felina Super 8” (Spencer, 18 jul. 1973, p. 4). Conforme destacou Coutinho (1973, p. 14), “a arquiteta Kátia Mezel [Katia Mesel] enveredando pelos caminhos do ‘cine portátil’ mais badalado da atualidade: o colorido super 8 milímetros. Por causa disso, seu nome artístico passa a ser ‘Felina Super 8’”.

¹⁴⁹ Filme premiado no I Festival de Arte de São Cristóvão (FASC)/Universidade Federal de Sergipe (UFS), ocorrido no município de São Cristóvão (SE), em setembro de 1972.

¹⁵⁰ Os outros estados participantes da Mostra Competitiva, pelo número de filmes concorrentes, foram PB (3), SP (3), GB (2) e CE (1). Veja-se, para tanto, Spencer (9 set. 1973, p. 7).

curta relaciona a gravidez, a lua, o mar e a cesariana de sua primogênita Lua Diana (Marconi, 18 set. 1973, p. 2; Spencer, 14 set. 1973, p. 9; Spencer, 18 set. 1973, p. 9).

Juntamente às projeções filmicas e às premiações, realizaram-se, através do Simpósio sobre o Mercado do Filme/Cinema Brasileiro, debates (ligados ao curta-metragem e ao Super-8, especialmente) a partir dos quais um tema se destacou: o da criação de um Mercado Paralelo a fim de que se garantisse a circulação, em cineclubes e em cinemas de arte, de obras cinematográficas (principalmente as de curta duração) que não eram exibidas no mercado comercial (e que, portanto, não eram assistidas pela maioria dos espectadores). Em meio a tais discussões, frisemos, criou-se a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD). No que dizia respeito à bitola em evidência no festival (a S-8), o documento final aprovado pelas comissões do Simpósio da Jornada preconizava, dentre outras sugestões, que houvesse um aumento da circulação dos filmes Super-8 – sobretudo sob intercessão dos cineclubes e das instituições culturais, assim como utilizando-se das galerias de arte e da TV –, porém sem institucionalizar tal distribuição. Mais, sem ignorar as possibilidades de se filmar profissionalmente mediante o uso da Super-8, o relatório final, também, a reconhecia como “um veículo válido em si” (A experiência [...], 1973, não paginado; Curta-metragem, 1973, p. 7; Spencer, 18 set. 1973, p. 9).

Apesar dos problemas técnicos presentes na maioria dos Super-8 apresentados durante o evento e da crítica de Jean Claude-Bernardet – responsável pela palestra *Uma atitude cultural para o super 8* por dizer que as temáticas das produções superoitistas (considerando-se sua experiência em festival de São Paulo/SP) eram permeadas de escapismo, de curtição (Britto, 1973, p. 9; Marconi, 20 set. 1973, p. 2)¹⁵¹ –, o saldo foi bastante positivo: tanto para a bitola (de modo geral) quanto para o cinema superoitista em Pernambuco (de modo específico). Conforme Ferreira (1994, p. 36), foi nesse contexto que o Super-8 conquistou o status de “‘cinema de verdade’ para os pernambucanos”. Entendimento próximo àquele de Moraes Neto (1973, p. 6) quando, antes mesmo de acontecer o concurso, comentava que a abertura das inscrições para a JNCM “causou o surgimento do ‘Movimento de Cinema Marginal’” na cidade do Recife.

¹⁵¹ Acerca dessa crítica, Moraes Neto (1973, p. 15) reagiu: “a comissão julgadora classificou alguns dos outros de ‘escapistas’, segundo informações dos que acompanharam a Jornada. Cabe, então, uma pergunta: escapistas em que sentido? Se enfocar problemas como o domínio da televisão [ex. de *O Décimo Terceiro Trabalho*, 1972, da dupla Athos e Godoy] e a agitação do mundo de hoje – estreitamente ligados à nossa realidade – significa assumir uma atitude escapista, o somos, sem dúvida. Mas cremos que a opinião não foi de todo o júri [destaque-se que JMB foi um de seus integrantes]. Alguns dos jurados com certeza sabem que pegar uma câmara e tentar registrar problemas/aspectos de nossa realidade, apesar de dificuldades de toda ordem, não é ser escapista. Muito pelo contrário. Tudo isso é uma forma de se expressar e não cair no abismo da omissão. Na verdade, tudo depende de opinião e exige bem mais que algumas linhas. O importante é que hoje é domingo, dia da caça, não do caçador. Nas mãos, um livro de Drummond. Na vitrola, um disco de Chico Buarque. O radinho, no futebol. E tudo anda certo, como dois e dois são quatro”.

Isto é, 1973 configurou-se como um ano importante para a legitimação do formato Super-8 como meio significativo de expressão artístico-cinematográfica em PE – devido principalmente à II Jornada¹⁵². Entretanto, tal validação não se circunscreveu apenas no Nordeste (BA e PE, mormente). Nesse mesmo ano, por exemplo, no estado de SP, estrearam dois festivais importantes para o fomento e para o reconhecimento do Super-8 na qualidade de cinema (e inteiramente dedicados a essa bitola): o *1º Concurso de Filme Experimental em Super 8 mm*¹⁵³, entre 14 e 16 de março, no município de Campinas (SP), e o *I Super Festival Nacional do Filme Super 8* (organizado pelo Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais/GRIFE)¹⁵⁴, na cidade de São Paulo (SP), entre 23 e 26 de agosto¹⁵⁵ – dias antes do início da JNCM, que, inclusive, exibiu os premiados deste I Festival do GRIFE.

Por efeito direto dos pontos acima expostos foi que se fixou 1973 como o marco inicial do que conhecemos enquanto “Ciclo Super-8” no/do cinema em Pernambuco – e que neste trabalho reporto como *movimentação* Super-8 (ou superoitista)¹⁵⁶. E como parte desse processo de iniciação no cinema Super-8, Pernambuco também vivenciou, ainda em 1973, as primeiras exhibições dos primeiros filmes Super-8 realizados no estado – tanto antes quanto depois da JNCM. Durante a noite do domingo de 12 de agosto de 1973 – no Centro de Cultura Barros Correia, no município de Belo Jardim (PE), e pouco menos de um mês da Jornada –, aconteceu a I Mostra de Super 8 de Belo Jardim. Organizada pelo cineasta Cleto Mergulhão (parceiro de José O. C. Neto na produção do *A Casa Maldita*, de 1973, rodado na Fazenda Peixe, em Belo Jardim) e sob colaboração do prefeito da cidade Sebastião Lopes da Silva (ARENA) e da EMPETUR¹⁵⁷, a Mostra exibiu 9 dos 11 filmes que participariam da JNCM: *Viva o Outro Mundo* (1972), de Katia Mesel, e *A Missa do Vaqueiro* (1973), de Hugo Caldas, não foram

¹⁵² Tal constatação não ignora o fato de que, desde anos anteriores – tanto em PE quanto em outros lugares –, o formato Super-8 estava sendo utilizado para realizar produções de maneiras semelhantes às praticadas (em PE) a partir de 1973 e durante os anos posteriores. Ou seja, os usos do Super-8 para circulação em âmbito não privado. Aliás, alguns filmes Super-8 que participaram da II JNCM, p. ex., foram realizados antes de 1973. É o caso de *Noronha* (1972), de Athos E. Cardoso e de Osman Godoy, e *Viva o Outro Mundo* (1972), *El Barato* (1972) e *Rotor* (1972), de Katia Mesel. Mesel, inclusive, realizou, também, em 1972 e em S-8, *Ho! Landa* (Silva Neto, 2017, p. 507). Sobre o processo de produção em Super-8 no estado de PE antes de 1973, cf., p. ex., Ferreira (1994, p. 27-29). Destaque-se, ainda, que Silva Neto (2017, p. 621) contabilizou, entre 1968 e 1972, 170 filmes (não domésticos) feitos em S-8 no Brasil – em 1968, foram 7; em 1969, 12; em 1970, 30; em 1971, 29; e em 1972, 92.

¹⁵³ Assim referenciado por Rocha (2015). Contudo, há outras maneiras através das quais reportam-se a este evento. Alguns exemplos são **a)** *Festival Nacional do Filme Super-8mm e Festival de Campinas* (Souza, 1980, p. 191), **b)** *1º Concurso de Cinema Experimental em Super-8* (Buhner, 2017, não paginado), **c)** *1º Festival Nacional Super-8* (Camargo, 2017 apud Buhner, 2017, não paginado) e **d)** *I Concurso de Filme Experimental em Super-8* (Silva Neto, 2017, p. 537).

¹⁵⁴ Reportado também como *Festival do GRIFE*. Sobre o GRIFE, veja-se, p. ex., Rocha (2015, p. 24-56, 2017) e Alencar (2017).

¹⁵⁵ Para mais informações sobre esses dois festivais, ver, p. ex., Souza (1980, p. 187-203), Rocha (2015, p. 57-73) e Buhner (2017).

¹⁵⁶ Ver a introdução deste presente trabalho dissertativo para explicações sobre tal escolha.

¹⁵⁷ Ver Spencer (3 ago. 1973, p. 9).

exibidos, embora, nalgumas reportagens, figurassem como certos de serem apresentados no evento (*e.g.*, Marconi, 11 ago. 1973, p. 2; Spencer, 11 ago. 1973, p. 6). Apesar do atraso no horário para se iniciarem as exhibições, de problemas com o som e do estranhamento dos espectadores diante dalguns curtas¹⁵⁸, a Mostra realizou-se e representou o primeiro evento devotado ao S-8 realizado em PE – e com direito à premiação, visto que a EMPETUR distribuiu medalhas aos realizadores das filmagens¹⁵⁹ (Moraes Neto, 1973, p. 12; Spencer, 14 ago. 1973, p. 9).

Programada para acontecer entre os dias 19 e 21 de outubro de 1973 no cineteatro Teatro do Parque (localizado no centro do Recife), a mostra dos filmes S-8 produzidos em Pernambuco que integraram a JNCM parece não haver ocorrido. E, caso haja acontecido, os cronistas cinematográficos do DP e do JC não mencionaram (não encontrei nenhuma referência à realização dessa mostra em ambos os periódicos). Sucede-se que, de acordo com Moraes Neto (1973, p. 15) e com Spencer (22 ago. 1973, p. 4, 1973, p. 2), o evento, confirmado, estava sob organização da Secretaria de Educação e Cultura (sob comando de Alfredo de Oliveira) da Prefeitura Municipal do Recife/PMR (sob gestão do arenista Augusto da Silva Lucena¹⁶⁰). Aliás, ainda conforme Spencer (22 ago. 1973, p. 4), o secretário Alfredo de Oliveira solicitaria a confecção de catálogo sobre os curtas-metragens e sobre os seus devidos realizadores.

Durante o mês de novembro de 1973, por outro lado, mais uma exibição dos Super-8 realizados em PE estava sendo estruturada (por Spencer) para efetuar-se, entre os dias oito e nove, nas dependências da Universidade Católica de Pernambuco (UCP ou UNICAP¹⁶¹) e com ingressos a serem vendidos por Cr\$ 2,00 (Marconi, 16 out. 1973, p. 2; Spencer, 30 out. 1973, p. 7). A mostra ocorreu, contudo não ao longo das datas previstas: um dia antes do estipulado para o início do evento, Marconi, em sua coluna cinematográfica no JC, denunciou que a sua realização precisaria ser liberada pela censura em Pernambuco¹⁶²:

¹⁵⁸ Conforme Moraes Neto (1973, p. 12), “em virtude do caráter vanguardista de algumas realizações, a reação da platéia [plateia], certamente não afeita a esse tipo de filme, não tenha sido a esperada”. E saliente-se que, segundo Spencer (14 ago. 1973, p. 9), 500 foi o número aproximado de pessoas que compuseram tal plateia.

¹⁵⁹ Afora as medalhas, a EMPETUR também patrocinou transporte para os que foram à Mostra (Marconi, 11 ago. 1973, p. 2; Spencer, 14 ago. 1973, p. 9).

¹⁶⁰ A propósito, o prefeito Augusto Lucena havia, entre 1970-1971, integrado à Comissão Executiva Regional da ARENA-PE na qualidade de 1.º vice-presidente (Arena [...], 1971, p. 3; Registro, 1970, p. 3).

¹⁶¹ Referida mediante ambas as maneiras, da mesma forma que, *p. ex.*, à UFPE reportava-se como UFP e UFPe e à Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), como UFRP e UFRPe

¹⁶² Ressalte-se que a censura em PE, assim como a repressão e a vigilância, era desempenhada, especial e institucionalmente, pelo Departamento de Ordem Política e Social de Pernambuco (DOPS/PE) (*cf.* Silva, 2007, principalmente p. 99-139). Para análises sobre as diversas manifestações da censura durante o pós-1964 (e mesmo antes) – e, inclusive, sobre a atuação do setor federal responsável pela atividade censória em relação ao cinema e à imprensa, que era a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinada ao Departamento de Polícia Federal (DPF) –, veja-se, *p. ex.*, Carneiro (2013), Fico (2001, p. 168-181, 2002), Kushnir (2004), Lucas (2015a,

A exibição dos filmes pernambucanos que concorreram à Jornada Nordestina de Curta Metragem em Salvador, amanhã e depois, no auditório da Universidade Católica, está na dependência de uma liberação da Censura local. Os censores de Pernambuco estão exigindo que a liberação seja feita em Brasília (Marconi, 7 nov. 1973, p. 2).

Dois dias depois, quando a apresentação dos filmes deveria estar encerrando, Spencer (9 nov. 1973, p. 7) comunicou que a mostra havia sido adiada por “imprevistos ocorridos nos preparativos finais”, que não haveria cancelamento e que, em breve, o Departamento de Comunicação Social da UNICAP informaria as próximas datas para a exibição dos filmes. O curioso desse caso é que, se, por um lado, na coluna editada por Spencer (no DP) não houve qualquer menção a problemas com a censura (ao menos não explicitamente) e, nela, o evento continuou a ser noticiado (antes, durante e depois da mostra); na chefiada por Marconi (no JC), por outro, não encontramos mais nenhuma informação sobre a apresentação dos curtas-metragens na UNICAP – isto é, na seção de cinema do JC, verificou-se que a última referência a esse evento aconteceu quando Marconi veiculou, dia 7/11/1973, o informe acerca da censura local¹⁶³. Enfatize-se, ainda, que, nos jornais, comentar acerca de (algumas) práticas censórias sobre o campo cultural (não apenas brasileiro) era uma realidade – ainda que (em regra) mediante pequenas notas e ainda que (em regra) sem criticá-las diretamente¹⁶⁴. Afinal, (re)institucionalizado/(re)legalizado, o ato de censurar (especialmente as produções culturais/as artes, as *diversões públicas*) era, além de essencial ao arcabouço burocrático-repressivo do regime militar, uma demanda de parcela da própria sociedade civil – que, aliás, pedia (e exigia)

2015b, 2015c) e Simões (1999). Importa destacar que a DCDP, antes de 1972, designava-se Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP).

¹⁶³ Frise-se, no entanto, que a coluna cinematográfica (no JC) da qual Marconi era responsável continuou ativa falando sobre cinema, inclusive S-8.

¹⁶⁴ Os casos exemplares são numerosos, de modo que mencioná-los neste espaço fatigaria os leitores. Em vista disso, citemos, aqui, apenas alguns exemplos de tais informes tocantes às ações censórias sobre o campo artístico-cultural, quer fosse brasileiro, quer fosse estrangeiro. Antes, convém registrar que, em função das nossas referências hemerográficas principais serem o DP e o JC, apenas apontaremos os casos referidos nestes dois periódicos. Afora isso, não nos referiremos, por enquanto, às menções à censura sobre o âmbito superotista publicadas na imprensa brasileira (sobretudo na de/em Pernambuco, representada, principalmente, pelo DP e pelo JC). Mais à frente, as discutiremos. Encaminhem-nos, enfim, às exemplificações que, ora, nos interessa.

Ex. a) Marconi (1973, p. 4) questiona – e, depois, denuncia um caso de censura – o porquê de o tema da censura não figurar como um dos pontos da mesa redonda que debateria o Movimento de Arte Contemporânea em Pernambuco, a ocorrer no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MAC-PE, em Olinda) e a ser coordenada pelo artista plástico Francisco Brennand. **Ex. b)** Spencer (1973, não paginado) anuncia os sete filmes que seriam reexibidos, durante uma semana, no II Festival da Última Chance, no Cinema de Arte (no Recife). O nome do evento relacionava-se à última oportunidade para se (re)assistir às obras que, em breve, teriam os Certificados de Censura expirados. **Ex. c)** menção à censura, executada na Espanha, aos filmes, aos livros, às revistas, às peças de teatro, à pintura e à televisão (Craveiro, 19 fev. 1974, p. 7). **Ex. d)** referência à censura, no México, ao filme *O Exorcista* (1973), de William Friedkin (Craveiro, 19 dez. 1974, p. 7).

mais censura através de abaixo-assinados e de cartas remetidos à DCDP. Como disse Carlos Fico (2002, p. 274), reclamava-se “censura à censura”¹⁶⁵.

Essa divergência de tratamento à mostra Super-8 na UNICAP – entre DP e JC ou, ainda, entre Spencer e Marconi – torna-se mais estranha ao lembrarmos que, alguns anos depois e no mesmo jornal em que trabalhava (o DP), Spencer foi qualificado como “burocrata da cultura” (Britto, 1978 *apud* Rêgo, 1978, p. D-30) e mencionado como aquele que era contrário ao “desprezo à censura” e, conseqüentemente, não se arriscava a desagradá-la (Rêgo, *loc. cit.*)¹⁶⁶. Tais afirmações, destaquemos, relacionam-se mais especificamente ao âmbito da produção fílmica superoitista (a matéria escrita por Rêgo foca no S-8). Todavia, Spencer era, antes de tudo, jornalista e cineasta e, portanto, não significa que essa espécie de respeito, ou preocupação, atinente à censura ao cinema não se expressasse, igualmente, em suas atividades jornalísticas.

Enfim, se houve ou não houve problemas entre a censura e a exibição dos filmes Super-8 na UNICAP, por ora, não sabemos. Do mesmo modo, não captamos, por agora, o(s) motivo(s) pelo(s) qual(is) Marconi interrompeu a cobertura (mesmo que parca diante da de Spencer) sobre a mostra. Dessas questões, derivam dois fatos: i) as censuras ao cinema (mesmo que Super-8, como notaremos) e à imprensa existiam e, por isso, a intervenção censória no evento superoitista da UNICAP pode haver sido consumada, atrasando sua realização durante as datas previstas. E ii) a mostra realizou-se em fins de novembro de 1973. Mas – antes de continuarmos a discorrer acerca dessa apresentação, na UNICAP, dos curtas materializados em Pernambuco e participantes da JNCM – abramos um parêntesis concernente à censura ao Super-8 brasileiro.

*

Ainda que vislumbremos no Super-8 (e/ou nos eventos a ele dedicados) algo que evoque *respiradouro* (Melo, 2009, p. 83, 94, 104, 106; Monteiro, J., 2015, p. 88), tal constatação precisa acompanhar-se de uma outra: a de que a classe média intelectualizada (grupo marcadamente

¹⁶⁵ “[...] a censura de diversões públicas nunca deixou de existir no Brasil, legalizadamente, enquanto a censura da imprensa foi feita pelos governos militares envergonhadamente, pois lembrava o velho Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, e os castelistas moderados tinham horror ao DIP. Assim, a partir de 1968, com a adoção da censura da imprensa, os governos de Costa e Silva, da Junta Militar e de Médici tentaram, esquizofrenicamente, praticá-la sem admiti-la” (Fico, 2002, p. 254). Para mais, veja-se Fico (2002, p. 277). Cumpramos lembrar, além disso, que, recentemente, Fico disponibilizou de modo público – em uma rede social particular – fotografias da íntegra de uma carta datada de 23 de setembro de 1974, escrita por uma “senhora doente” e endereçada à “Prezada Censura”. Tais imagens estão disponíveis em: <https://twitter.com/CarlosFico1/status/1655184502652633089> e em: <https://twitter.com/CarlosFico1/status/1657394079854895105>. Acessos em: 26 jul. 2023.

¹⁶⁶ “De que adianta investir três, quatro mil cruzeiros num filme e depois vê-lo ser proibido? [...] Qualquer artista, qualquer brasileiro, não pode ignorar a censura ao fazer uma obra, não pode desprezá-la” (Spencer, 1978 *apud* Rêgo, 1978, p. D-30).

opositor ao regime militar e notável presença na esfera do superoitismo) experienciou, sob variadas formas, “o desconforto bilioso e persistente com o cotidiano contaminado pela prepotência que descia do Planalto e se derramava pelas planícies” (Almeida; Weis, 1998, p. 333). Isso significa que – no ato de construir “por vias transversas um perfil político [ou *micropolítico*] de rejeição ao status quo” (Almeida; Weis, 1998, p. 334) – esse pessoal do Super-8 defrontou-se com práticas censórias no âmbito superoitista do Brasil. Era uma realidade inescapável: mesmo num espaço cinematográfico (re)conhecido como inventivo e como iconoclasta (sobretudo no tocante à linguagem audiovisual/cinematográfica); mesmo num ambiente em que alguns, como Stepple (1978 *apud* Rêgo, 1978, p. D-30), afirmassem que o S-8 deveria negligenciar a censura, pois

“Não sendo profissional, não tendo contingências de mercado, o super 8 deve ser um cinema forçosamente clandestino, santuário de resistência à opressão cultural imposta ao povo brasileiro. Submeter um filme não profissional aos prazeres mundanos da censura é compor, cinicamente, com o terror oficializado. A única posição lúcida dos superoitistas brasileiros é decretar, por conta própria, o fim da **caquética** senhora”.

Pelos motivos acima expostos, pontuarei, agora, alguns exemplos de (e algumas questões sobre as) ações censórias/repressivas sobre o S-8 brasileiro, principalmente aquelas que incidiram sobre o S-8 feito em Pernambuco/Recife. Começamos pelo (anteriormente mencionado) caso do jornalista Talvani Guedes da Fonseca e seu *36 Poses e Nenhum Gesto* (1974), um filme S-8 que, segundo o próprio Talvani, narrava “a história de um jovem que foi súbitamente [subitamente] retirado do seu meio ambiente, massacrado fora do seu meio ambiente e que, ao retornar sob permissão, sente-se ainda mais massacrado pela metamorfose por que passou seu meio ambiente” (Fonseca, 1975 *apud* Cópia [...], 1975, p. 16)¹⁶⁷. Trama que, metaforicamente, muito se aproximava dos temas do exílio (ida/expulsão/*retirada súbita* e volta/*retorno sob permissão*) e da violência/humilhação, do sofrimento (*massacrado*) que circundava(m) a condição de um degredado – a propósito, temáticas caríssimas à realidade brasileira à época.

Fato é que, apesar de haver sido liberado pelo DCDP/DPF e apesar de haver (em set. 1974) participado da III Jornada Brasileira de Curta-Metragem (JBCM), *36 Poses e Nenhum Gesto* foi interditado pela censura em/de São Paulo, quando da tentativa de participação (em

¹⁶⁷ Sobre esse filme, comentou Spencer (1974, p. 9, grifo próprio): “assisti, ontem, em projeção sem som, ao filme de Talvani. ‘36 Poses e Nenhum Gesto’ é uma obra vigorosa, inteligente e com uma montagem excelente. Talvani conseguiu em 14 minutos transmitir toda a **atmosfera de angústia que sente um jovem diante da realidade**. Um trabalho difícil para ser sintetizado em poucos minutos na tela. Mas o cineasta venceu os obstáculos”.

nov. 1974) do II Festival Super 8 do GRIFE¹⁶⁸. Um episódio causador de surpresa, segundo Marconi (1974, p. 4), mas que revelava e que evocava uma realidade não muito inusual ao se tratar de censura cinematográfica, isto é: historicamente e no que dizia respeito aos atos de liberar e de proibir (sobretudo), a atuação censória sobre o cinema brasileiro (executada, também, em períodos não institucionalmente/objetivamente ditatoriais – lembremos) foi marcada por conflitos entre suas instâncias (federal, estadual/local) e, mesmo, entre sua instituição e (parte da) sociedade civil, que a acionava (exigindo proibição) quando insatisfeita com alguma liberação oficializada pelo/s órgão/s censório/s (Garcia, 2014; Simões, 1999, p. 46, 50-70)¹⁶⁹. Por meio de tais choques, portanto, poderia haver liberação (ou proibição) num lugar (ou num tempo determinado) e noutro, não – como foi exemplo o citado filme de Talvani Guedes¹⁷⁰.

Como uma forma de protesto à censura ao seu *36 Poses e Nenhum Gesto* (Leite, A., 1975, p. 9; Marconi, 1974, p. 4, 25 mar. 1975, p. 6), Talvani filmou o premiado *Nenhum Gesto* (1974)¹⁷¹ – um curta S-8 realizado com a sogra (*camerawoman*) e com a esposa (roteirista), no qual o personagem (interpretado por Talvani) é agredido e é assassinado pela sua câmera S-8. Em 1975, ao mencionar o ocorrido com *36 Poses e Nenhum Gesto*, recomendava o cineasta: “é isso. Como não existe legislação específica [específica] para Super 8, é bom lembrar esse detalhe: antes de mandar um filme para um festival, gaste um pouco mais de dinheiro. Tire uma cópia. Pelo menos, para a posteridade” (Fonseca, 1975 *apud* Cópia [...], 1975, p. 16).

¹⁶⁸ Para mais informações concernentes à atuação da censura cinematográfica sobre os filmes S-8 durante as várias edições (desde a primeira, em 1973) desse festival, ver, p. ex., Rocha (2015, p. 64 *et seq.*).

¹⁶⁹ No quesito insatisfação civil perante determinada liberação proveniente de avaliação de censores, citemos o caso do S-8 *O Rei do Cagaço* (1977), de Edgard Navarro, que, durante o I Festival de Cinema Super 8 do Recife (em nov. 1977), “causou espanto, revolta, em muita gente. Muitos acataram inclusive a decisão do júri que o premiou como o ‘Melhor Filme de Ficção’. Entretanto **outros chegaram ao ponto de ficarem revoltados com a própria Censura policial que o liberou**” (Marconi, 1 jan. 1978, p. 5, grifo próprio). Com um título, no mínimo, curioso, o curta mostra um homem que “sai defecando na cidade inteira, emporcalhando os mais caros monumentos de nossa cultura e tradição”; “[...] o ato de defecar, filmado de forma explícita e impactante, introduz a história paródica de um manifestante que evacua em várias instituições baianas” (Silva Neto, 2017, p. 302).

¹⁷⁰ Situação semelhante à ocorrida com Talvani sucedeu com *Faculdades Zacharias* (1975), do artista Alex Flemming: “foi proibido no Festival de Curitiba embora tivesse tido um primeiro certificado de censura em São Paulo” (Flemming, 1976 *apud* O Super 8 [...], 1976, p. 4). O filme é “um documentário sobre o Decreto Lei [Decreto-Lei] 477 [de 26 fev. 1969 e em vigor até 1979], então instrumento da ditadura contra estudantes universitários que se posicionavam contra o governo” (Silva Neto, 2017, p. 167); uma “ficção apresentando uma universidade imaginária onde os alunos são uniformizados e o fuzilamento é o castigo para a menor indisciplina” (Berman, 1976 *apud* Silva Neto, *loc. cit.*).

¹⁷¹ “O filme de Talvani tem a duração de 5 minutos, sonoro, e narra o fato de que não é mais uma brincadeira fazer Super 8 [...]. Todos [que o julgaram no II Festival Brasileiro do Filme Super 8, em Curitiba-PR, em 1975] consideraram que o protesto lançado pelo cineasta apresentava oportunidade, objetividade e uma expressiva linguagem cinematográfica” (Marconi, 25 mar. 1975, p. 6). Sobre os prêmios a *Nenhum Gesto*, veja-se Marconi (25 mar. 1975, p. 6, 26 mar. 1975, p. 6) e Spencer (25 mar. 1975, p. 7).

Investimento que, por exemplo, Amin Stepple realizou em *Templo Nublado* (1975), seu curta-metragem apreendido (a cópia) ao tentar participar, em 1975, de um festival (universitário) Super-8 patrocinado pelas Faculdades Integradas Estácio de Sá (no RJ)¹⁷². De acordo com Stepple, a cópia desse filme – “panfletário e” que “defendia abertamente a luta armada” (Stepple, 1989 *apud* Ferreira, 1994, p. 67)¹⁷³ – haveria sido confiscada pelo diretor (um militar)¹⁷⁴ da Estácio de Sá e não mais se soube de seu destino (Ferreira, 1994, p. 67; Rêgo, 1978, p. D-30; Silva Neto, 2017, p. 335).

Vários eram os modos através dos quais a(s) censura(s) e os seus agentes atuavam sobre o âmbito cinematográfico superoitista e através dos quais o cinema Super-8 mantinha *proximidade* com o arcabouço censório: desde a necessidade de apresentação de certificado(s) liberatórios de censura para participar das mostras e dos festivais (no segundo cenário) até cortes de imagens e de sons, interdições/apreensões/proibições (como vimos) e atos repressivos mais incisivos/agressivos que ameaçavam a integridade física dos realizadores (no primeiro cenário). Vejamos (abaixo) alguns exemplos atinentes à/a:

1) “Necessidade de apresentação de certificado(s) liberatórios de censura para participar das mostras e dos festivais”:

1.1) Por ocasião do III Festival do Cinema Brasileiro de Penedo, em AL, de 6 a 9 de janeiro de 1977: “só concorrerão a premios [prêmios] os filmes liberados pela Censura Federal (Marconi, 1976, p. 6).

1.2) Por ocasião da II Mostra de Filmes Super 8 de Belo Jardim, em PE, a 2 de julho de 1977:

Ficou aceitado na segunda-feira, na reunião do Grupo 8, todos os filmes participantes deverão ser entregues na secretaria do Teatro do Parque até amanhã [dia 16 jun. 1977], pois terão que ser levados à Censura Federal para liberação. O que está acontecendo é que a Censura local afirma que terá que enviar os filmes para Brasília, para que recebam um certificado liberatório, o que demorará cerca de vinte dias. Antes a

¹⁷² Atual Universidade Estácio de Sá (UNESA). Acerca do festival (*I Festival Universitário do Filme Super 8*), cf. Spencer (15 out. 1975, p. 11).

¹⁷³ “‘Tempo Nublado’ é um filme preocupado com os ventos fortes, a instabilidade temporal, a excessiva nebulosidade, os fatores climáticos, as névoas secas, a temperatura elevada, enfim, com todas essas coisas sujeitas a pancadas esparsas. É uma modesta contribuição ao serviço nacional de meteorologia, com certa presunção didática. [...] Em ‘Tempo Nublado’, a temperatura permanece em elevação e a liberdade, como não podia deixar de ser[,] continua sendo uma calça velha, azul e desbotada” (Stepple, 1975 *apud* Spencer, 9 set. 1975, p. 11).

¹⁷⁴ Como, à época, avisava Antonio Candido (1974, p. 15): “[...] é sabido que na Universidade estamos não apenas permeados de espiões e delatores em todos os níveis, mas que há notórios agentes de segurança calmamente instalados, dando palpites, fiscalizando contratos, vetando a admissão de docentes, proibindo conferências e reuniões, como se fossem autoridades universitárias (através das quais procuram atuar). O perigo maior é que vão sendo considerados como parte do corpo universitário, porque a instituição os aceita, ou não os rejeita. E aí têm vocês um caso do que chamo de defeito de origem externa, que redunde em restrição da liberdade de pensamento”.

censura era feita aqui mesmo no Recife, mas diante do volume de filmes em Super 8[,] alega o chefe da Censura local, Demerval [Barreto de Matos], que não há condições de fazer assim, com liberação específica para cada exibição. Quer ele que cada filme tenha um Certificado definitivo para qualquer exibição; e isso só em Brasília (Marconi, 15 jun. 1977, p. 6).

1.3) Por ocasião do VIII Festival do Cinema Brasileiro de Penedo, em AL, de 14 a 17 de janeiro de 1982 (sua última edição):

Uma exigência descabida: só serão aceitos os filmes acompanhados[,] no ato da inscrição[,] do Certificado de Censura definitivo ou especial para o Festival emitidos pelo Serviço de Censura [d]e Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal. Por que isso? Sempre[,] mesmo nos momentos de maior “fechadura”[,] os Festivais apresentaram em bloco os filmes para liberação local e especial. Essa exigência sem dúvida dificulta principalmente ao pessoal que faz super 8 (Marconi, 10 dez. 1981, p. 5).

2) “Cortes de imagens e de sons”: um caso de corte no material de som num filme S-8 aconteceu com *Pensamentos* (1975), de Wellington Carlos Soares, em que “parte de sua trilha sonora foi cortada pela censura” (Leite, A., 1975, p. 9). “O filme focaliza aspectos rurais e o homem do campo, numa comparação com a vida urbana. Uma caracterização de pessoas que normalmente a sociedade marginaliza. A vida de homens e mulheres que, saindo dos campos, tentam a sorte nas cidades” (Silva Neto, 2017, p. 273).

3) “Atos repressivos mais incisivos/agressivos que ameaçavam a integridade física dos realizadores”: a ação violenta ocorrida durante a abertura da II Mostra de Cinema Independente (em João Pessoa/PB, em nov. 1981) é um expressivo exemplo. Sob o comando do chefe da Censura Federal Pedro Fernandes, agentes da Polícia Federal invadiram, com armas de fogo e lançando bombas de gás lacrimogêneo, o auditório do então Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social (IAPAS)¹⁷⁵ – local designado para a realização da citada Mostra. Impedindo de acontecer a sessão que iniciaria o evento, a referida intervenção policial foi assim narrada na imprensa em Pernambuco, por meio de Marconi (21 nov. 1981, p. 5): “o chefe da Censura Federal, Pedro Fernandes, invadiu o local, jogou bomba de gás, exibiu metralhadoras, ameaçou, bateu, simplesmente para proibir quatro filminhos super 8 (um deles de minha autoria)”. O filme em questão era *Achados e Perdidos* (1980)¹⁷⁶, que, juntamente com

¹⁷⁵ Autarquia federal criada em 1977 e, em 1990, fundida ao Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), gerando o Instituto Nacional do Seguro Social (INSS).

¹⁷⁶ Curta-metragem documental codirigido por Paulo Menelau, o filme expõe “a chegada das pessoas que foram ver o Papa [João Paulo II, em 7 jul. 1980] na sua visita ao Recife ao som da música ‘Achados e Perdidos’ de Gonzaguinha” (Silva Neto, 2017, p. 49). *Achados e Perdidos* é também o título de um documentário curto S-8 produzido por Abel Papautzky, em 1978. Ver, para tanto, Silva Neto (2017, p. 49).

mais outros cinco Super-8, foi proibido de exibição pelos agentes federais¹⁷⁷. A despeito dessa ação repressiva, a II Mostra, ao longo do dia seguinte e em outro lugar, retomou as suas atividades, inclusive com mais participantes (Gomes; Nunes, 2022, *passim*; Massarolo; Gomes; Nunes, 2023, *passim*; Pinheiro, 2021, *passim*)¹⁷⁸. Enfim, um fato não muito estranho ao período, embora sucedido num momento pós-anistia e pluripartidário; num momento de (tentativa de) abrandamento das formas de violência conduzida pelo Estado brasileiro militarizado. Abrandamento lento, gradual e nada seguro, visto que, conforme queixava-se Marconi (21 nov. 1981, p. 5), “o pessoal ainda não tomou ciência de que já não estamos nos idos de 74!”.

Decerto que, num clima desses – de controle/vigilância institucional (e não institucional) sobre as produções artístico-culturais –, havia modos de escapamento, dentre os quais a autocensura constou enquanto uma amostra significativa. Uns, como Spencer, preferia não se arriscar num envolvimento problemático com os censores, mediante o qual poderia acarretar a proibição dalgum filme seu (Rêgo, 1978, p. D-30). Por isso, a fim de que não houvesse apreensão das produções fílmicas, prescrevia cautela por parte dos cineastas (Spencer, 1989 *apud* Ferreira, 1994, p. 111)¹⁷⁹. Assim, a partir desse evidente exercício autocensório, Spencer parecia estar compatibilizado com certas constatações, acerca da (auto)censura, expostas por Marconi (1 jan. 1978, p. 5), tais como: **a.** “a censura já está entranhada na alma de quase todas as pessoas”; **b.** “a Censura se instalou no próprio coração dos artistas”; e **c.** “as pessoas, nós que formamos a sociedade, possuímos o medo dentro de nós, e mesmo sem querer fazemos a Censura aos artistas”.

Outros, como Jomard¹⁸⁰ e como Stepple, optavam por defender e por seguir uma sugestão que havia sido registrada no documento final (de 1977) do I Festival de Cinema Super

¹⁷⁷ As outras (cinco) produções interditas, além da de Marconi em parceria com Menelau, foram *Perequeté* (1981), de Bertrand Lira; *Imagens do Declínio – ou Beba Coca, Babe Cola* (1981), de Bertrand Lira e de Torquato Joel Lima; *A Lua Luta por Lula* (1981), de Jomard Muniz de Britto; e *Canto do Povo de um Lugar* (1981) e *Maria* (1981), ambas de Henrique Magalhães. Consulte-se, para tanto, Vasconcelos (2021, p. 188).

¹⁷⁸ Ainda em João Pessoa (PB): situação análoga à transcorrida durante a II Mostra se passou, em 1982, quando do lançamento de *Closes* (1982), de Pedro Nunes. Confira-se, para isso, Gomes e Nunes (2022, *passim*), Massarolo, Gomes e Nunes (2023, *passim*) e Pinheiro (2021, *passim*).

¹⁷⁹ “*Mesmo em Super 8 tínhamos muitas dificuldades para realizar um trabalho. Impedir que um filme fosse assistido, mesmo nos festivais, era muito ruim para o realizador, assim era melhor tomarmos cuidado para não ter um filme apreendido*” (Spencer, 1989 *apud* Ferreira, 1994, p. 111).

¹⁸⁰ Importa destacar que, afora a autocensura, JMB criticava, também, a *metacensura*. Pouco tempo antes do II Festival de Cinema Super 8 do Recife (em nov. 1978), Jomard – devido à adoção, por parte dos organizadores do II Festival, de uma seleção prévia dos filmes que deveriam integrar o certame – disse que “‘esse é em [um] exemplo típico de auto-censura [autocensura] e modelo arquetípico [arquetípico] de meta-censura [metacensura]’”; que a pré-seleção era resultado “‘da sensibilidade ferida dos mais legítimos representantes da sociedade patriarcal repressora. Daí a tentativa de instalar a pré-seleção, mal disfarçada [maldisfarçada] em critérios técnicos-estéticos [técnico-estéticos], mas na verdade encobrindo uma atitude policialesca, castradora, repressiva. É a isso que

8 do Recife e II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro: “o cineasta deve fazer seus filmes sem levar em conta as pressões e possíveis interferências da Censura” (Spencer, 22 nov. 1977, p. B-8)¹⁸¹. Ambos (em filmes, em atitudes e em falas) comungavam, de alguma forma, da tese de Marconi (1 jan. 1978, p. 5) segundo a qual liberdade, no campo das artes, corresponde à criatividade e ao espanto que o ato de criação/inação precisa provocar nos espectadores: isto é, à fuga de quaisquer convencionalidades; à fuga da tranquilidade¹⁸². Autocensura, nesse sentido, seria antilibertária e anticriativa *par excellence*; ou, conforme Flemming (1976 *apud* O Super 8 [...], 1976, p. 4), “um efeito multiplicador da censura”¹⁸³.

Antes de finalizarmos o parêntese aberto páginas atrás, mencionarei, ainda, mais dois casos que, apesar de não se relacionarem diretamente à censura oficial, foram denunciados, à época, pelos cineastas, como atos de censura. O primeiro diz respeito à identificação de atuação censória por parte dos laboratórios da empresa a Kodak, lugares da maior importância para os superoitistas, pois, nesses espaços, eram revelados os seus filmes S-8. O médico Antônio de Noronha Pessoa Filho¹⁸⁴ (2006 *apud* Monteiro, J., 2015, p. 117), por exemplo, lembrou que

Na verdade[,] nós tínhamos sim preocupação com a censura. Primeiro porque os filmes em super-8 eram revelados no laboratório da Kodak e nós sabíamos que se mandássemos filmes que de certa forma ferisse os brios... o laboratório censurava [...] desaparecia ou queimava – era isso que a gente ficava sabendo¹⁸⁵.

chamamos meta-censura [metacensura], lamentavelmente legitimada por cineastas, jornalistas e outros liberais” (Britto, 1978 *apud* Rêgo, 1978, p. D-30). Para ler o regulamento do II Festival, *cf.* Marconi (16 ago. 1978, p. 5).

¹⁸¹ Continua: “, pois a mesma pode, apenas, evitar que o trabalho seja mostrado ao público, não podendo, porém, impedir que o mesmo seja produzido” (Spencer, 22 nov. 1977, p. B-8).

¹⁸² Rogava Marconi (1 jan. 1978, p. 5), na coluna *Artes Plásticas* que ele assinava (afora a de cinema) no JC, a 1 de janeiro de 1978: “peçamos todos que estão ligados à Arte que em 1978 tenhamos realmente mais Arte, maior criação, alguma forma de causar no mínimo espanto nesse grande público tão acostumado a gostar do convencional”.

¹⁸³ “O que ocorre, hoje em dia, com as pessoas jovens que estão fazendo Super 8, é a auto-censura [autocensura], que é um efeito multiplicador da censura” (Flemming, 1976 *apud* O Super 8 [...], 1976, p. 4). Para mais dados sobre a autocensura no âmbito do Super-8 (especialmente no do feito em PE), ver Ferreira (1994, p. 111-112).

¹⁸⁴ Realizador do S-8 *O Guru da Sexy Cidade* (1972), uma paródia ao filme *Guru das Sete Cidades* (1972), de Carlos Roberto Bini.

¹⁸⁵ Sobre tal intervenção censória nos laboratórios Kodak, Rocha (2015, p. 123), de maneira afim ao que contou Antônio de Noronha, sublinhou: “havia a denúncia de que tais estabelecimentos exerciam uma censura interna ao material dos clientes, por vezes eliminando o conteúdo julgado inapropriado, contendo algum tipo de pornografia ou mesmo questões políticas”. Ainda relativo a esse assunto, destaquemos que Marconi reproduziu, em sua coluna de cinema no JC, um relatório (feito pelo pessoal de Recife) acerca da VII Jornada de Cineclubes (de 28 a 30 jul. 1978), no qual se dizia que, durante o encontro, “foi denunciada também a censura sofrida pelos produtores independentes – Super-8 – nos laboratórios, como se não bastasse a censura oficial” (Relatório, 1978 *apud* Marconi, 10 ago. 1978, p. 5).

A tal problema, somavam-se outros, porém de ordem técnica, culminando no envio (em 1978) de uma carta-protesto¹⁸⁶ à diretoria da Kodak brasileira, remetida, igualmente, a Roberto Farias (à época, diretor-geral da EMBRAFILME) e a Alcino Teixeira de Mello (à época, presidente do recém-criado Conselho Nacional de Cinema [CONCINE]). Além de repudiarem os extravios frequentes de filmes, a má qualidade da revelação, as veladuras em extensão de dois a três pés sem justificativa e a excessiva demora para que os filmes revelados (provenientes de estados não circunscritos no eixo RJ-SP) fossem devolvidos, os signatários do documento exigiam “a supressão de todo e qualquer tipo de censura em material enviado por particulares e/ou entidades, visto que esta tarefa compete atualmente aos órgãos da Polícia Federal” (Berman *et al.*, 1978 *apud* Marconi, 15 ago. 1978, p. 5).

O segundo episódio envolveu dois estados brasileiros, Alagoas e Pernambuco, mais precisamente o VII Festival do Cinema Brasileiro de Penedo (de 8 a 11 jan. 1981) e alguns filmes realizados em PE inscritos nesse evento. Isso porque, além da exigência (posteriormente suspensa¹⁸⁷) de que as produções fossem conduzidas à censura em seus respectivos estados de origem¹⁸⁸, cinco Super-8¹⁸⁹ foram, pela organização do evento, vetados de participarem do festival, embora efetivamente inscritos. Pelo pessoal (no Recife) envolvido com cinema, esse fato foi repercutido e foi denunciado como uma ação censória politicamente orientada, resultando, aliás, num documento-denúncia¹⁹⁰ escrito pelas diretorias da Associação

¹⁸⁶ Saliente-se o fato de que, em 1977, no documento final do I Festival de Cinema Super 8 do Recife e II Mostra e II Simpósio do Filme Documental Brasileiro, mencionou-se a ocorrência de falhas técnicas nos laboratórios da Kodak: “que o [então] Ministério de [da] Educação e Cultura [MEC] e a Embrafilme [Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima/S.A.] estude e tome providências quanto às irregularidades técnicas que estão ocorrendo no atendimento aos cineastas superoitistas por parte da Kodak” (Spencer, 22 nov. 1977, p. B-8).

¹⁸⁷ “Segundo um regulamento chegado esta semana aqui à redação não mais será exigido [exigida] a Censura Prévia para inscrição no VII Festival do Cinema Brasileiro de Penedo, que acontecerá de 8 a 11 de janeiro de 81” (Marconi, 11 dez. 1980, p. 5); “os filmes que não tiveram ainda seus certificados da Censura Federal liberando-os para exibição, mesmo assim, podem ser inscritos, uma vez que no período da seleção prévia, a que serão submetidos, um funcionário do [da] DCDP da Polícia Federal, vindo de Brasília, estará fazendo a censura prévia das películas e posteriormente liberando-as com os respectivos atestados” (Penedo [...], 1980, p. A-18).

¹⁸⁸ “Um item que o pessoal está reclamando, no regulamento do Festival de Penedo, é a exigência de que o filme seja censurado, mesmo o em super 8, no seu Estado [estado] de origem, quando todos os festivais cuidam da liberação dos filmes junto às censuras locais (pois se trata de uma exibição específica e especial)” (Marconi, 6 dez. 1980a, p. 5). Ver, também, Festival [...] (1980, p. A-19).

Como anteriormente mencionei, conforme Marconi (10 dez. 1981, p. 5), à oitava e última edição desse Festival (em jan. 1982), por outro lado, só seriam recebidos os filmes que, durante a inscrição, apresentassem o Certificado de Censura definitivo ou especial para o Festival emitidos pelo SCDP/DPF.

¹⁸⁹ Especificamente, *Cinema Glória* (1979), de Fernando Spencer e de Félix Filho; *Creuzinha Não é Mais Tua* (1979), de Amin Stepple; *Navegar em Terra Firme* (1980), de Geneton Moraes Neto; *Achados e Perdidos* (1980), de Celso Marconi e de Paulo Menelau; e *Censura Livre* (1980), de Ivan Cordeiro. Vale lembrar que, ao total, foram inscritos, nesse VII Festival, oito filmes produzidos em PE (incluindo esses cinco citados e não só feitos em S-8). Ver Spencer (8 jan. 1981, p. B-6, 14 jan. 1981, p. B-6) e AL censura [...] (1981, não paginado).

¹⁹⁰ Além desse documento, “um manifesto denunciando que a censura política predominou, no Festival de Penedo, foi distribuído [distribuído] no dia do encerramento do certame por cineastas pernambucanos” (Spencer, 14 jan. 1981, p. B-6).

Pernambucana de Cineastas (APECI) e da ABD (Marconi, 23 jan. 1981; Spencer, 1981, p. B-8). Escreveu Spencer (14 jan. 1981, p. B-6):

Segundo observadores, o Festival de Penedo deste ano continua provinciano e alheio à cultura. É o único festival no Brasil que exige de cada filme inscrito uma taxa de Cr\$ 200¹⁹¹ e ainda utiliza o método totalitário de selecionar os filmes para a competição. Além disso, censurar [censura] obras de reconhecido valor cultural e artístico já liberadas legalmente pela Polícia Federal de outros Estados [estados]. Este ano os **coordenadores** resolveram censurar cinco filmes pernambucanos, todos já liberados e exibidos em outros festivais.

Marconi (17 jan. 1981, p. 5), dias depois, de alguma forma complementando as questões (acima) destacadas na notícia veiculada por Spencer, comunicava e questionava:

A “coordenadoria” do Festival de Penedo convidou especialmente um Censor de Brasília, hospedou-o durante dez dias num dos melhores hotéis de Maceió, e esse Censor examinou todos os filmes. E Censurou [censurou], inclusive para mostrar “trabalho”, os que não considerou “convenientes”. Onde já se viu um Festival que paga altas verbas para ser Censurado [censurado]? Já daí se vê o malcaratismo [mau-caratismo] de quem “comandou” as ações do triste Festival de Penedo¹⁹².

Nessa mesma matéria, Marconi (17 jan. 1981, p. 5) pontuou que a Empresa Alagoana de Turismo (EMATUR) – uma das coordenadoras gerais e uma das patrocinadoras do VII Festival – negou que havia realizado censura aos filmes enviados pelos cineastas em/de Pernambuco. Ao fim, diante de todo esse ocorrido, Spencer (14 jan. 1981, p. B-6) falou em um “boicote nacional à promoção do governo de Alagoas” (pelos diretores em/de PE)¹⁹³ que, dalgum modo, quase um ano depois, se concretizou: em 12 de janeiro de 1982, através de uma nota intitulada *FESTIVAL DE PENEDO: CINEASTAS BOICOTAM*, Spencer (12 jan. 1982, p. B-6) assegurava que “os cineastas pernambucanos não estarão presentes este ano, no VIII Festival do Cinema Brasileiro de Penedo [de 14 a 17 jan. 1982]” – o oitavo e derradeiro Festival, recapitulemos¹⁹⁴.

¹⁹¹ Marconi (17 jan. 1981, p. 5): “quando da inscrição do meu filme ‘Achados e Perdidos’, enviei, por cheque[,] duzentos cruzeiros para que ele me fosse devolvido. Até agora ainda não o recebi de volta. Espero que não o tenham queimado, utilizando método que todo fascista conhece; de destruição das obras ‘incômodas’. Quero meu filme de volta!”.

¹⁹² Marconi (17 jan. 1981, p. 5) disse, ainda, que “alguém de dentro dos bastidores do Festival contou ao Amin Steple [Stepple] que assim que os filmes foram entregues foram levados ao censor de plantão, lá na Ematur, e este quando viu o primeiro dos filmes achou melhor rejeitar todos, alegando ‘questão de prazo’”.

¹⁹³ A respeito do boicote, veja-se, igualmente, AL censura [...] (1981, não paginado).

¹⁹⁴ Ainda acerca desse acontecido durante o VII Festival de Penedo, ler, p. ex., Marconi (14 jan. 1981, p. 5).

Fazer cinema Super-8, portanto, não era uma atividade que poderia ser executada de uma maneira tão “desenfreada”¹⁹⁵ e de um modo tal que não se considerasse a atuação censória que, de tantas maneiras, fez-se presente. E, se por um lado, os exemplos acima expostos não esgotam as (muitas) ações da censura sobre o S-8 no Brasil; por outro, nos mostram a significância conferida (e não só pelos superoitistas) às imagens fabricadas através de câmeras S-8. E, se destaco tal importância, é, num certo sentido, em razão dessa *proximidade* entre Super-8 e censura (cinematográfica). Proximidade, em muito, tributária a uma outra: à entre Super-8 e empresas (estatais e privadas) e governos (estaduais e municipais e, ressalte-se, comandados, em regra, por chefes coerentes com os projetos da ditadura/dos militares): enfim, entre Super-8 e órgãos e instituições oficiais.

Uma aproximação, é claro, que lhe garantia uma legitimidade (externa, vinda de fora), um reconhecimento enquanto cinema; enquanto uma forma de produção artístico-cultural específica e relevante. E a movimentação Super-8, mais precisamente a desenvolvida em Pernambuco, necessitava dessa espécie de *aval institucional* a fim de que se promovesse na qualidade duma movimentação, *de facto*, cinematográfica. Como não poderia deixar de ser, a natureza desse envolvimento (entre S-8 e instituições públicas e privadas) perpassava pela dimensão econômica¹⁹⁶ – a partir da qual, a propósito, se oportunizou ao Super-8 e aos cineastas, aqui e ali, por exemplo, a realização de eventos cinematográficos (*e.g.*, festivais e mostras) e a concessão de prêmios.

Verificamos, com isso, que o validamento do (fazer) Super-8 como uma prática cinematográfica para além de (não mais que) um passatempo doméstico (que também era) não se desvinculou do oficialismo/das instituições oficiais (ditatoriais) e, principalmente por isso mesmo, não se desassociou da (ação da) censura (especificamente) cinematográfica. Apesar de, sim, consistir num *modus* de praticar cinema marcadamente (sob outros aspectos) alternativo, marginal, experimental; paralelo ao cinema mais comercializável (por norma, o em 35 mm).

¹⁹⁵ “Se o curta-metragem ainda é, como afirmou na Jornada o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, ‘um reduto de criatividade onde a rapaziada filma **sem pensar em censura**’, o Super 8 intensifica ao máximo esse clima de, digamos assim, ‘**criação desenfreada**’, **correndo todos os riscos que tal tipo de proposta assume**, mas contribuindo de forma efetiva” (Qualidade [...], 1977 *apud* Spencer, 23 set. 1977, p. B-8, grifos próprios).

¹⁹⁶ Afinal, tal como, uma vez, ao tratar da Casa da Cultura/Antiga Casa de Detenção do Recife (localizada no bairro de Santo Antônio, no centro do Recife), disse Jomard, “**cultura também é negócio** [...]”; “ora, essa discriminação entre Economia e Estética precisa ser urgentemente ultrapassada. Como por exemplo diferenciar, estruturalmente, onde existe maior informação culturológica: nas lojinhas de artesanato ou nos recitais de poesia, no restaurante Alvará [situado no interior da Casa da Cultura] ou nas galerias de Arte? A miXturação (com x mesmo) tende a ser cada vez maior, sob as bênçãos [bênçãos ou benções] do Poder e do Padecer” (Britto, 26 mar. 1977a, p. 6, grifo próprio).

Tal vínculo (S-8/instituições), algo antitético, define parte da complexidade, do multifacetismo existente na história do Super-8 em Pernambuco¹⁹⁷.

Parêntesis fechado.

*

Pois bem, retomemos de onde paramos antes da abertura do parêntese acima: à Mostra Super-8 na UNICAP programada para realizar-se ao início de novembro de 1973. Como havia mencionado, o evento, enfim, aconteceu: entretanto, com algumas mudanças: além de uma data diferente da inicialmente acordada (oito e nove de nov. de 1973), a exibição dos filmes S-8 ocorreu em apenas um dia, em vez daqueles dois dias anteriormente propostos. Assim, durante a noite do dia 30 de novembro de 1973, no auditório do Departamento de Comunicação Social da UNICAP, foram exibidos sete curtas-metragens (do total de 11 S-8) que haviam participado, em setembro de 1973, da II JNCM, quais sejam, *Vendo/Ouvindo* (1972), de Fernando Spencer e de Lula Gonzaga; *Noronha* (1972) e *O Décimo Terceiro Trabalho* (1972), ambos de Athos E. Cardoso e de Osman Godoy; *Mudez Mutante* (1973), de Geneton; *O Manicômio* (1973), de Paulo Cunha e de Ricardo de Almeida; *Labirinto* (1973), de Fernando Spencer; e *A Missa do Vaqueiro* (1973), de Hugo Caldas (Spencer, 24 nov. 1973, p. 7, 28 nov. 1973, p. 8, 30 nov. 1973, p. 6, 4 dez. 1973, p. 8).

Essa Mostra S-8, meses após o acontecimento da JNCM, significou para o cinema realizado em Pernambuco (notadamente o feito em Recife) mais do que uma exibição pública de filmes curtos com temáticas e com estilos os mais diversos: representou, acima de tudo, (mais) uma confirmação de que, no estado de PE, efetivamente se estava elaborando, através de uma tecnologia mais ou menos nova e a partir daquele ano de 1973, uma forma de produzir cinematograficamente. E de maneira séria. Apesar de, sim, as dimensões do descompromisso (em relação a certos mandamentos da arte cinematográfica) e do divertimento, do desbunde, da curtição constituírem-se em presenças expressivas no âmbito superoitista brasileiro. Geneton, por exemplo, quando da feitura de seu *Conteúdo zero, um Filme para Desentendidos* (1974), associou este curta a uma “brincadeira de criança” e ao descomprometimento com o acabamento formal (“o zero absoluto do conteúdo formal do filme”)¹⁹⁸. Contudo, o cineasta, além de agradecer a colaboração das pessoas que ajudaram “para que o zero de ‘Conteúdo’ ficasse mais bonito”, destacou a “montagem no mínimo trabalhosa”. Ou seja, a despeito das

¹⁹⁷ Esse tópico a respeito do S-8 e sua relação com empresas e com governos será, mais à frente e ainda neste subcapítulo, mais bem elaborado.

¹⁹⁸ Jomard, dalguma maneira corroborando o que falou Geneton acerca de (seu) *Conteúdo zero*, classificou este filme como um “anti-filme [antifilme]”; como “brinquedo e bruxedo, jogo e magia, colagem e feitiçaria” (Britto, 1974, p. 5). Ver, ainda, Spencer (1974, p. 11).

“falhas técnicas”, das “tomadas fora de foco” e da falta de intimidade com a câmera, havia, por parte de Geneton, uma preocupação com o resultado de *Conteúdo zero* (Moraes Neto, 1974 *apud* Spencer, 1974, p. 11; Moraes Neto, 1974 *apud* Spencer, 31 jul. 1974, p. 7)¹⁹⁹:

“Para dizer a verdade, quando levei [*Conteúdo zero*] para o laboratório da Rali Produções (onde Lima²⁰⁰, com eficiência 100% fêz [fez] a montagem) as seis latas de filmes dispersos, de vez em quando desfocados, de quando em vez fora de foco, pensei: ‘Dar uma sequência a tudo isso, fazer cortes, transformar alguns minutos de filmes soltos em algo merecedor de uma tela de cinema, panorâmica ou não, vai ser fogo’” (Moraes Neto, 1974 *apud* Spencer, 31 jul. 1974, p. 7).

Aliás, Geneton uma vez disse: “mas navegar é preciso. E todos os anos passar pela tela dos amigos baianos, jogar ‘Opinião’” (Moraes Neto, 1974 *apud* Spencer, 1974, p. 11). *Passar pela tela dos baianos todos os anos* significava dizer que existia a intenção de participar das Jornadas de Cinema da Bahia – e *Conteúdo zero* participou da III JBCM, em setembro de 1974. No entanto, para que se participasse das Jornadas, era necessário que a produção em Super-8 comunicasse (minimamente e por mais experimental que fosse) algo de cinematográfico, isto é, o filme precisaria apresentar alguma *configuração cinematográfica* que o denotasse como uma realização filmográfica não redutível a um mero produto audiovisual. Essa espécie de exigência, ainda que não anunciada explicitamente, era o que assegurava autoridade a um festival de cinema se reivindicar enquanto tal; enquanto, de fato, *de cinema*. Por isso, i) de modo semelhante às mencionadas Jornadas, quaisquer outros eventos cinematográficos dedicados (ainda que não absolutamente) ao S-8 (sobretudo aqueles que possuíam mostras competitivas e premiações) gravitavam, com alguns matizes, em torno de parâmetros (e de conceitos) caros ao cinema, tais como cartaz, título da obra, roteiro/argumento (mesmo que alguns cineastas se abstivessem de escrevê-lo), sinopse, duração do filme, revelação, montagem/edição e

¹⁹⁹ Segundo Ferreira (1994, p. 64), à metade dos anos 1970, “realizadores como Geneton Moraes já haviam adquirido uma visão mais realista da produção superoitista no sentido de conjugar liberdade de criação com cuidados na elaboração técnica”. Afinal de contas, “[...] nos festivais os filmes de temática bem comportada [bem-comportada] e tecnicamente cuidados eram melhor recebidos e não se podia desprezar o espaço de exibição oferecido por esse tipo de evento” (Ferreira, 1994, p. 65). Consulte-se, ainda, Ferreira (1994, p. 70-72). É saliente-se que, em 1981, escreveu Geneton: “É preciso ter o gosto pela boa qualidade, por mínima que ela seja. Já não tenho paciência para ver filmes Super 8 que, em nome de um pseudo-engajamento [pseudoengajamento], querem ver perdoadas todas as suas aberrações técnicas, artísticas, políticas ou seja o que for. Quero ver na tela a consciência, mas também a beleza. Não há nenhuma frase política de efeito que justifique a indigência de certos filmes” (Moraes Neto, 1981 *apud* Spencer, 26 ago. 1981, p. B-6).

²⁰⁰ Hindemburgo Costa Lima. A propósito da relação entre Geneton, *Conteúdo zero*, Lima e Rali Produções, disse Araújo (2021, p. 55): “a experiência como cinegrafista em *Conteúdo zero* traz ainda maior intimidade com o processo de ‘dar forma’ a sons e imagens. A partir daqui, todos os seus filmes são montados e sonorizados por Lima, figura emblemática do técnico veterano em afinada colaboração com os curta-metragistas, embora sua empresa, a Rali Produções, fosse mesmo especializada em filmagens em super 8 de casamentos, batizados e qualquer evento para o qual houvesse encomenda”.

sonorização e. E, por tudo isso, ii) fazer Cinema Super-8 em Pernambuco não era/foi tão somente filmar aleatoriamente e, em sequência, ir ao laboratório revelar os cartuchos sem compromissos maiores com o acabamento do objeto filmico.

E os cineastas em Pernambuco (dos mais tradicionais aos mais iconoclastas, dos mais amadores aos mais profissionais) sabiam disso. Sabiam que, pouco que fosse, careciam entender de linguagem do cinema – até mesmo para subvertê-la, para reinventá-la, para promover (a partir dela e sobre ela) experimentações várias. Ainda que determinados superoitistas não quisessem, com efeito, se profissionalizar cinematograficamente, ao inscreverem/enviarem (mediante pagamento, bom lembrar) seus filmes em/aos festivais pelo Brasil afora, demonstravam, em algum grau, interesse em competir (pelos prêmios) com outros diretores. E, destaque-se, as recompensas (em dinheiro e/ou em equipamentos de/para cinema, em geral) aos ganhadores das competições funcionavam, normalmente, como um método de incentivo para que os realizadores do Super-8 continuassem a produzir seus trabalhos filmicos. Para além, evidentemente, de operarem como (mais) um artifício legitimador para a bitola S-8 e para a movimentação S-8 em PE.

Compreendendo e cumprindo a necessidade de filmar em S-8 baseando-se em alguma *configuração cinematográfica*, os superoitistas de/em Pernambuco não só usufruíram da oportunidade de circulação de seus filmes em âmbito nacional, como também (alguns) gozaram das chances de projetá-los em outros países. Destes momentos (internacionalmente) oportunos, participaram (em 1979, no Festival de Toronto, em Toronto, no Canadá²⁰¹, e no *Brazilian Super 8 Film Festival*, na *Yale University*, em Connecticut, nos EUA²⁰²) produções de Paulo Menelau, de Roelof de Souza e Sá, de Flávio Rodrigues e de Fernando Spencer. Além das exhibições nesses dois países, Spencer – “o papa-taças em festival de cinema”²⁰³ – havia experienciado, em 1975, a projeção de seu premiado *Valente é o Galo* (1974)²⁰⁴ no *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*²⁰⁵, em Oberhausen, na Alemanha, e na *Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin* (DFFB)²⁰⁶, em Berlin, na Alemanha²⁰⁷. Afora tais projeções, houve, ainda, um convite

²⁰¹ Ver Spencer (25 maio 1979, p. C-8).

²⁰² Cf. Ferreira (1994, p. 139, 2000, p. 62), Marconi (25 jan. 1979, p. 4), Silva Neto (2017, *passim*) e Spencer (1978a, p. C-8, 25 jan. 1979, p. C-8).

²⁰³ Ver Spencer [...] (1976, p. 2).

²⁰⁴ Documentário acerca das brigas de galos no Brasil (cf. Silva Neto, 2017, p. 351). Igualmente projetado durante as ocasiões anteriormente mencionadas (em Toronto e nos EUA).

²⁰⁵ Festival Internacional de Curtas-Metragens de Oberhausen.

²⁰⁶ Academia Alemã de Cinema e Televisão de Berlin.

²⁰⁷ Para informações atinentes às exhibições de *Valente é o Galo* na Alemanha, veja-se Conselho [...] (1974, p. 4); Ferreira (1994, p. 56, 2000, p. 45); Filme [...] (1975, p. 7); Instituto [...] (1978, p. B-8); Moraes Neto (1974, p. 3); Silva Neto (2017, p. 351); Spencer [...] (1976, p. 2); e W. Leite (1975, p. 12).

para que determinados filmes S-8 feitos em PE estivessem na programação, em agosto de 1979, do *Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8*, em Caracas, na Venezuela²⁰⁸.

Às exibições em eventos cinematográficos, no Brasil e no exterior, de filmes S-8 produzidos em Pernambuco; às premiações aos S-8 feitos em PE; à presença frequente, nas páginas²⁰⁹ dos dois principais periódicos em circulação no estado de PE (o JC e o DP), de textos/assuntos relacionados ao superoitismo realizado em PE; e às próprias profissões desempenhadas pelos realizadores superoitistas e/ou envolvidos (de algum modo) com a movimentação Super-8 em PE²¹⁰ (bem como os estratos sociais mais elevados de onde a maioria desse pessoal derivava), soma-se mais um elemento visibilizador e legitimador do S-8 em Pernambuco enquanto *coisa de cinema*; enquanto um modo de filmar que, de certa forma, contribuía/ia para o aprimoramento do âmbito cinematográfico brasileiro (notadamente do praticado em PE): refiro-me aos *patrocínios*, advindos de vários setores públicos e privados.

Pois é: a *transa* não era só filmar (Moraes Neto, 3 jun. 1973, p. 11). A *transa* era, também, negociar, pressionar, lutar por financiamentos, a fim de que o Super-8 feito em Pernambuco ocupasse espaços. Ao se investir tempo e ao se investir dinheiro no envio das produções filmicas superoitistas aos diversos eventos cinematográficos pelo Brasil, propiciava-se que a circulação dos filmes em S-8 (ainda que menos robusta em relação à dos filmes em 35 mm) alcançasse ambientes situados para além do estado de PE e para além dos locais privados onde, em regra, se realizavam projeções em S-8 restritas aos amigos²¹¹. Espaços que, acima de tudo, validavam o S-8 (e não só o produzido em PE) na qualidade de *coisa de cinema*.

E no conjunto das *transações* efetivadas na esfera do superoitismo em Pernambuco, as entre os cineastas e as instituições públicas (e privadas) são da maior relevância no sentido de promoverem, em grande medida, a ocorrência da movimentação Super-8 em PE. E mesmo que não possamos consagrar totalmente às instituições a existência do cinema S-8 em PE entre os anos 1970 e 1980, de modo algum podemos pensar o S-8 em PE sem associá-lo a empresas e a

²⁰⁸ Para tanto e para mais, cf. Spencer (25 maio 1979, p. C-8).

²⁰⁹ Inclusive, por vezes, na primeira página/capa e noutras partes que não aquelas relativas às respectivas colunas de cinema assinadas, à época, por Marconi e por Spencer. Até porque, bom lembrar, normalmente tópicos referentes às artes, às produções culturais figuravam, aqui e ali, no DP e no JC. E, bom lembrar também, Spencer e Marconi, cada qual a seu modo, escreviam sobre temas artístico-culturais os mais variados – tanto em suas colunas de cinema quanto em outras seções. Em verdade, nos cadernos dedicados a cinema, que ambos os cronistas cinematográficos editavam, havia, em regra, o nexos Cinema-Artes, Cinema-Cultura, pelo que eram comuns (também) escritos respeitantes, p. ex., à literatura, à música, às artes plásticas, ao teatro e à fotografia. Não necessariamente textos analíticos tais quais os em geral redigidos para o âmbito cinematográfico, para os filmes. Podia ser, p. ex., apenas uma nota divulgando determinada produção dalguma dessas referidas áreas artísticas.

²¹⁰ Ocupações apontadas ao longo desta Dissertação.

²¹¹ Tais exibições, decerto, não desapareceram; continuaram a ser realizadas e a ser vivenciadas.

entidades públicas – seja porque havia, de fato, tratativas entre superoitistas e governos e instituições, seja porque parte dos integrantes dessa movimentação S-8 (e durante o seu período de atividade entre 1973-1983) exercia (ou viria a exercer ou voltaria a exercer) – para além de profissões liberais – funções enquanto agente/servidor público ou funções empresariais em empresas privadas (enquanto empresário mesmo). Ou, ainda, porque alguns superoitistas possuíam contatos indiretos e diretos com pessoas influentes (econômica, política e socialmente).

Fato é que, desde os primeiros eventos (em Pernambuco) dedicados à exibição dos Super-8 feitos nesse estado, os respaldos institucional e político estiveram presentes. Um exemplo desses apoios (bem ao início da movimentação S-8 em PE) foi a antes comentada I Mostra de Super 8 de Belo Jardim, em Belo Jardim (PE), acontecida em agosto de 1973. Para que esse evento acontecesse, concorreram o prefeito (arenista) do município Sebastião Lopes da Silva e a EMPETUR (Spencer, 3 ago. 1973, p. 9). E mediante colaborações (institucionais) várias se prosseguiu fazendo eventos cinematográficos superoitistas no estado de PE, sobretudo na cidade do Recife. Por isso, tantos outros exemplos poderiam, aqui, ser mencionados. No entanto, se nos concentrarmos apenas nas principais cerimônias de cinema Super-8 promovidas em PE – isto é, nas três edições do Festival de Cinema Super 8 do Recife, sucedidas entre 1977-1979 –, observaremos o peso dos subsídios oficiais para que, exitosamente, se concretizassem empreendimentos cinematográficos com a envergadura dos três Festivais S-8 do/no Recife.

Para a consecução do I Festival de Cinema Super 8 do Recife (ocorrido, em novembro de 1977, juntamente à segunda edição da Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro), envolveram-se, cada qual à sua maneira, por exemplo, o Grupo 8²¹², o IJNPS, o Ministério da Educação e Cultura (MEC), o Banco Nacional do Norte Sociedade Anônima/S.A. (Banorte), o Governo do Estado de Pernambuco²¹³, a SUDENE, a rede de televisão TV Globo, o jornal DP²¹⁴, a EMPETUR, a Tabira Filmes, a Associação dos Antigos Alunos Maristas do Recife (AAAM/Recife), o Banco do Estado de Pernambuco (BANDEPE), os Consulados-Gerais da Alemanha e do Japão no Recife, a Amadores do Cinema (AMACINE)²¹⁵, a Fundação do

²¹² Grupo de Cinema Super 8 de Pernambuco (Grupo 8). Criado em novembro de 1976, a entidade objetivava (e conseguiu), principalmente, “congregar realizadores da bitola Super 8 em Pernambuco, promover exibição, festivais e divulgar os trabalhos no Brasil e no Exterior” (Spencer, 1976, p. B-8).

²¹³ Sob gerência do governador José Francisco de Moura Cavalcanti (ARENA).

²¹⁴ Importa mencionar que, neste mesmo ano de 1977, o Diário de Pernambuco serviu de tema para o documentário em Super-8 *Jornal da Atualidade*, produzido pelos cineastas José Tupinambá da Frota, Adeilton Arruda, Mariano Ferreira Costa e José Everaldo de Souza. O roteiro do filme baseou-se no livro *Diário de Pernambuco: história e jornal de quinze décadas* (1975), de Arnaldo Jambo (uma edição comemorativa ao sesquicentenário do DP, celebrado a 7 de novembro de 1975). Ver, para tanto e para mais, Documentário [...] (1977, p. E-8).

²¹⁵ Produtora cinematográfica fundada pelo pessoal jovem do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). Para mais, ver Marconi (1 mar. 1975, p. 6).

Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), a ABA Film, a Center TV-Rádio-Foto, a Jaime Fotografias, a Pedrosa Produções Cinematográficas, a Secretaria de Educação e Cultura da PMR²¹⁶, a Aliança Francesa (AF), a Empresa Luiz Severiano Ribeiro S.A., as Escolas Fisk e a Móveis Irajá²¹⁷.

Figura 5 – Governador Moura Cavalcanti e diretoria do Grupo 8 (1977)²¹⁸



Fonte: SPENCER, Fernando. **Diário de Pernambuco**, Recife, 5 set. 1977. Secção B, p. B-8.

²¹⁶ Prefeitura do Recife, à época, sob administração do prefeito Antônio Arruda de Farias (ARENA).

²¹⁷ Para ver como cada patrocinador/colaborador participou da feitura desse **I Festival**, consultar, p. ex., Jomar [...] (1977, p. E-8), Marconi (22 nov. 1977, p. 6) e Spencer (15 nov. 1977, p. B-8, 19 nov. 1977, p. B-8).

“É curiosa a presença de tantas instituições e empresas se associarem ao encontro com as premiações. Algumas delas bem significativas, como a Center TV-Rádio-Foto ou ABA Film, empresas destinadas às tecnologias de imagem e som (venda de equipamentos, revelação, filmagens, etc[filmes etc.]) ou mesmo a Empresa Luiz Severiano Ribeiro SA, a quem esses filmes serviriam ao seu catálogo. As instituições de Estado, como Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife ou a Empetur, revelam-se importantes pelo fator da promoção cultural e turismo, como apoio governamental. Outras, podem atestar um importante poder de articulação dos realizadores do encontro – seja na influência do IJNPS com as elites econômicas recifenses, ou nas dos cinegrafistas e produtores, que buscavam constantes redes de apoio” (Nascimento, 2021, p. 240-241); “Spencer e o Grupo 8 poderiam entender que o fomento do INC, da Embrafilme e, enfim, o apoio institucional e mercadológico poderiam contribuir para a sua ascensão durante o período ditatorial no país” (Santos, 2021, p. 121).

²¹⁸ Da esquerda para a direita, vê-se Fernando Spencer, Moura Cavalcanti, Paulo Menelau, Flávio Rodrigues, Nadja Paiva, Raimundo Vidarico, Celso Marconi, Marisa Watts e Paulino Menelau. “Na oportunidade, foi entregue ao governador do Estado, a documentação referente ao pedido de ajuda para a realização do Festival, o primeiro a ser feito em Pernambuco. Sensível à cultura cinematográfica e entusiasta da bitola Super 8 (possui todo equipamento para a realização de seus filmes), o sr. Moura Cavalcanti elogiou a iniciativa do Grupo 8 e disse que tudo faria para que o Festival tivesse o melhor êxito. Durante a palestra com os cineastas, vibrou com a notícia de que a Cacex havia liberado a importação de equipamentos cinematográficos em Super 8” (Spencer, 5 set. 1977, p. B-8). Lembremos que a agência Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil (CACEX), a 20 de dezembro de 1976, através do **Comunicado n.º 574**, havia restringido a importação de equipamentos utilizados na feitura dos filmes Super-8. Tal restrição decorreu do fato de considerarem-se supérfluos os materiais relacionados ao S-8. Ver, para tal, Marconi (2 set. 1977, p. 6) e Spencer (25 ago. 1977, p. B-8, 3 set. 1977, p. B-8).

Quando do II Festival de Cinema Super 8 do Recife, em novembro de 1978²¹⁹, colaboraram (cada qual a seu modo), por exemplo, o Grupo 8, a EMBRAFILME, o IJNPS, a Kodak, a rede de televisão TV Globo, a Mark-Propag-Promoções Culturais e Publicidade, a EMPETUR, a PMR²²⁰, a FUNDARPE, o Governo do Estado de Pernambuco²²¹ e o jornal DP²²².

E quando do III Festival (o derradeiro), em novembro de 1979, cooperaram (cada qual a seu jeito), para a sua realização, por exemplo, o Grupo 8, o IJNPS, a Tabira Filmes, a UNICAP²²³, o Governo do Estado de Pernambuco²²⁴, a PMR²²⁵, o Consulado-Geral dos EUA no Recife, a rede de televisão TV Globo, a EMBRAFILME, a Fundação Nacional de Arte/s (FUNARTE), a FUNDARPE, a EMPETUR, o MEC, a Editora Vozes, a Kodak, a AMACINE e os jornais JC e DP²²⁶.

Por tudo isso, reitero que a movimentação Super-8 desenvolvida no estado de Pernambuco (especialmente no município do Recife) se envolveu não só com descompromissos (de uns) em relação a determinadas normas da linguagem cinematográfica/do fazer fílmico, mas também se envolveu com o que dizia respeito, em algum grau, ao setor *business*. Mesmo que alguns não pretendessem (e nem precisassem) conquistar lucros financeiros provenientes de suas obras superoitistas e/ou não pretendessem (acima de tudo) conquistar prêmios, as negociações (com governos, com empresas e com instituições) constituíram-se enquanto uma condição necessária a fim de que (por exemplo) houvesse a ocorrência de eventos cinematográficos e, assim, possibilitassem que as produções em S-8 feitas em PE ultrapassassem a ambiência e a audiência privadas. Importante salientar esse tópico, pois, certamente, não foram todos os superoitistas (como num movimento *de facto*) que reivindicaram de forma direta subsídios públicos e privados. No entanto, a maioria dos participantes da movimentação S-8 em PE se beneficiou, dalguma maneira, com as transações

²¹⁹ Meses antes ao acontecer desse II Festival, o Grupo 8 (um dos organizadores de todas as três edições do Festival S-8 do Recife) havia sido – através da Lei n.º 13.004, de 10 de abril de 1978, sancionada pelo prefeito (arenista) do Recife Antônio Farias – considerado de utilidade pública em âmbito municipal. O Projeto dessa Lei foi de autoria do vereador do Recife Harlan de Albuquerque Gadelha Filho (MDB). Veja-se, para isso, Marconi (1978, não paginado), Spencer (1978b, p. B-8) e o conteúdo da Lei disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/861196/lei-13004-78>. Acesso em: 12 abr. 2024.

²²⁰ Ainda sob chefia do prefeito Antônio Farias.

²²¹ Ainda sob gestão do governador (arenista) Moura Cavalcanti.

²²² Para ver como cada patrocinador/colaborador participou da feitura desse **II Festival**, consultar, p. ex., Marconi (12 nov. 1978, p. 2, 21 nov. 1978, p. 2) e Spencer (1978, p. C-8, 1978b, p. C-8).

²²³ Sob reitorado do Padre Antônio Geraldo Amaral Rosa.

²²⁴ Sob comando do governador Marco Antônio de Oliveira Maciel (ARENA/PDS).

²²⁵ Sob governo do prefeito Gustavo Krause Gonçalves Sobrinho (ARENA/PDS).

²²⁶ Para ver como cada patrocinador/colaborador participou da feitura desse **III Festival**, consultar, p. ex., Cine [...] (1979, p. B-8), Filho (1979, p. C-8), Freire [...] (1979, p. A-5), Marconi (1979, p. 32, 21 nov. 1979, p. 26, 1979, p. 36, 1979a, p. 26, 1979b, p. 26), Super-8 (1979, p. C-6) e Unicap [...] (1979, p. A-15).

entre superoitismo (através, principalmente, das articulações do Grupo 8 a partir de 1977) e instituições públicas e privadas.

Isto é – embora nem todos os cineastas fossem filiados ao Grupo 8 e/ou embora nem todos comungassem dos mesmos princípios (em particular, os referentes a cinema) que eram, em regra, defendidos e adotados por seus membros²²⁷ –, foi sobretudo por meio das iniciativas (e das parcerias) do Grupo 8²²⁸ (esta entidade que mais diretamente transacionava com instituições as mais diversas) que o Super-8 em Pernambuco se firmou como *coisa de cinema*, ecoando (como experiência coletiva) em ambiência pública e perante a audiência pública, no Brasil e no exterior. E os superoitistas (dos mais “bem-comportados” aos mais transgressores, dos mais diletantes aos mais especializados), em algum grau, usufruíram dos negócios pelo Grupo 8 celebrados (inclusive com governos alinhados, nalgum sentido, ao regime militar).

E dois exemplos ilustrativos/visuais de tais acordos – entre Grupo 8 e governos (municipal e estadual) – podem ser conferidos **tanto** na imagem (apresentada mais acima), de 1977, que mostra o governador arenista Moura Cavalcanti junto à diretoria do Grupo 8 **quanto** na imagem (não reproduzida nesta Dissertação), de 1979, que exhibe o prefeito arenista Gustavo Krause junto a diretores do Grupo 8. Não expus essa fotografia (veiculada no JC) aqui neste trabalho devido à sua pouca qualidade e, para piorar, ao bolor presente na página do JC onde encontra-se tal imagem. Mesmo relativamente comprometida, pode-se visualizá-la em Marconi (1979, p. 28). A seguir, na íntegra, transcrevo a legenda da referida foto:

Diretores do Grupo 8 estiveram com o prefeito Gustavo Krause quando ficou acertado o apoio da Prefeitura do Recife ao III Festival de Cinema Super 8 do Recife, com a criação do Prêmio Cidade do Recife. Na ocasião foi exibida a abertura do Festival para o Prefeito” (Marconi, 1979, p. 28).

Aliás, esse *Prêmio Cidade do Recife* (em dinheiro), concedido pela PMR ao Melhor Filme sobre o Recife, equivalia a Cr\$ 15.000,00 e o seu ganhador foi *Fabulário Tropical* (1979), de Geneton Moraes Neto (Marconi, 1979, p. 36, 1979a, p. 26; Silva Neto, 2017, p. 166). Acerca dessa conquista de Geneton, Félix Filho (1979, p. C-8, grifo próprio) explicou:

Sem pretensões de competir neste prêmio, o cineasta construiu um filme qualificado como “o anti-guia [antiguia] turístico”. **Um bom exemplo de que fazer um filme**

²²⁷ Princípios/ideias que gravitavam em torno do ato de fazer filmes/cinema Super-8 da maneira mais profissional possível; de maneira bem criteriosa, bem *caxias* do ponto de vista da técnica e da linguagem cinematográficas.

²²⁸ E/ou de seus integrantes que, desde antes da formação do Grupo 8 (em fins de 1976), trabalhavam no sentido de consolidar a movimentação Super-8 (em Pernambuco) como algo realmente *de Cinema*. Spencer e Marconi são os principais exemplos de cineastas (e componentes dessa associação) que, antes e durante a existência do Grupo 8, atuaram cinematograficamente nessa orientação, por assim dizer, oficial, profissional.

sobre a cidade do Recife não é apenas sair filmando por aí, depois colocar uma banda magnética e inscrever no festival.

Em todo caso, na trama do superoitismo em Pernambuco, era (e, de fato, foi) muito pertinente aquilo que escreveu Marconi (17 jun. 1978, p. 5, grifo próprio) num determinado momento: “[...] *a participação dos órgãos oficiais é sempre um fato da maior importância* [...]”²²⁹. Tal argumento era apropriado não só para o que competia à realização dos eventos cinematográficos, como também para o que competia ao Super-8 em PE na qualidade de uma movimentação cinematográfica. E digo isso, pois penso que essas três dimensões – 1. os patrocínios institucionais, 2. os eventos dedicados ao cinema S-8 e 3. a movimentação S-8 em PE como um todo – encontravam-se interligadas. De outro modo, como produzir festivais, mostras e jornadas de cinema sem colaboradores/patrocinadores? E como existir movimentação superoitista sem os festivais, as mostras e as jornadas? Afinal de contas, eram em tais cerimônias, frise-se, que havia uma circulação (minimamente) cinematográfica das produções em S-8 criadas em PE. Nesse sentido, consistiram os eventos de cinema Super-8 *espaços de legitimação/espaços legitimadores* da câmera Super-8 e da movimentação Super-8 em Pernambuco enquanto coisas propriamente cinematográficas.

Com as questões (acima tratadas) acerca dos patrocínios pleiteados pelos superoitistas e destinados ao superoitismo em Pernambuco, quero dizer que – a despeito de sua circulação e dos fomentos percebidos serem, de fato, menores, se se compara com o circuito *do* e com os financiamentos direcionados *ao* cinema mais mercantilizado/comercial e mais profissionalizado (em regra, filmado em 35 mm) –, o cinema Super-8 em PE não existiu durante uma década unicamente em função de marginalidade/alternatividade, de boa vontade, de ideias e de capital provindo dos próprios *filmmakers*.

E quero dizer, para finalizar este presente capítulo, que os pontos (sobre os nexos entre superoitistas/superoitismo e negociações/financiamentos) anteriormente debatidos, de certa maneira, põem em xeque a noção de marginalidade (quase que absoluta) a partir da qual o Super-8 no Brasil/em Pernambuco foi e é, geralmente, analisado. Todavia, por mais antitética, paradoxal que fosse/seja tal situação – isto é, a de produzir filmes por meio de uma bitola reconhecidamente alternativa/independente/*outsider* e no âmbito de um cinema não comercial

²²⁹ Aqui, Marconi se referia especificamente ao apoio da FUNARTE à VII JBCM (ocorrida em 1978). Mas – por tudo o que vimos (até agora) a respeito dos incentivos institucionais ao S-8 em Pernambuco e pelo fato da FUNARTE (em 1979) haver colaborado com o III Festival de Cinema Super 8 do Recife – essa afirmação de Marconi também permite que a interpretemos mediante um sentido mais abrangente, *i.e.*, no sentido de que a participação dos órgãos oficiais configurava-se, igualmente, num fato da maior importância para que eventos cinematográficos, como os festivais superoitistas em Recife, se realizassem exitosamente. Enfim, era uma verdade bastante válida para o superoitismo em PE.

e, ao mesmo tempo, construir e preservar vínculos com variadas instituições –, não esqueçamos que, em meio a esse quadro, se processou um *mix* de resistência cultural (Ferreira, 1994, 2000) e resistência micropolítica (mote deste nosso trabalho). Espécies estas de resistência manifestadas sob diferentes modos nas obras em Super-8 feitas em PE, quer fosse na forma (técnica, linguagem, estética), quer fosse no significado, no conteúdo cinematografado e explorado pelos superoitistas em suas realizações. E, dentre as produções fílmicas em S-8 (elaboradas em PE) que mediante a categoria de resistência (micropolítica) analisamos, figuraram algumas de Geneton Moraes Neto como nossos principais objetos de investigação. Vejamos isto mais pormenorizadamente no decurso do próximo capítulo.

4 O VERBO É *SUPEROITAR*. O SUJEITO É GENETON MORAES NETO

O verbo é esse: cinemar. Trocar o teclado de uma Olivetti pelo botão de uma Canon. Os filmes virgens serão folhas de papel em branco. Assim: o Diabo filma certo por imagens tortas. O cinema é uma questão de caligrafia. Se as imagens soltas são um alfabeto desarticulado, a montagem é a sintaxe audiovisual. Fazer frases com imagens. Somos todos, então, analfabetos. Quero uma vaga no Mobral²³⁰ (Moraes Neto, 1982, p. B-6, grifo próprio).

Geneton Carneiro de Moraes Neto (1956/PE-2016/RJ) foi um personagem que, em vida, se comprometeu acima de tudo a atuar no campo das letras e no campo das imagens. No das letras, escreveu textos direcionados à literatura e ao jornalismo; no das imagens, se dedicou à produção das em movimento, especialmente por meio da utilização das câmeras Super-8 e 16 mm. Abordava – a partir desses dois campos – sobretudo temas de cultura e de política das mais variadas formas e, sempre que possível, com laivos de poesia. Seu envolvimento com o jornalismo/os jornais e com o cinema foi, por assim dizer, “antecipado” pelos seus familiares (associados, em Pernambuco, à agropecuária e à política), os quais desde as primeiras décadas do século XX se fizeram presentes (principalmente enquanto notícia/sendo mencionados) nas páginas do DP e, também ao início do século XX, mantinham um cinema²³¹. Apesar dessa espécie de “antecipação” dos Carneiro de Moraes na imprensa e na cinematografia em PE, a presença de Geneton nessas duas áreas se processou de maneira diversa da de seus parentes, dada a sua formação e a sua atuação como jornalista profissional e dado o seu interesse em fazer filmes.

A história de Geneton nos jornais, notadamente no DP, iniciou-se durante a primeira metade de 1970 (quando de seus 13 anos de idade), época em que se publicaram seus primeiros textos no Suplemento Infantil (SI) do DP intitulado *Júnior*, dirigido por Fernando Spencer, que assinava como *Tio Joca*²³². Em 1972, aos 16 anos, foi promovido à jornalista, integrando, desde

²³⁰ Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL).

²³¹ O cinema (*Cine Irany-Geneton Moraes*), localizado no município de Aliança (na Zona da Mata de PE), pertencia ao seu avô, o fazendeiro Geneton Carneiro de Moraes (Aliança, 1929, p. 10; Moraes Neto, 1972, p. 9).

²³² Acerca do início de Geneton no DP e de seus (dois) primeiros escritos no DP, ver Joca (1970, p. 7) e Moraes Neto (1970a, p. 6, 1970b, p. 6, 1971, p. 3).

então, o corpo profissional de repórteres da redação do DP²³³. Em 1973 – período de transição entre sua saída do *Júnior* e sua estreia no comando, também no DP, da coluna *Aldeia global*, posteriormente nomeada *Ensaio geral*²³⁴ –, GMN vinculou-se ao cinema, mais precisamente ao Super-8, e filmou seu primeiro trabalho cinematográfico, o curta-metragem em S-8 *Mudez Mutante* (1973)²³⁵. Momento esse em que ocorreu ““a descoberta de poder ver um rolo de filme super 8, ir lá no Firmo Neto, ver aquilo montado, botar uma trilha sonora [...] Foi o primeiro contato”” (Moraes Neto, 2004 *apud* Araújo, 2021, p. 55).

Entrelaçando jornalismo e cinema (tal como, por exemplo, praticavam Spencer e Marconi), Geneton dizia – escrevendo e/ou filmando/*cinemando* – coisas e as discutia. E, a despeito de ambas as práticas (escrever e filmar/*cinemar*) constituírem ofícios muito próximos em sua trajetória (notadamente a profissional), o nosso esforço, neste capítulo, incidirá sobre o ato de *cinemar*, ou, mais especificamente, o de *superoitar* desenvolvido por Geneton durante os anos 1970 sobretudo. Nos preocupando em entender o cinema como uma questão de caligrafia, as imagens soltas enquanto um alfabeto desarticulado e a montagem enquanto a sintaxe audiovisual (Moraes Neto, 1982, p. B-6), analisaremos, conforme as proposições metodológicas de Penafria (2009) e de Vanoye e Goliot-Lété (1994) e por meio das categorias de *táticas* (Certeau, 1998) e de *micropolítica* (Castelo Branco, 2005, 2007b; Guattari; Rolnik, 2000, p. 45, 127), três curtas-metragens Super-8 de GMN, a seguir relacionados.

i) *Mudez Mutante* (1973, 7 min 5 s, experimental), ii) *Isso é que é* (1974, 5 min 53 s, experimental, codir.: Amin Stepple), iii) *Funeral para a Década das Brancas Nuvens* (1979, 10 min 32 s, experimental).

Da filmografia S-8 de Geneton feita entre os anos 1970-1980 e disponível no site da Cinemateca Pernambucana²³⁶, escolhi as três produções acima listadas por confrontarem as

²³³ A respeito dessa promoção, ver, p. ex., Adelaide (12 ago. 1972, p. 11, 2 set. 1972, p. 11) e Joca (1972, não paginado). Cumpre lembrar que, neste ano de 1972, Geneton torna-se apresentador de um programa televisivo dedicado ao SI *Júnior* do DP. Chamava-se *Cinco Minutos do Júnior*, com duração de cinco minutos e transmitido às sextas-feiras, às 12h, na (extinta) emissora TV Rádio Clube de Pernambuco (Canal 6), pertencente à (também extinta) rede de televisão Rede Tupi. Para tanto e para mais, consulte-se, p. ex., Adelaide (22 jan. 1972, p. 11) e Joca (1972, p. 3).

²³⁴ “Geneton Moraes [Moraes], nosso colaborador de tantos anos passou as armas a Roberto Borges. Na página 7, o repórter de ‘Gente que é Gente’, assume o posto de ‘Teleobjetiva’. Geneton agora comanda a ‘Aldeia Global’, do suplemento ‘Domingo’, do vovô ‘Diário’. É muito trabalho. Mas Geneton não deixará o nosso JUNIOR. Vez em quando dará uma ‘mãozinha’ à turma que faz o jornal mais bacana desta paróquia. Parabéns, Geneton. Sua aldeia global está sensacional” (Joca, 16 jun. 1973, não paginado).

²³⁵ “Geneton Moraes vai dar uma de cineasta. Ele e sua patota preparam um filme para o Festival da Bahia [*i.e.*, a II JNCM]. É um filme seríssimo, afirma” (Joca, 7 abr. 1973, não paginado). Veja-se, igualmente, Adelaide (1973, p. 5) e Joca (7 jul. 1973, não paginado).

²³⁶ Disponível em: <https://cinematecapernambucana.com.br/diretores/geneton-moraes-neto/>. Acesso em: 13 jun. 2024. Para que se saiba: a filmografia completa de Geneton (incluindo filmes realizados nos formatos Super-8 mm, 16 mm e digital e incluindo filmes de curta, de média e de longa-metragem) é composta de 28 produções, das

normas e as formas de controle sociais dominantes a partir, ou por meio, da “encenação” (como se diz hoje em dia) de novas maneiras de ser e de viver e por referenciarem, de maneira mais direta/imediata, circunstâncias do quadro histórico (ditatorial) sob o qual tais filmes foram elaborados; isto é, por abordarem tópicos que – uns mais, outros menos e, ainda, atualmente – mobilizam e que preocupam setores os mais variados da sociedade brasileira. Aqui, me refiro, por exemplo, ao imperialismo, ao autoritarismo, à liberdade e à censura. Exemplos esses de assuntos e de problemas que figuravam num cinema, ao mesmo tempo, permeado de muita sensibilidade poética, literária, de muita leveza – num cinema que, neste capítulo, chamo de *cinema superoitista genetoniano*.

E por que Geneton? Justamente por haver sido um cineasta que, ao longo da movimentação Super-8 em Pernambuco, destacou-se por unir – com música, com poesia, com muita repetição e com muita falação – o compromisso com temáticas sérias, de interesse público ao descompromisso com uma narrativa fílmica linear, clássica, constituída de um enredo com início, meio e fim concatenados. Por isso mesmo, me interessa não só o conteúdo filmado por Geneton, mas também a forma, a estrutura, a estética (particular) de seus filmes. Entendendo o cinema (S-8) enquanto uma atividade integrada ao seu cotidiano (*micropolitizado*), considero, portanto, não apenas o que GMN disse por meio de imagens em S-8, como também os modos através dos quais GMN disse o que disse em tais imagens.

E, para mim, o aspecto estrutural dos filmes de Geneton aqui analisados dialoga com uma tendência, um fenômeno observado por Umberto Eco na arte contemporânea, moderna, que, em fins dos anos 1950, Eco (1991, p. 26, 30) conceituou enquanto “*modelo da obra aberta*”: isto é, a *abertura*, ou ambiguidade, constitutiva de toda obra de arte²³⁷ torna-se, no decurso da contemporaneidade, “uma das finalidades explícitas da obra, um valor a realizar de preferência a outros” (Eco, 1991, p. 22)²³⁸; em suma, um ato intencionado do/pelo autor/artista.

quais 10 não estão disponíveis no site da Cinemateca Pernambucana e as quais listo a seguir: *Tudo, Tudo* (1975, Super-8), *Recife, I Love You* (1975, Super-8), *Trovões no Céu da Boca* (1981, Super-8), *Massa Real Grandeza* (1981, Super-8), *A Idade do Século* (1984, ?), *Canções do Exílio: A Labareda que Lambeu Tudo* (2010, digital), *Garrafas ao Mar: A Víbora Manda Lembranças* (2013, digital), *Dossiê 50: Comício a Favor dos Náufragos* (2013, digital), *Cordilheiras no Mar: A Fúria do Fogo Bárbaro* (2015, digital) e *Boa Noite, Solidão* (2015, digital).

²³⁷ “A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (Eco, 1991, p. 22). Ver, também, Eco (1991, p. 25). Enfatize-se que *obra*, na acepção econiana, é “um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, **que permitam, mas coordenem**, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas” (Eco, 1991, p. 23, grifo próprio).

²³⁸ Sobre esse ponto específico acerca da/s *abertura/s* dos objetos artísticos, ver, ainda, Eco (1991, p. 89).

Nisso, os artistas modernos, objetivando a ambiguidade como um valor, apelam para o informal, para o desordenado, para o casual, para o indeterminado (Eco, 1991, p. 22)²³⁹.

Ou seja, num momento (séc. XX) em que a narrativa linearmente orientada experencia uma crise ante a “dissolução do enredo” (Eco, 1991, p. 192)²⁴⁰, o âmbito cinematográfico, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, direciona-se conforme esse sentido, posto que

Viram-se aparecer nas telas cinematográficas obras que rompiam decididamente com as estruturas tradicionais do enredo [enredo] para mostrarem-nos uma série de eventos desprovidos de nexos dramáticos, entendidos convencionalmente, um relato em que não acontece nada, ou acontecem coisas que já não têm a aparência de fato narrado, mas sim de fato acontecido por acaso (Eco, 1991, p. 193).

Prefere-se, pois, mostrar e sugerir coisas²⁴¹ a contar e resolver os fatos de uma história narrada sob uma lógica unívoca e mediante a qual fixa-se, ao fim, uma *fechadura* para um começo aberto, “presenteando-nos com um final, com um regresso à tônica, para cada discurso a que demos início” (Eco, 1991, p. 258). Prefere-se, pois, a *abertura* em estreita relação com a *experimentalidade* (fílmica). E o nexo *abertura-experimentalidade* é ainda mais significativo no caso do cinema Super-8 brasileiro (experimental por excelência), na medida em que “prevalece no filme experimental a realização pelo viés da fragmentação narrativa, observada no corte abrupto entre o sequenciamento da filmagem e do fluxo sonoro e visual” (Monteiro, J., 2015, p. 103)²⁴². Mais: para os cineastas superoitistas (os mais alternativos, desviacionistas)

Que buscavam instrumentalização nas câmeras amadoras de super-8 mm como meio de registrar os impasses de si e da sociedade, mais importante que narrar propriamente uma história com enredo amparado pelo paradigma da linearidade – defendido por cineastas e críticos de cinema mais conservadores – importava presentificar situações escolhidas e arquitetadas pelo gesto intuitivo de sua sensibilidade. Numa ambiência

²³⁹ Nesta parte da minha pesquisa, a menção ao modelo teórico *obra aberta* proposto por Eco (1991) decorre, exclusivamente, do interesse em utilizar tal categoria como chave interpretativa para situar temporal e cinematograficamente um modo de fazer cinema bastante usual não só no âmbito das bitolas alternativas (como a 16 mm e a Super-8, sobretudo a partir da segunda metade do século XX), mas também no âmbito do *cinema superoitista genetoniano*. Quero dizer: um modo de fazer cinema marcado pela experimentação enquanto regra preponderante, ou seja, um cinema (re)conhecido – no que diz respeito à linguagem, à narrativa e à estética (fílmicas) – pelo dinamismo, pela indeterminação, pela descontinuidade.

²⁴⁰ “Na recusa do enredo realiza-se o reconhecimento do fato de que o mundo é um nó de possibilidades e de que a obra de arte deve reproduzir essa fisionomia” (Eco, 1991, p. 192).

²⁴¹ Tal como propugnava Jomard: “[...] *sugerindo mais do que descrevendo: argumentando menos do que vendouovindo [...]*” (Britto, 1976 *apud* Ferreira, 1994, p. 174). Veja-se, também, Ferreira (2003, p. 332).

²⁴² Assim, “há a necessidade de colocar em crise formas visuais instituídas de produzir e perceber. Nesse novo formato prevalece a possibilidade de expandir as características perceptivas da imagem a partir da interveniência de novos critérios de ordenamento e orientação. O texto fílmico se desnuda a partir do elo narrativo *mostrar* em detrimento do *contar*. Sai de cena a preocupação em elaborar um mundo ficcional vinculado às necessidades de demandas externas. Surgem indagações que parecem saltar de um pensamento labiríntico, ressonâncias quase oníricas, que ganham projeção no universo da filmagem” (Monteiro, J., 2015, p. 103).

em que as metanarrativas estavam em descrédito, o registro da experiência social por meio da multiplicidade das narrativas atomizadas é festejado [...] (Monteiro, J., 2015, p. 115).

E, a partir desse panorama (histórico e cinematográfico), Geneton produziu seus filmes S-8, incorporando em tais realizações elementos do cinema experimental, inclusive em suas produções mais documentais, como *Conteúdo zero, um Filme para Desentendidos* (1974), *América Morena I* (1977), *América Morena II* (1977), *Esses onze aí: um Filme Panfletário, a Favor do Futebol* (1978) e *Dr. Francisco* (1984). Formalmente experimental, a filmografia superoitista genetoniana, por isso mesmo, elaborou-se utilizando como expediente, como *tática* fundamental a ruptura com os modos de filmar e de narrar mais canônicos: “‘*não nos interessa[va] fazer um cinema narrativo, contar uma história certinha com ator e tudo mais*’” (Moraes Neto, 1989 *apud* Ferreira, 1994, p. 182); nem lhe “interessava repetir com a câmera o ângulo de visão natural do olho humano” (Ferreira, 1994, p. 185).

Por meio dessa “abertura ao experimental” (Ferreira, 1994, p. 182), o cinema S-8 de Geneton, como notaremos, movimentou-se lado a lado com a seriedade e com algum rigor técnico-estético no processo de criação fílmica (apesar do desinteresse em filmar obras bem-acabadas, perfeitas)²⁴³, com a mobilidade/flexibilidade estética, plástica e com as palavras – ditas, berradas, escritas, declamadas, recitadas, reiteradas, cantadas. Distanciando-se do “‘excesso de ficção’ que havia se abatido sobre o cinema” (Monteiro, J., 2015, p. 110), o superoitismo genetoniano indicava correspondências com o “‘*cinema de fricção*’” jomardiano (Britto, 1989 *apud* Ferreira, 1994, p. 183)²⁴⁴. Isto é, um cinema feito para provocar tensões/tensionamentos; um cinema em permanente conflito com o real/a realidade, com ideias e com comportamentos estabelecidos e, claro, com a estética cinematográfica convencional.

²⁴³ Pensava Geneton: “4 — Que não haja interpretações [interpretações] equivocadas: as **limitações** do Super-8 se referem, apenas, ao destino de cada filme depois de feito, à inexistência de um circuito exibidor, ao círculo fechado de pessoas que assistem a cada uma das produções. E o **descompromisso** do Sistema em Super-8 com os esquemas de produção comercial, a condição de **urderground** [**underground**] ou **subterrâneo**, não são justificativa[s] para o desprezo ostensivo da técnica. Já a despreocupação com o acabamento formal de cada filme (e não o desprezo [desprezo] proposital da técnica) é um lance que vale no jogo do Super-8. Tudo só depende de cada um” (Moraes Neto, 1975, p. 3). Meses antes, GMN havia dito que “o fato de eu fazer filmes descompromissados (com perdão da palavra não quer dizer, no entanto, que eu não vá procurar conhecer melhor a câmara, me virar como puder. É claro que vou [...])” (Moraes Neto, 1975 *apud* Alegria [...], 1975, p. 16).

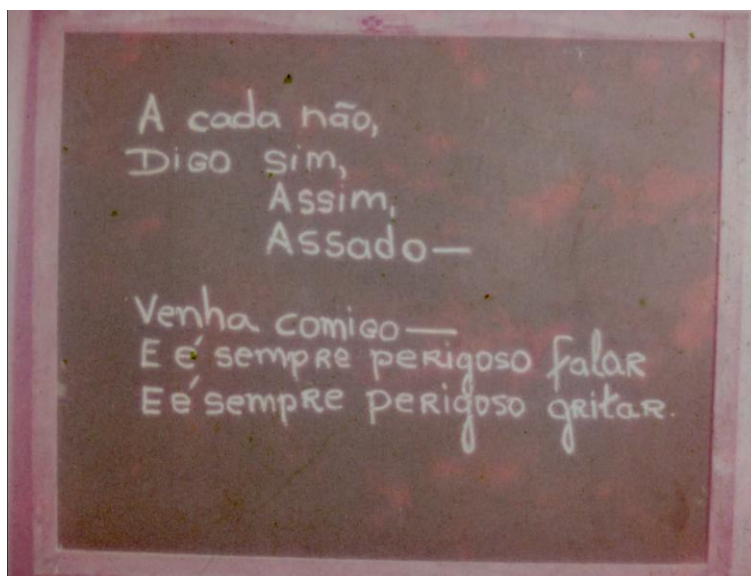
²⁴⁴ Relatou Jomard: “‘*Prefiro chamar meus filmes de cinema de fricção. Como já disse Godard: quais são os limites entre Lumière e Méliès[?] ? Não existe. Quais são os limites entre o real e o ficcional, entre o documento e o imaginário[?]?. Claro que existem muitas variantes, mas as que não mostravam ambigüidades [ambiguidades] de intenções não me interessavam. Eu gostava dos documentários bem feitos [bem-feitos]: *A Feira de Caruaru* [1976], do Flávio Rodrigues, por exemplo, é bem feito [bem-feito] e bonito, mas eu prefiro estar lá na feira’” (Britto, 1989 *apud* Ferreira, 1994, p. 183). Ainda sob as palavras de Jomard: “‘[...] cinevivendo para salvar tudo ou sobretudo as contradições: recolocando a indústria cultural em participação presente artesanal: lançando os dados e os dardos de uma realidade sócio-cultural [sociocultural] muito mais vivenciada como problema do que racionalizada como tema [...]’” (Britto, 1976 *apud* Ferreira, 1994, p. 174). Ver, também, Ferreira (2003, p. 332).*

Afinal, uns dos principais intentos de superoitistas à Geneton consistiam em não serem óbvios e em tentarem ao máximo, mesmo nos enquadramentos dos planos, fugir de uma visão aproximada do real (Moraes Neto, 1989 *apud* Ferreira, 1994, p. 191).

*

Coincidentemente ou não, intencionalmente ou não, fato é que as primeiras produções de Geneton – no jornalismo (em 1970) e no cinema (em 1973) – trataram, principalmente e cada uma a seu modo, de temas como a violência e o binômio *falar/calar* (a liberdade de expressão/a censura). “Falei demais... é proibido falar... é proibido fumar... Eu recomendo: a vida é um pânico! Cuidado! há um perigo na porta principal...”, escreveu GMN, aos 13 anos, em *Pânico-70* (Moraes Neto, 1970b, p. 6). No entanto, o texto – “[...] uma espécie de poema em prosa, curiosa sucessão de frases curtas seguidas de reticências” (Farache; Cunha Filho, 2019, p. 44) – se diferencia de sua primeira realização fílmica num ponto (sobretudo): enquanto, de um lado, *Pânico-70* (1970) recomenda, do início ao fim, “cuidado!”, *Mudez Mutante* (1973), de outro, nada prescreve no quesito cautela. Muito pelo contrário: apesar do clima de mudez, de medo, de *pânico*, o que, no filme, se capta como sugestão é o avesso do silêncio: é o dizer *sim* a cada *não*. Isto é, não o *sim* no sentido de anuência, de concordância ante as interdições, ante os *nãos*; mas o dizer *sim* (permissão, liberação) em oposição ao dizer *não* (proibição), no sentido de desobediência ao (recusando-se o *não*) se praticar um ato tão comum e tão essencial à condição humana – o de comunicar-se, de expressar-se.

Figura 6 – Poema de Geneton em cena de *Mudez Mutante* (1973)

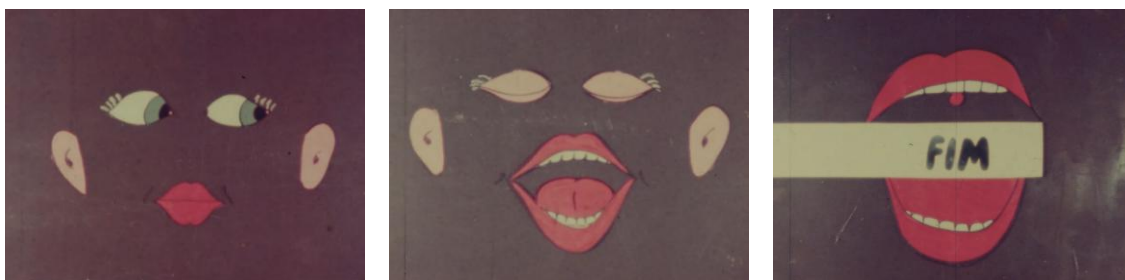


Fonte: *Mudez Mutante*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1973. Super-8.

E parece haver sido essa a recomendação que Geneton acatou não só em *Mudez Mutante*, como também em toda a sua filmografia superoitista dos anos 1970-80, ou seja, a recomendação de falar (muito e, às vezes, em voz alta), de dizer coisas, ainda que em silêncio e ainda que reconhecendo que “é preciso, em certas épocas, viver calado” (Moraes Neto, 1973 *apud* Como [...], 1973, p. 7). E, por “certas épocas”, depreenda-se principalmente o momento da primeira metade dos anos 1970 no Brasil: o tempo do “tiro”, da “queda”, do “sangue escorrendo”, em que “minha gente se reduz...”, em que “tudo é treva; tudo é guerra...”, em que “a revolução é falada...” (Moraes Neto, 1970b, p. 6): o tempo, por isso mesmo, do AI-5, da presidência de Garrastazu Médici, do desbaratamento de guerrilhas²⁴⁵.

E, enfim, concordemos que Geneton – tal como admitiu em *Pânico-70* (1970) –, também *falou demais* através de *Mudez Mutante* (1973), mesmo que sob uso do mutismo total dos dois personagens (Lele Almeida e João Coelho). Diferentemente, por exemplo, do protagonista (um rosto constituído de olhos, de orelhas e de boca) da animação superoitista *Vendo/Ouvindo* (1972)²⁴⁶, de Fernando Spencer e de Lula Gonzaga, que, durante todo o curta, ouve e vê, mas nada fala, apesar de tentar. E que, ao fim do filme, quando abriu a boca para dizer algo, seus olhos fecharam e uma tarja branca apareceu ao meio de sua boca (aberta) com a palavra “FIM”, eliminando, definitivamente, qualquer possibilidade de comunicação por parte do rosto-personagem.

Figura 7 – Personagem de *Vendo/Ouvindo* (1972)



Fonte: *Vendo/Ouvindo*. Dir. Fernando Spencer e Lula Gonzaga. Recife. 1972. Super-8.

²⁴⁵ Em Pernambuco, um episódio emblemático (de destruição de guerrilha) ocorreu em janeiro de 1973. Refiro-me, aqui, ao assassinato de guerrilheiros da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), numa chácara situada no município de Paulista (PE), conhecido como *Massacre da Granja São Bento*. Para tanto, consulte-se, p. ex., *Segurança [...]* (1973a, não paginado) e *Segurança [...]* (1973b, não paginado).

²⁴⁶ A despeito de diferenças estéticas/plásticas, *Vendo/Ouvindo* (1972) é um filme que tematicamente em muito se aproxima de *Mudez Mutante* (1973), pois ambas as produções denunciam que, durante aqueles tempos ditatoriais e censórios, se via, se ouvia, mas não se podia falar (nem gritar): era perigoso.

Essas comparações (anteriores) não se sucederam fortuitamente. Em verdade, preludiam o ponto a partir do qual iniciarei as análises das obras fílmicas de Geneton; quero dizer, as apreciações dos filmes iniciar-se-ão a partir de *Mudez Mutante* (1973). E dessa maneira procederei não por compreender (por exemplo) este curta enquanto o principal feito por Geneton ou enquanto o curta que influenciou todas as suas obras posteriores. Mas, sim, por uma tentativa de didatizar minhas reflexões através de um seguimento cronológico (em ordem crescente), de modo que, a despeito disso, falarei acerca de *Mudez* primeiramente, porém não isoladamente. “Misturarei”: ao tratar de um filme S-8, tratarei de suas semelhanças e de suas diferenças em relação a outros filmes S-8 de Geneton (sobretudo os que nesta Dissertação são meus objetos de estudo principais) e (quando cabível) em relação a outros filmes de outros realizadores (superoitistas) *de e/ou em* Pernambuco. Afinal, pouco significaria uma análise de produções fílmicas de um personagem (GMN, no caso deste presente trabalho) elaborada à parte, separada de outras produções fílmicas concebidas por diferentes realizadores que, num mesmo tempo e num mesmo lugar, foram seus “interlocutores cinematográficos” (diretos ou indiretos) e/ou seus amigos, *brothers*²⁴⁷.

4.1 MUDEZ MUTANTE (1973)

Mudez Mutante: ideias da minha cabeça de 16 anos. O bem e o mal. Tempo criança (Moraes Neto, 1977 *apud* Moraes Neto, 2021, p. 33, grifo próprio).

Em algumas passagens deste texto e de algum modo, destaquei o fato de Geneton “falar demais” (em seus filmes). E iniciar esta subseção escrevendo sobre “falar demais” sob o título *Mudez Mutante* e aproximar a pessoa Geneton ao ato de falar muito denuncia, à primeira vista, certo paradoxo em duas direções. Primeiro, porque GMN, pessoalmente, não era um sujeito que poderíamos caracterizar enquanto “falador”. Depois, porque o curta *Mudez Mutante* (1973) não contém falas, não há qualquer tipo de conversa (oralizada) entre os personagens; é “narrativamente minimalista” (Farache; Cunha Filho, 2019, p. 96). É nesse sentido que, por exemplo, Cunha Filho (2021, p. 19) admite que, por meio de *Mudez*, “Geneton pensou em tratar de uma questão a um só tempo pessoal e geracional: o fato dos jovens estarem silenciados, silêncio coletivo associado a um traço de personalidade dele: o de ser na maior parte [parte] do tempo calado”.

²⁴⁷ No sentido (estrito) de *brodagem* analisado por Nogueira (2014).

Acontece que – apesar de Geneton, em geral, não ser propriamente uma pessoa muito verborrágica (na oralidade) e apesar de em *Mudez* nada se verbalizar oralmente (à exceção das músicas tocadas) – GMN “foi poeta, antes de ser jornalista ou cineasta” (Farache; Cunha Filho, 2019, p. 96), pelo que “passou a fazer Super-8 por causa da poesia” (Farache; Cunha Filho, 2019, p. 99). E essa sua presença no âmbito da poesia, do poema (e, portanto, das palavras e da escrita) o motivou a transpor, para a esfera das imagens e dos sons (a cinematográfica), os seus pensamentos e os seus sentimentos registrados textualmente (em regra, textos permeados de bastante poeticidade). Com isso, Geneton experimentou – tanto a partir da perspectiva de experimentar, de praticar, de realizar quanto a partir da perspectiva de experimentalismo no campo artístico, de experimentação artística em si – *cinematicamente* servindo-se do que desenvolvia na arena das letras (Farache; Cunha Filho, 2019, p. 99).

E, por esse motivo mesmo, há, em seus filmes, um constante cruzamento entre o visual (as imagens – em movimento e/ou fixas), o escrito (palavras e textos registrados em recortes de jornais, palavras e poemas anotados em paredes e em lousa) e o sonoro (reprodução de músicas, leitura/recitação de poemas, de textos – seus, principalmente – e reprodução de falas de outras pessoas). Em suas criações fílmicas, sempre havia espaço para as letras, para os textos, para as palavras – e, frise-se, Geneton, desde criança, escrevia muito. Por isso, importa, aqui, reiterar sua ideia de que “o cinema é uma questão de caligrafia” (Moraes Neto, 1982, p. B-6).

E, por isso, defendo um Geneton *falador*: em seu cinema superoitista – a partir dessa proximidade entre o imagético e o escrito e a partir da inexistência de diálogos, de conversação entre os atores/as atrizes –, muito se dizia e muito se insinuava; aliteração, repetição e metáforas eram usuais; as canções nunca faltaram e nunca eram acidentais: sempre presentes, eram repletas de mensagens que, por assim dizer, anunciavam e enunciavam o próprio pensar, o próprio sentir e o próprio querer de Geneton. Desde criança, escrevia demais – e o seu *escrever* muito inspirou o seu *cinemar*. Na verdade, GMN “escrevia” em seus filmes; escrevia textos e poemas através do audiovisual. Expressava-se por meio das músicas, por meio das imagens e por meio dos textos que integravam e que fundamentavam seus filmes. Portanto, em matéria de dizer (muitas) coisas, as conversas entre personagens constituíram-se dispensáveis na filmografia genetoniana. E, mesmo assim, Geneton pôs-se a falar-escrever-filmar recorrendo à filmadora Super-8.

Em *Mudez Mutante* (1973), notamos, através da inexistência de enunciação fonética por parte dos e entre os personagens durante todo o curta, a necessidade e o interesse de Geneton – um jornalista, mesmo antes de graduar-se nessa área – em abordar um tema (e uma realidade) que muito impactava (negativamente) artistas e jornalistas, ou seja, a censura. A proposta

principal do filme se direcionou no sentido de, sob o mutismo, tratar do momento (político-cultural) em que estavam enredados tanto os personagens – Lele e João – quanto o próprio Geneton. Assim, do micropolítico ao macropolítico, ou num movimento entre o micropolítico e o macropolítico, tratou-se da mudez coletiva/pública (social, política, cultural, moral) por meio da mudez individual/privada (representada pelo silêncio entre o casal num quarto).

“Quando você me ouvir cantar / Venha, não creia, eu não corro perigo / Digo, não digo, não ligo, deixo no ar / Eu sigo apenas porque eu gosto de cantar / Tudo vai mal, tudo [...]” (Como 2 e 2, 1971). É com tal trecho – da música *Como 2 e 2* (1971) – cantado por Gal Costa (e composto por Caetano Veloso) que se abriu não só *Mudez Mutante* (1973), mas também toda a filmografia de Geneton. Nesse filme enviado à II JNCM (set. de 1973), assistimos – de início (pós-créditos de abertura) e, agora, sob o som do instrumental de *Nineteen Hundred and Eighty Five* (1973), da banda *Wings*²⁴⁸ – à câmera, a partir de um olhar subjetivo, subir as escadas (do apartamento em que morava GMN) em direção ao quarto. Lentamente e com o olhar majoritariamente inclinado para o chão, a câmera (operada pelo cineasta Firmo Neto) move-se pelas escadas, pela entrada e pela sala do apartamento.

Na sala, a câmera – indiscreta, intrometida, quase que como uma invasora da privacidade alheia – se desinclina, endireita-se e, assim, enquanto abre-se a porta do quarto, vemos (aos poucos e ainda sob o mesmo plano-sequência) o casal Lele e João lendo, um de frente ao outro e cada qual de pernas cruzadas, sentado numa cadeira e com suas cabeças levemente baixas. Ao passo que João, com o cotovelo esquerdo em cima de um dos braços da cadeira, lê um livro; Lele, na mesma posição que a do companheiro, lê uma revista. Durante essa ocasião – em que a porta do dormitório é totalmente aberta e, com isso, olhamos (pela primeira vez) os dois personagens –, a canção *Nineteen Hundred and Eighty Five* (1973) é interrompida e inicia-se a *Me Deixe Mudo* (1973), do cantor e compositor Walter Franco.

²⁴⁸ Ou, então, (da) *Paul McCartney & Wings*.

Figura 8 – Na sequência: escadas, entrada, (piso da) sala e quarto do apartamento onde Lele e João leem



Fonte: *Mudez Mutante*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1973. Super-8.

E, ao som (não diegético) de *Me Deixe Mudo* (1973), o filme se desenrola. Entre planos médios e planos mais fechados, a câmera passeia por toda a extensão do quarto (em 360°), focando ora no casal, ora nas colagens (sobre uma parede do dormitório) de palavras e de imagens recortadas de revistas. E, a partir desse movimento de câmera – mais preocupado em filmar as pessoas e os objetos postos em cena do que filmar o ambiente (onde transcorre a ação) em si –, adentramos nesse local de muito silêncio e de muitas palavras (escritas): tanto as registradas nos recortes colados à parede quanto as registradas nos materiais lidos pelo casal. Na parede coberta de cerâmicas, as palavras e as frases soltas e separadas entre espaços brancos, parecem, em conjunto, formar um grande texto – (mais ou menos) sem sentido – (des)organizado por esses “microtextos”, tal como, de certo modo, sucede (ao início e ao fim) em *Me Deixe Mudo* (1973).

A primeira e a última partes dessa música de Walter Franco, tocadas em *Mudez*, propõem, respectivamente, “uma disposição fragmentária dos componentes sonoros,

estabelecidos pausadamente como peças dispersas em meio a intermitências de silêncio, estas funcionando como alongamentos da calada antecedente que é o pressuposto de toda obra musical” (Stessuk, 2008, p. 5) e “um retorno à fragmentariedade do princípio, com as peças sonoras novamente lançadas ao acaso, qual manchas de som em meio a um fundo de silêncio, até a imposição da calada que finda a composição” (Stessuk, 2008, p. 5). E a “fragmentariedade textual” em/de *Mudez* – insinuada através dos recortes (de palavras e de frases e de imagens) de revistas sobre a parede do quarto, conformando uma espécie de texto grande a partir desses textos menores; desses fragmentos de informações, de pensamentos e de ensinamentos registrados nas folhas das revistas coladas à parede – em muito aproxima-se das “fragmentariedades sonoras”²⁴⁹ (inicial e final e provindas do silêncio) constituintes de *Me Deixe Mudo* (1973).

E a essas fragmentariedades (tanto na/da música como no/do filme) se entrelaça um outro componente, presente tanto na estrutura de *Mudez* quanto na estrutura de *Me Deixe Mudo* (1973): o nexos *som-silêncio*. Durante o filme, essa relação se manifesta entre o som (desde o início até o fim do curta) das músicas (com suas mensagens/ideias cantadas) – e, metaforicamente, o “som”/barulho/ruído das palavras e das frases escritas nos recortes de revistas e, ao fim, o “som”/barulho/ruído do poema escrito no quadro de giz (também, ambos os escritos, com suas ideias e com seus ensinamentos) – e o silêncio do/entre o casal.

Durante a música, essa relação se manifesta entre as “lacunas de silêncio”/as “interrupções de silêncio” (Stessuk, 2008, p. 3-4) – ao início e ao fim – e o som “inteiro”/“completo”, tocado e cantado na parte do meio da música; na parte medial, em que “‘Me deixe mudo’ positivamente se perfaz como canção, [uma] vez que sua melodia, harmonia e letra se desenham íntegras”; “‘cheias’, isto é, ocupantes de todo o espaço acústico, sem concessões ao silêncio” (Stessuk, 2008, p. 4-5); “quando a palavra demonstra ocupar integralmente o espaço acústico” (Stessuk, 2008, p. 9). Ou seja, em meio a sons e a silêncio, a estrutura de *Mudez* se delineia, ao seu modo, como que obedecendo ao ritmo estruturalmente ternário de *Me Deixe Mudo* (1973)²⁵⁰, que, em sua base, compreende tanto o **som**, o toque, o/s

²⁴⁹ E, igualmente, fragmentariedades textuais, posto que a letra da (música desnivelada) *Me Deixe Mudo* (1973) é, durante o começo e durante a conclusão, fragmentada, descontínua, cortada, quebrada, desarticulada, desmontada.

²⁵⁰ De acordo com Sílvio Stessuk (2008, p. 8), *Me Deixe Mudo* (1973) constitui-se duma “configuração ternária que parte do silêncio, ao redor do qual progressivamente se entremeiam cacos acústicos que se vão agregando, como num rébus, até se atingir a completude do som, em seguida novamente fragmentado a fim de que se opere o retorno ao silêncio total”; isto é, a estrutura tripartida dessa música de Walter Franco deriva-se “do **silêncio** pretérito que flui em espirais rumo à palavra presente e desta em espirais ao **silêncio** futuro, aliás essencialmente idêntico ao silêncio pretérito” (Stessuk, 2008, p. 10).

canto/s (“cheio”/”inteiro” e “quebrado”/”cortado”) quanto o **silêncio**, a calada (entremeando, entrecortando o sonido musical, das palavras cantadas).

Mais do que uma espécie de música-tema, *Me Deixe Mudo* (1973) é, segundo comentou Geneton, a “alma” de *Mudez* (Moraes Neto, 1975 *apud* Alegria [...], 1975, p. 16). Ao conferir a essa música de Walter Franco um estatuto *almático* (na qualidade de *alma* desse seu filme), GMN aproximava não só o experimentalismo de *Me Deixe Mudo* (e da música feita por Walter, no geral) ao seu experimentalismo fílmico superoitista (fundado em/com *Mudez*), mas também a temática (e o título) de *Me Deixe Mudo* à temática (e ao título) de *Mudez*. Atribuindo tal importância à *Me Deixe Mudo*, GMN poetizou (sobre) o silêncio, notadamente aquele respeitante à mudez político-cultural que impactava, que invadia o âmbito privado, micropolítico²⁵¹; que, por isso mesmo, bagunçava a intimidade, a rotina das pessoas sob a ditadura militar (1964-1985) – respaldada e conservada (dentre outras violências) na/pela censura ([re]institucionalizada-[re]legalizada e defendida-reivindicada-desejada por alguns tantos grupos sociais).

Porém, essa significância, ofertada à *Me Deixe Mudo* (1973) em *Mudez*, de igual modo estende-se – sem a centralidade assumida por essa música de Walter Franco, certamente – à (antes citada) *Como 2 e 2* (1971), sob a voz de Gal Costa, à (também antes citada) *Nineteen Hundred and Eighty Five* (1973), de *Wings*, e à *Toada & Rock & Mambo & Tango & Etc.* (1973/1974), da banda Secos & Molhados, tocadas (Gal e *Wings*) ao início e (Secos & Molhados) ao fim do curta (Moraes Neto, 1975 *apud* Alegria [...], 1975, p. 16). O que esse “quarteto musical setentista” (dialogando tanto com os escritos recortados e colados à parede do quarto como com o poema escrito no quadro) representa é a amostra (sonora) mais sugestiva de que durante todo o filme *Mudez* não se há *direito ao silêncio*, não se há *espaço para a mudez* – tal qual se afigura a parte do meio da *Me Deixe Mudo*, ou seja, “sem concessões ao silêncio” (Stessuk, 2008, p. 5). Há, isso sim, barulhos e ideias transitando ao longo de toda a extensão desse primeiro Super-8 de Geneton.

Isso quer dizer que, de certa forma, no dormitório onde os personagens Lele e João encontram-se mudos, o silêncio foi desrespeitado, quebrado pelos *ruídos* das palavras escritas (inclusive, pela própria Lele quando escreve no quadro) e cantadas. Palavras estas que falavam

²⁵¹ Ainda que de maneira não absoluta e ainda que de maneira não uniforme. Pensemos, aqui, que o campo macropolítico não só *refletia* (e *reflete*) sobre o âmbito micropolítico, mas também era (e é) *refletido* por esse mesmo âmbito micropolítico, situado fora do (mas não oposto ao e, portanto, vinculado, dalgum modo, ao) terreno das instituições oficiais, da esfera estatal. Isto é, um processo, um movimento em que *macro* e *micro* mutuamente, complementarmente se refletem/afetam/influenciam, mesmo que de forma *acinzentada*, ambígua, complexa, plurifacetada.

sobretudo das mudezes de um momento em que até, sim, havia alguma possibilidade de expressar-se, de manifestar-se; mas, em regra, tal possibilidade realizava-se sob os limites da(s) censura(s), isto é, sob a sua permissão e sob os seus critérios. E, em meio a essas palavras, o casal – que, sentado, antes lia – para de ler e levanta-se: primeiro, João, que fecha o livro, o joga no chão e põe-se, em pé, diante da companheira, fitando-a; em seguida, Lele, que, a seu modo e com a sua revista, repete os gestos do companheiro. Ambos dão-se as mãos e, ato contínuo, Lele solta a mão de João.

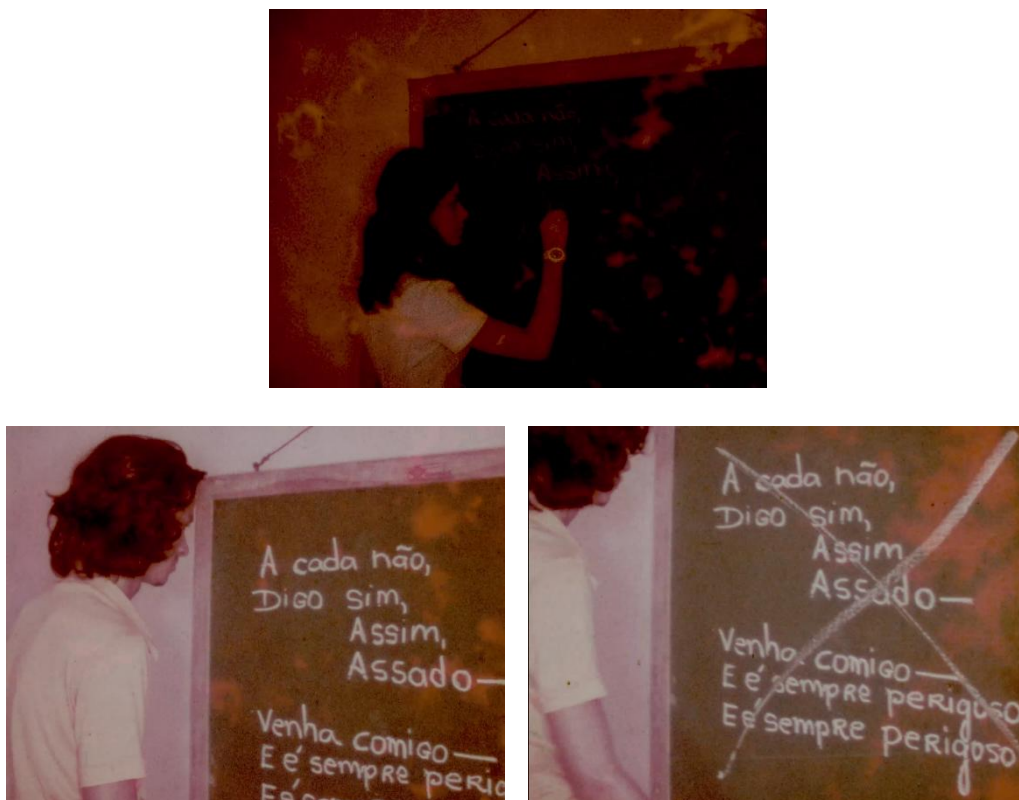
Depois disso, próximo ao fim de *Mudez*, há um corte de cena e, noutro quarto, a câmera (em plano fechado) nos mostra um quadro de giz, pendurado na parede e sem registro qualquer. Neste momento, aparece Lele, que – ao som de “Não me pergunte / Não me responda / Não me procure / E não se esconda / Não diga nada / Saiba de tudo / Fique calada / Me deixe mudo / Seja num canto / Seja num centro / Fique por fora / Fique por dentro / Seja o avesso / Seja a metade / Se for começo / Fique à vontade” (Me Deixe Mudo, 1973) – escreve no quadro o seguinte poema de Geneton:

A cada não,
Digo sim,
Assim,
Assado —

Venha comigo —
E é sempre perigoso falar
E é sempre perigoso gritar.

Poema escrito, Lele o lê e depois limpa o pó do giz de suas mãos e retira-se do quarto. Após a sua saída, João, sozinho no dormitório, caminha em direção ao quadro e realiza a leitura do poema anteriormente anotado pela companheira. Ao lê-lo, risca-o com um “X”. E, ao riscá-lo, igualmente sai do quarto e, de imediato, encerra-se a reprodução de *Me Deixe Mudo* (1973) e iniciam-se os sussurros da Secos & Molhados cantando “Diga que eu não sei de nada / Nem posso saber / Diga que eu não sei de nada, nada, nada / Nada, nada” (Toada & Rock & Mambo & Tango & Etc., 1973/1974). Esta é a letra da última música reproduzida no filme *Mudez Mutante* (1973), finalizado exibindo algumas imagens/fotografias – inclusive imagens com escritos, tais como as apresentadas contendo os dizeres “ou não” (título do álbum de Walter Franco no qual lançou-se *Me Deixe Mudo*, em 1973) e “DIGA QUE EU NÃO SEI DE NADA - E NEM POSSO SABER” (referência à *Toada & Rock & Mambo & Tango & Etc.*).

Figura 9 – Na sequência: Lele escreve; João, em seguida, lê e risca



Fonte: *Mudez Mutante*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1973. Super-8.

E os dois atos finais praticados por João – riscar o poema e se retirar do quarto – parecem representar, da sua parte, táticas de protesto, de demonstração de desagrado. Primeiro, risca-se devido à discordância em relação ao conteúdo (alusivo ao cenário político-cultural brasileiro pós-1964) presente no texto registrado no quadro. Ou seja, o fato de João riscar o que havia sido escrito por Lele nos indica que talvez muito mais o interessasse *a cada “não”, dizer “não”* – assim como, em 1968, protestava o músico Caetano Veloso na canção *É Proibido Proibir* (1968). Ou, como afirmei páginas antes, talvez muito mais o interessasse “[...] o dizer *sim* a cada *não*”, isto é, “o dizer *sim* (permissão, liberação) em oposição ao dizer *não* (proibição), no sentido de desobediência ao (recusando-se o *não*) se praticar um ato tão comum e tão essencial à condição humana – o de comunicar-se, de expressar-se”. Enfim, João risca porque diz *não* à mudez e diz *não* aos riscos/perigos resultantes desse mutismo (político-cultural-moral), por demais precioso à manutenção da ditadura militar.

Depois, retira-se do quarto devido à discordância em relação à *câmera indiscreta*. Isto é, João (e Lele) interrompe/m a leitura e sai/em do/s quarto/s a fim de escapar da importunação presidida pela câmera vigilante, intrometida, curiosa, que invadiu a privacidade do casal e que tudo queria saber/ler/ver. Atitudes um tanto ou quanto distantes do que preconizavam as letras

das canções (à exceção da de *Wings*) tocadas durante o curta: letras, em regra, gravitando à volta de *nãos* associados a algum ato que não poderia/deveria ser realizado – *não* saber, *não* perguntar, *não* dizer, *não* responder, *não* procurar, *não* esconder, *não* crer. E o olho (e a curiosidade) dessa *câmera indiscreta* (e inconveniente e indesejada) evoca um certo tipo de patrulha, de vigilância, muito bem aproveitada pelos sucessivos governos militares, entre 1964-1985. Aqui, refiro-me, sobretudo, à patrulha/vigilância político-ideológica. E, provavelmente, não é sem motivo que assistimos, em *Mudez Mutante* (1973), a uma câmara (manipulada por Firmo Neto, lembremos) movimentando-se subjetivamente, abrindo a porta de um quarto, ocupando-o e filmando duas pessoas, em silêncio, lendo. Aliás, um silêncio barulhento, ruidoso; um silêncio que “grita pela liberdade” (Vitor, 2020)²⁵².

4.2 *ISSO É QUE É* (1974)

*Isso é que é: um filme que, de tão adolescente, ficou bonito. O roteiro de Amin é genial. Ao final de tudo, o filme é um filho de 1974, corredores da Universidade Católica, perguntas sem respostas, amizades hoje distantes. Tudo mudou. Por isso, o filme fica como o único filho real do nosso ano de 1974. É inteiramente impossível refazer hoje **Isso é que é**. 1974. Hoje: **Isso é que é** salvo das cinzas (Moraes Neto, 1977 *apud* Moraes Neto, 2021, p. 34, grifo próprio).*

Depois de fazer *Mudez Mutante* (1973) e depois de filmar Caetano Veloso no documentário *Conteúdo zero, um Filme para Desentendidos* (1974), Geneton (junto ao amigo e cineasta Amin Stepple) realizou seu terceiro filme Super-8, intitulado *Isso é que é* (1974). Semelhante ao *Mudez*, esse seu terceiro curta-metragem não contém diálogos entre os personagens e, apesar disso, são ditas coisas referentes à realidade (política) da primeira metade dos anos 1970 no Brasil. Não por acaso, Moraes Neto (2014) escreveu que “‘Isso é Que é’ pode ser visto como uma tentativa de falar através de metáforas e sugestões”. Mais, “‘Isso é Que é’ pode ser uma pergunta e uma resposta, ao mesmo tempo. Ou melhor: uma interrogação e um ponto final” (Spencer, 11 out. 1974, p. 7); “‘um retrato colorido e dolorido das interrogações da nossa juventude’” (Moraes Neto, 1974 *apud* Spencer, 1974, p. 6)²⁵³. Um filme, enfim, *preocupado* (Moraes Neto, 1974 *apud* Spencer, 6 dez. 1974, p. 7).

²⁵² “Geneton dá início a sua carreira de diretor transformando o silêncio rígido da censura em poesia que no final nos liberta. A mudez é anterior a toda criação” (Vitor, 2020).

²⁵³ “‘O retrato de uma interrogação’” (Stepple *apud* Moraes Neto, 18 mar. 1975, p. 7).

Preocupado não só no que diz respeito à preocupação/dedicação, ao comprometimento com o acabamento formal, mas também (e, talvez, principalmente) no que diz respeito à preocupação/insatisfação, à inconformidade, de parte da juventude brasileira, com a situação político-econômica daqueles momentos finais da primeira metade da década de 1970. *Isso é que é* (1974), nesse sentido, representa uma espécie de inquietação (sobretudo) característica de uma estudantada universitária descontente tanto com o regime militar no Brasil (em geral) quanto com as violências institucionalizadas e com os direcionamentos econômicos sob esse contexto ditatorial (em particular). Em razão de tais motivos, esse filme é considerado “um libelo anti-imperialista, pop”, conforme as palavras do roteirista Amin Stepple (*apud* Farache; Cunha Filho, 2019, p. 100).

Sob uma trilha sonora que evoca certo clima de tensão e de suspense, abre-se *Isso é que é* (1974). Nesse momento inicial em que se está tocando a introdução da música *Time* (1973), da banda *Pink Floyd*, apresentam-se os créditos iniciais do curta. Mais do que acompanhar sonoramente a apresentação dos nomes de quem participou da feitura do filme, o ar sombrio, macabro decorrente dos barulhos introdutórios de *Time* – por meio de despertadores, de relógios, de batidas, de baixo – parece nos querer anunciar, dalguma forma, que o tema e que as imagens exibidos no curta imbricavam-se a uma atmosfera igualmente macabra. Isto é, à atmosfera político-econômico-militar dos anos 1970 no Brasil, sob a qual os jovens participantes de *Isso é que é* estavam envolvidos – incluindo-se, certamente, o próprio realizador Geneton.

Se avançarmos um pouco mais no que diz respeito à *Time* (1973) e sua relação com *Isso é que é* (1974), notaremos ser muito sugestiva a junção de uma música que trata principalmente acerca do passar do tempo e acerca da morte a um filme que nos mostra um grupo de jovens que – dentro e fora do curta – investia parte de seu tempo num enfrentamento que, além de conscientemente inglório, era perigoso e era mortífero (ainda que metaforicamente). É por isso que, indo um pouco mais além e tendo-se em vista o conteúdo de *Isso é que é*, se torna difícil não pensarmos numa curiosa ligação entre o som introdutório de *Time* (tocado ao início do filme) e as fotografias dos participantes do curta (exibidas ao início do filme enquanto toca *Time*). Numa ligação *som-fotos* costurada por um tom de mistério, por um certo tom de delinquência; como se aquelas pessoas a quem somos apresentados (através de seus nomes e de seus retratos preto e branco, lado a lado) fossem um bando de subversivos perigosíssimos à ordem social vigente.

Subversivos ou não, estamos respectivamente diante das fotografias de Stepple, de Geneton, de Camilo Brollo, de Juliana Cuentro, de José de Arimatéa, de Nara Lúcia, de José M. Freire, de Salette Allievi, de Wilson Urquiza e de Silvana Hiluey.

Figura 10 – Fotografias dos integrantes da equipe que fez *Isso é que é* (1974)



Fonte: *Isso é que é*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1974. Super-8.

Créditos iniciais apresentados, encerra-se o instrumental de *Time* (1973) e inicia-se, sob um clima lúgubre, triste, *Marcha Fúnebre* (1837/1839), de Frédéric Chopin. Nesse momento

de lugubridade, é quando precisamente começa *Isso é que é* (1974), com seu tema principal: a (in)dependência (sobretudo política, cultural e econômica) do Brasil perante países estrangeiros, desde a sua fundação enquanto Brasil. A marcha fúnebre chopiniana, nesse sentido, é a trilha que conduz a espécie de enterro ocorrido depois de apresentados os créditos iniciais do curta. Um enterro que comunica a morte da independência brasileira – independência que, na prática, não havia se consolidado e que, durante aqueles tempos ditatoriais, consolidava-se (mais e mais) enquanto uma utopia.

O funeral acontece por meio da pintura, feita com cal por um dos personagens (o José M. Freire), sobre a anotação 1822 (ano da independência do Brasil), inscrita em cor vermelha numa parede em tom claro do quintal de uma casa. Trajando uma jardineira jeans e um boné, com um cigarro do lado esquerdo da boca, com um balde (contendo a cal e uma trincha) e com uma escada, José Freire, sob o sol, executa aquilo que compõe a ação/cena inicial de *Isso é que é* (1974): apaga-se, como que com uma borracha, o elemento que, por assim dizer, poluía o muro interno da casa, ou seja, o “1822”. Um 1822 que, 152 depois, em vez de simbolizar autonomia, simbolizava subordinação. Um 1822, por isso mesmo, correspondente ao poema/processo intitulado 1822 (1966), de Nei Leandro de Castro – obra que funcionou como ideia-base para a realização de *Isso é que é*.

O referido poema de Nei é constituído de quatro números – 1 8 2 2 –, que, apesar dos pesares, representam, em conjunto, um ano muito importante para a história do Brasil. Por esse motivo, não são números soltos e vazios, despidos de quaisquer significações histórica, política e econômica: o espaço interno de cada um desses quatro números comporta logotipos e logomarcas de empresas/de marcas sobretudo estrangeiras, sinalizando a presença da política imperialista em território brasileiro. Essa é a configuração de 1822 (1966), um poema predominantemente imagético, visual.

Figura 11 – Poema/processo 1822 (1966): ideia-base para a feitura de *Isso é que é* (1974)



Fonte: 1822. Autor: Nei Leandro de Castro. 1966.

Baseando-se em *1822* (1966), Geneton, em *Isso é que é* (1974), reafirma (demonstra a permanência da) a tese veiculada no poema de Nei em 1966, isto é, a de que o Brasil, em vez de independente desde 1822, (re)atualizou a dependência/intervenção (neo)colonialista, de modo que – durante o século XX e através de outros atores geopolíticos – tal situação conservava-se, especialmente nos campos político, econômico e cultural. Num momento de forte instabilidade geopolítica no mundo por causa da Guerra Fria (1947-1991), o Brasil, desde bem antes da ditadura militar de 1964, estava alinhado política e economicamente aos EUA²⁵⁴ e não à toa havia o funcionamento de tantas multinacionais estadunidenses no Brasil, isto é, dos principais componentes das críticas anti-imperialistas de Nei e de Geneton.

Dialogando com a obra de Nei, em *Isso é que é* (1974) não só aparecem os números 1 8 2 2 (que, durante o início do curta-metragem, são caídos por José), mas também aparecem os logotipos e as logomarcas de empresas internacionais, tal como observamos em *1822* (1966). A diferença entre o filme e o poema, em contrapartida, reside no fato de que, em *Isso é que é*, os símbolos das multinacionais não estão presentes “dentro” do 1822 (que nem no trabalho de Nei), mas, sim, “fora”, na paisagem urbana da cidade do Recife. Nesse sentido, Geneton, pelas ruas do centro do Recife, filmou a concretude e os efeitos das atuações imperialistas europeia e norte-americana no Brasil (Moraes Neto, 2014).

E a esses imperialismos europeu e estadunidense, os jovens personagens de *Isso é que é* (1974) se contrapuseram, numa espécie de “brincadeira de criança” “diante do poder de fogo das multinacionais” (Araújo, 2021, p. 56). Isso porque – depois de caído por José Freire o 1822 do muro interno da casa e, assim, encerrada a execução da *Marcha Fúnebre* (1837/1839), de Chopin – somos direcionados ao “miolo” do filme, que é o momento em que assistimos aos personagens do curta insinuarem/ameaçarem atingir, com estilingues, contra os logotipos e contra as logomarcas de multinacionais estrangeiras espalhados pela cidade do Recife. Ato de ameaça esse que se realiza ao som de *Enquanto Seu Lobo Não Vem* (1968), música por Caetano Veloso composta e cantada²⁵⁵.

²⁵⁴ É necessária certa cautela quando tratamos da atuação do imperialismo norte-americano no Brasil e do comprometimento político-econômico (e, não esqueçamos, militar) entre Brasil-EUA, principalmente durante a ditadura militar brasileira a partir de 1964, visto que, como adverte Roberto Simon (2021, p. 22), “a imagem do Brasil-servente-fiel, automaticamente alinhado à superpotência capitalista, é um mito e, como tal, esconde muito mais do que revela. Ela relega a ditadura a um papel meramente subsidiário e desprovido de agência [...]” – o que, em termos histórico-científicos, insinua algo de anti-histórico. Por exemplo, “o regime militar brasileiro tinha suas motivações – geopolíticas, domésticas, ideológicas, econômicas – para intervir no Chile e dispensava ordens de Washington para fazê-lo. Havia, sem dúvida, forte sintonia entre os governos Nixon e Médici, e ambos partilhavam o objetivo estratégico de torpedear o socialismo chileno” (*ibid.*, *loc. cit.*).

²⁵⁵ As vozes do coro presente nessa canção são das cantoras Gal Costa e Rita Lee.

Em torno das insinuações de estilingadas duns jovens performando, ao mesmo tempo, rebeldes e alguma coisa de franco-atiradores, *Isso é que é* (1974) se desenrola. E a música de Caetano executada no curta opera como um elemento coesivo entre som–imagem, de forma que *Enquanto Seu Lobo Não Vem* (1968) evoca (criticamente) signos militares próprios da ditadura brasileira de então, ao passo que os signos das multinacionais registrados pela Super-8 e exibidos em *Isso é que é* evocam que, em tempos de Milagre Econômico, a presença de tais empresas estrangeiras no Brasil eram importantes agentes para a positiva propaganda à volta desse “milagre” na economia brasileira; à volta da convicção (oficial) de que, enfim, o progresso (econômico) brasileiro estava sendo implementado pelos governos militares.

Figura 12 – Em *Isso é que é* (1974), personagens ameaçam atingir, com estilingues, contra os logotipos e contra as logomarcas de multinacionais espalhados pela cidade do Recife



Fonte: *Isso é que é*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1974. Super-8.

E, enquanto o lobo da canção de Caetano não vem, os personagens continuam – em posição de ataque e concentrados – a ensaiar suas estilingadas, numa incansável batalha (ainda que alegórica) contra aquilo que acreditavam representar significativos empecilhos para a efetiva independência (política, econômica e cultural) do Brasil, qual seja, as “onipresentes multinacionais” (Moraes Neto, 2014). Uma batalha praticada numa ambientação micropolítica e através de uma tática um tanto antitética e, talvez por isso mesmo, ingênua, inocente (Moraes Neto, 1974 *apud* Spencer, 6 dez. 1974, p. 7²⁵⁶; Moraes Neto, 2014²⁵⁷) – ou, como considerou Araújo (2021, p. 56), uma “brincadeira de criança”.

Antitética e ingênua porque, primeiro, apesar de alegórica, essa luta protagonizada por guerrilheiros munidos de improváveis estilingues” (Araújo, 2021, p. 56) se revelava uma relação de forças demasiadamente desigual e inglória, na medida em que era difícil realizar-se uma efetiva resistência contra os poderes das grandes empresas estrangeiras que no Brasil atuavam. Segundo, porque, num determinado momento de *Isso é que é* (1974), um dos personagens ameaçou estilingar contra uma placa da empresa Kodak. Ou seja, utilizava-se duma Super-8 a fim de se efetuar uma espécie de ataque/crítica direcionado à multinacional que não só era a principal fabricante de câmeras S-8, mas também era a empresa que havia lançado, em 1965, o formato S-8 no mercado.

Figura 13 – Em *Isso é que é* (1974), personagem ameaça estilingar contra uma placa da empresa Kodak



Fonte: *Isso é que é*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1974. Super-8.

²⁵⁶ Escreveu Geneton, à época, em 1974: “a nossa inocência é grande. Espero nunca acabar” (Moraes Neto, 1974 *apud* Spencer, 6 dez. 1974, p. 7).

²⁵⁷ Escreveu Geneton, quatro décadas depois, em 2014: “tanto tempo depois, não resisto à tentação de dar um viva à ingenuidade - eternamente necessária!” (Moraes Neto, 2014).

Independentemente de antitética e/ou de inocente/ingênua, a tática que assistimos ser, pelos jovens insurgentes, empregada durante *Isso é que é* (1974) em muito se aproxima da conceituação de tática pensada por Certeau (1998, p. 100): “a tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha”; “sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas” (Certeau, 1998, p. 47). Por essa chave de leitura, consideramos que, por exemplo, o atirador que pretendia, munido de seu estilingue, atingir a placa da Kodak, taticamente se beneficiava de um produto criado por essa mesma Kodak (a Super-8) a fim de, a partir da Super-8, atacar, de alguma forma, a principal empresa fabricante dessa tecnologia tão necessária ao cinema. Certamente, a crítica/o ataque não se destinava à câmara Super-8 em si, mas ao que a sua principal fabricante representava em solo brasileiro, sobretudo sob um contexto, simultaneamente, de Guerra Fria e de ditadura militar: isto é, correspondia a uma força imperialista. Afinal, àquela época, “o ‘imperialismo’ mostrava suas garras”, conforme Moraes Neto (2014).

Retornemos, enfim, à metáfora do lobo da canção de Caetano aplicada ao contexto de *Isso é que é* (1974). Enquanto o lobo não vinha, os personagens continuaram a ensaiar suas estilingadas contra as simbologias de multinacionais. Mas o lobo (ou os lobos) veio. E não tardou! A canção *Enquanto Seu Lobo Não Vem* (1968) é interrompida (“debaixo da cam[...]” [interrupção da música]) pelo som da sirene de polícia anunciando a chegada do “lobo”. Os jovens talvez supusessem que esse momento iria acontecer, visto que alguns – escondendo-se e/ou situados em locais um tanto escondidos, ainda que numa área urbana – demonstraram conhecimento de que suas ameaças estavam sob vigilância. Mais que vigiadas, as ameaças com estilingues (e o que elas significavam) contra os símbolos de empresas estrangeiras não eram consideradas política, cultural e economicamente interessantes, especialmente para os governos da ditadura militar brasileira.

Fato é que – decorrido o que chamei mais acima de “‘miolo’ do filme” – vemos um estilingue atirado sobre o chão ao mesmo em que, ao fundo, ouvimos sons de sirene de polícia. É o instante em que “a repressão é apenas sugerida” (Moraes Neto, 2014). *C'est fini*. Imediatamente nos perguntamos o que aconteceu àqueles jovens, mesmo conhecendo o *modus operandi* da estrutura militar brasileira dominante durante os anos 1970. Será que foram apanhados pela polícia ou será que dela conseguiram escapar? Independentemente do que haja sucedido aos personagens de *Isso é que é* (1974), a realidade é que a espécie de *contramundo*

(Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 56)²⁵⁸ reivindicado/desejado pelos rebeldes lhes escapa cada vez mais.

Isso porque “a autonomia se torna vestígio” (Araújo, 2021, p. 57): ou seja, a ideia de um Brasil efetivamente independente (cultural, política e economicamente) é desestimulada ante o projeto de Brasil defendido e praticado pelos sucessivos governos militares entre os anos 1960-1980. Em verdade, a própria possibilidade de independência/autonomia (social, cultural, política), no âmbito das relações sociopolíticas brasileiras, constituía, de certo modo, um entrave às proposições e às deliberações militares em voga àqueles tempos.

Figura 14 – Estilingue sobre o chão em *Isso é que é* (1974)



Fonte: *Isso é que é*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1974. Super-8.

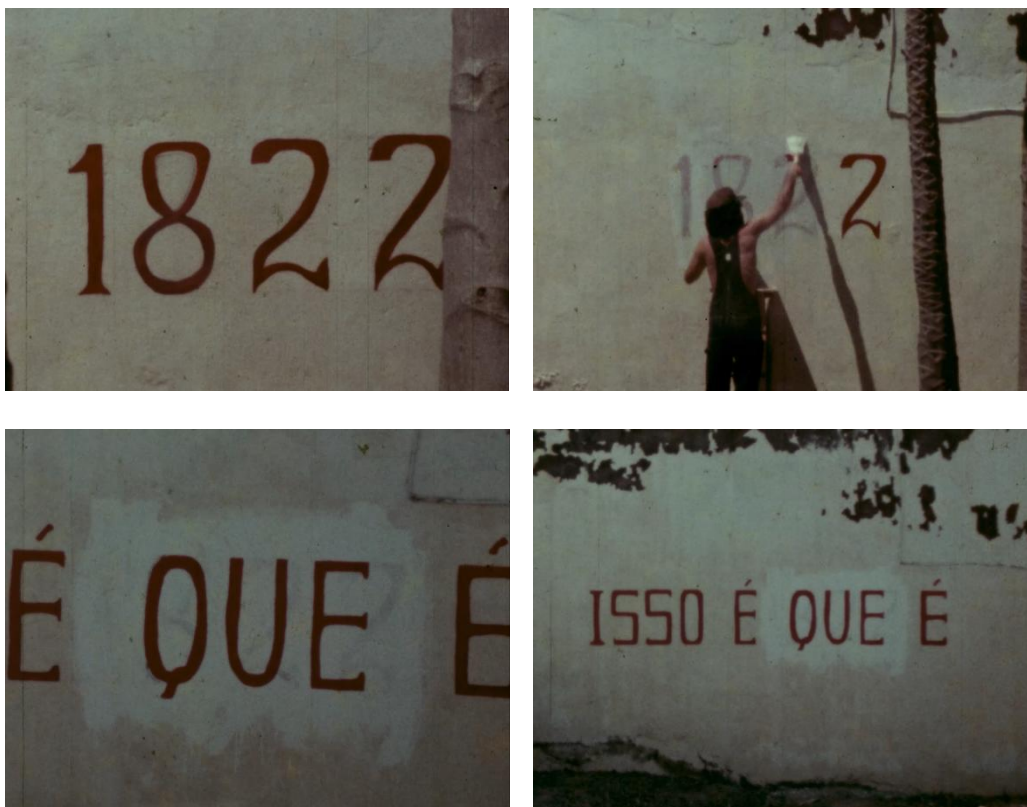
Após a cena do estilingue no chão – e, assim, encerrado o som da sirene de polícia –, a filmagem é retomada ao muro da casa no qual, ao início do filme, havíamos visto o 1 8 2 2 ser apagado através da caiação. Durante esses momentos finais do filme, começa a tocar um *jingle* do refrigerante Coca-Cola (fabricado pela *The Coca-Cola Company*) – aliás, o título do filme é homônimo ao *slogan*²⁵⁹ (também da Coca) reproduzido nesse referido *jingle*. Assim, enquanto escutamos a propaganda musical da Coca, assistimos à câmera passear pela parede na qual antes

²⁵⁸ Argumentam Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 57, grifo próprio): “[...] o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um ‘**contramundo**’ etc.)”.

²⁵⁹ Veja-se o referido *slogan* (“Isso é que é”) num dos *jingles* da Coca-Cola disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uP0a2LY0MLQ&t=2s>. Acesso em: 14 jan. 2025.

líamos (em cor vermelha) “1822” e na qual, agora, lemos (em letras maiúsculas e, igualmente, em cor vermelha) “ISSO É QUE É”. A propósito, em cima do 1 8 2 2, além da branquidão da cal, fixou-se o “QUE” dessa frase da Coca-Cola.

Figura 15 – Muro com os registros “1822” e “ISSO É QUE É”



Fonte: *Isso é que é*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1974. Super-8.

E o *jingle* da Coca-Cola é o *toque*²⁶⁰ final de *Isso é que é* (1974). Ou – como disse Geneton a respeito do filme, 40 anos depois de seu lançamento – “e o *jingle* da Coca-Cola [Coca-Cola] dá o toque final de ironia” (Moraes Neto, 2014). Ironia principalmente porque, da Coca, reproduz-se, no decurso do curta-metragem, um *jingle* e um *slogan*; mas, em contrapartida, num determinado momento do curta, um *outdoor* dessa mesma Coca-Cola, estampado na lateral dum prédio no centro do Recife, é ameaçado pelo estilingue de uma das personagens. E é por meio desse tom irônico que o anti-imperialista *Isso é que é* se constrói e se encerra. Sem quaisquer diálogos entre os personagens ao longo de todo o filme e permeado de músicas, de sugestões e de muitas ideias – qual ocorre em *Mudez Mutante* (1973), analisado

²⁶⁰ Leia-se *música*.

anteriormente, e qual ocorre em *Funeral para a Década das Brancas Nuvens* (1979), a próxima e a última obra filmica de Geneton a ser analisada nesta Dissertação.

4.3 FUNERAL PARA A DÉCADA DAS BRANCAS NUVENS (1979)

Talvez até eu não faça, mas agora me deu vontade de fazer um filme curto, pequeno, rápido sobre esse rosto vazio da década de setenta. Eu estava pensando em usar como imagem do filme uma série de signos da década de 60, quando tudo que era possível aconteceu. Kennedy, Dallas, João XXIII, Che Guevara, Woodstock, Vietnam, Roberto Carlos, Hippies, Daniel Cohn-Bendit, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jan Palach, Primavera de Praga, Joan Baez, Luther King, Jean-Luc Godard, De Gaulle, Guerra dos Seis Dias, Ho Chi Minh morto, Patrice Lumumba, Projeto Apolo, Maio de 1968 em Paris, passeata dos cem mil. Como se tudo fosse um prelúdio vivo, colorido, incendiário do vazio que viria depois, nessa década 70 que vai se acabando. Alguém já disse que a década 70 foi a década da ascensão dos homens medíocres ao poder (Moraes Neto, 1979 apud Moraes Neto, 2021, p. 61, grifo próprio).

Depois da realização de *Isso é que é* (1974), a trajetória cinematográfica superoitista de Geneton continuou a se desenvolver de tal modo que, todo ano, até meados de 1980, GMN realizou, pelo menos, um filme em Super-8: *Recife, I Love You* (1975), *Tudo, Tudo* (1975), *Verão, Veredas* (1976), *Quando JK* (1977), *Corinthians, Coração* (1977), *América Morena I* (1977), *América Morena II* (1977), *A Flor do Lácio é Vadia* (1978), *Esses onze aí: um Filme Panfletário, a Favor do Futebol* (1978), *Funeral para a Década das Brancas Nuvens* (1979), *Fabulário Tropical* (1979), *Navegar em Terra Firme* (1980), *A Esperança é um Animal Nômade* (1981), *Trovões no Céu da Boca* (1981), *Massa Real Grandeza* (1981), *Loja dos Trapos do Coração* (1982) e *Dr. Francisco* (1984).

O premiado *Funeral* (1979)²⁶¹, como vê-se, enquadra-se nesse contexto de profícua produção em Super-8 de Geneton, mais especificamente durante o ano anterior ao da sua ida, em 1980, para uma temporada – um tanto cinematográfica – na cidade de Paris. “Um tanto cinematográfica” porque em Paris, Geneton, além de realizar filmes, estudou cinema, assistindo a aulas de figuras como os historiadores Marc Ferro e Pierre Sorlin e como o cineasta e etnólogo

²⁶¹ Venceu o prêmio para o Filme de Melhor Proposta Social (no valor de Cr\$ 10.000,00), oferecido pelo IJNPS, no III Festival de Cinema Super 8 do Recife, em 1979 (Filho, 1979, p. C-8; Silva Neto, 2017, p. 183).

Jean Rouch (Farache; Cunha Filho, 2019, p. 158, 162-163, 165-166). Anos 1980, época em que Geneton afirmaria que se distanciaria totalmente do jornalismo e que se dedicaria integralmente ao cinema: “vou jogar tudo no cinema e ver o que dá” (Moraes Neto, 1980 *apud* Marconi, 6 dez. 1980b, p. 5). Importa lembrar, todavia, que Geneton manteve-se, durante sua carreira profissional, entrelaçado tanto ao jornalismo quanto ao cinema.

Cientes desses dados acima expostos, retomemos ao foco deste nosso capítulo, a saber, o poético – desde o título – *Funeral para a Década das Brancas Nuvens* (1979), um “filme-despedida”, ou melhor, um “filme-funeral” para a década de 1970. Uma década vista e sentida com desencanto e com angústia por um Geneton desconfortável em relação à época em que estava inscrito e por um Geneton igualmente saudosista “de um futuro – e de um país – que não houve” (Araújo, 2021, p. 61). Dispondo de seu conhecido senso lírico, assim Geneton escreveu sobre os anos 1970:

Quando eu comecei a abrir os olhos, a década 70 já havia começado. Eu não vivi o sonho que se sonhou na década 60. Talvez até eu tenha sonhado, talvez até eu ainda sonhe. Mas já havia o epitáfio “o sonho acabou”. A minha geração terminou herdando o silêncio dos sonhos desfeitos, o sentimento de desencanto diante da falta de caminhos. A minha geração acordou amordaçada, enjaulada, sem bandeiras. Todas as bandeiras haviam sido erguidas e derrubadas na década 60. Todos os sonhos haviam sido sonhados e desfeitos. Todo sim, todo não, toda luz, toda escuridão. A década 60, de qualquer jeito, deixou um rastro luzidio. A década 70, não: a década 70 passou em brancas nuvens. É isso, apenas, o que eu queria dizer num filme curto, pequeno, rápido, ligeiro. A década 70 é a década de tudo que não pode ser feito. É a década dos silêncios, é a década das ausências. É um zero à esquerda. Um mil novecentos e setenta e nada (Moraes Neto, 1979 *apud* Moraes Neto, 2021, p. 63).

Em verdade, essa sensação expressada por Geneton não era uma sensação pessoal: uma parcela da sociedade brasileira, à época, também compartilhava desse sentimento, especialmente os intelectuais, de forma que se defendia a presença de um “vazio cultural”²⁶² durante a década de 1970, sobretudo se comparada à de 1960, a década caracterizada pelo auge da contracultura. É fundamentado nessa comparação entre os anos 1960 e 1970 que Geneton constrói *Funeral* (1979). Mas estejamos cientes: nascido em 1956, Geneton, durante os anos 1960, era uma criança transitando à adolescência e, por isso mesmo, não viveu “o sonho que se sonhou na década 60” (Moraes Neto, 1979 *apud* Moraes Neto, 2021, p. 63). Contudo, o cotejamento entre os anos 1960 e 1970 realizado por GMN em seu curta é mais do que válido se pensarmos nas palavras de sua amiga e historiadora Iracema Cunha Costa quando destaca

²⁶² Interessantes análises (em trabalhos sobre cinema Super-8) acerca dessa ideia de “vazio cultural” durante os anos 1970 podem ser conferidas, p. ex., em Campos (2020) e em Melo (2009).

que Geneton “sabia de tudo e estava ligado em todos os acontecimentos do planeta Terra” (Costa *apud* Farache; Cunha Filho, 2019, p. 158).

Iracema diz isso referindo-se ao Geneton dos anos 1980. Entretanto, se verificarmos, mesmo que *en passant*, os textos de GMN escritos ainda ao início de sua adolescência (no DP, por exemplo), notaremos o quão a sua escrita e as suas ideias coincidiam com uma erudição rara a jovens – de antes e de hoje – entre 13-14 anos de idade. Notaremos o quão *sabia das coisas*. Ou seja, Geneton, de fato, não viveu o sonho (de transformações/revoluções) sonhado no decurso dos anos 1960, mas, certamente, conhecia acerca de tal sonho e, talvez, “de alguma maneira uma sensibilidade foi criada ali naquele período [de 1960]” (Campos, 2020, p. 102). E tal sensibilidade permeada de ideais construída durante sua infância-adolescência (anos 1960) parece haver sido, durante sua adolescência-adulthood (anos 1970), afetada/desconstruída por uma frustração que Geneton expressou – em tons de revolta, de saudosismo, de tristeza e de esperança – no seu curta-metragem *Funeral para a Década das Brancas Nuvens* (1979).

Um *funeral* realizado em 10 minutos e marcado por uma contradição principal: de um lado, a defesa da existência de um *vazio cultural* no decurso dos anos 1970: uma “década sem bandeiras”, uma década de “ausências”, uma “década do silêncio”, uma década entre *mil* (novecentos e setenta) e *nada* (Moraes Neto, 1979 *apud* Moraes Neto, 2021, p. 63-66); de outro, a realidade cultural brasileira da qual o próprio *Funeral* (1979) era fruto: a realidade de uma década de 1970 fértil e agitada em termos artístico-culturais, apesar dos pesares no campo político-cultural. Apesar dos presidentes Médici e Geisel. Um *funeral* que não apenas sepulta uma década vista como silenciosa e como vazia, mas também denuncia em palavras e em imagens o porquê de senti-la e de interpretá-la de tal modo. Afinal de contas, os anos 1970 foram “a década da ascensão dos homens medíocres ao poder” (Moraes Neto, 1979 *apud* Moraes Neto, 2021, p. 61).

Dedicado aos adolescentes²⁶³ do Brasil e baseado em poema do *beatnik* Lawrence Ferlinghetti, *Funeral* (1979) inicia no escuro e com o seguinte alerta vociferado por Jomard: “Atenção, senhores pais: este filme é desaconselhável para maiores de 20 anos! O último a sair, acenda a luz!”. A escuridão em tela desaparece simbolizando que a luz foi acesa pelo último que saiu. A partir de então, ao som de um solo de guitarra em reprodução, vemos a imagem de um soldado erguendo uma bandeira em movimento – sentado/agachado, olhando para baixo e

²⁶³ À época do lançamento de *Funeral* (1979), Geneton escreveu que, “como não poderia deixar de ser, o filme é dedicado aos adolescentes e desaconselhável aos maiores de vinte anos, porque oferece uma visão propositadamente infantil, adolescente, despida de ideologismos e sociologismos, o coração vencendo a razão, a força da alegria demolindo o Império da Tristeza” (Moraes Neto, 1979 *apud* Spencer, 29 out. 1979, p. C-8).

com a cabeça posicionada em sentido contrário ao lado para o qual a bandeira estava sendo levantada. Tal advertência e tal imagem iniciais evocam, de certo modo, o “tom irônico-panfletário” (Abreu, 2018) presente em *Funeral* (1979).

Figura 16 – Soldado erguendo uma bandeira em *Funeral* (1979)



Fonte: *Funeral para a Década das Brancas Nuvens*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1979. Super-8.

Imagem do soldado hasteando a bandeira permanece em tela enquanto JMB, pós-advertência, anuncia: “Mil novecentos e setenta e nada! Funeral para a década das brancas nuvens. Texto e imagens: Geneton Moraes Neto”. É neste momento que somos postos para participarmos “de um irônico ritual da morte de um período histórico” (Campos, 2020, p. 87). De um período histórico – a década de 1970 – que, na visão de Geneton, havia passado em *brancas nuvens*, ou seja, passado sem dificuldades, sem agitações, sem sofrimentos: uma década *ausente* de emoções e, portanto, por demais tranquila. Tranquila tal e qual a imagem em movimento que aparece posteriormente à do soldado: a de uma cidade durante a noite, cheia de luzes acesas e vista de cima. E impera o silêncio em tela – algo não muito comum nos filmes de Geneton. E, talvez, por isso mesmo rapidamente esse silêncio seja interrompido por *Oração ao Tempo* (1979), de Caetano Veloso, figura recorrente nas trilhas sonoras das produções filmicas genetonianas.

Importa dizer que, em verdade, todo o ritual fúnebre não passou em *brancas nuvens*, visto que, a partir de *Oração ao Tempo* (1979) até o encerramento do curta, diversas músicas são reproduzidas. Em harmonia como um modo de fazer filmico próprio e próprio de quem se utilizava de câmeras Super-8 – principalmente devido às dificuldades/limitações no que dizia respeito à captação de som em equipamentos S-8 –, Geneton constrói *Funeral* (1979) mediante uma “colagem musical diversificada” (Abreu, 2018), como de praxe. Durante o filme, ouvimos *Pomp and Circumstance March No. 1* (1901), de Edward Elgar; *Toque de Rancho* (1964), de Luiz Gonzaga e de José Ferreira Duarte/Jota Ferreira; *Eu sou Terrível* (1967), de Roberto Carlos e de Erasmo Carlos; *Chororô* (1978), de Gilberto Gil; *With a Little Help from My Friends* (1969), na voz de Joe Cocker²⁶⁴; *Pipoca Moderna* (1979), versão da Banda de Pau e Corda²⁶⁵; uma valsa; *Quem Viver Chorará* (1978), de Fagner.

Utilizadas em momentos diferentes no decurso do curta, não são apenas as canções que quebram o silêncio do filme, diferentemente do que ocorre durante os dois curtas aqui analisados anteriormente – *Mudez Mutante* (1973) e *Isso é que é* (1974). Se, por um lado, em *Mudez Mutante* (1973) e em *Isso é que é* (1974) não há sons de vozes de personagens e não há som de ninguém narrando; em *Funeral* (1979), por outro, há, além das músicas, o som da voz de Amin Stepple apresentando, ao fim do filme, quatro artigos e, mais frequentemente, o som da voz (*over*) de Jomard lendo o poema sobre o fim da década de 1970. Poema que, a janeiro de 1979, GMN intitulou de *Funeral para a década sem bandeiras (Mil novecentos e setenta e nada)*. Leiamos na íntegra o texto que é, digamos, a base de sustentação conceitual de *Funeral* (1979):

**Funeral para a década sem bandeiras
(Mil novecentos e setenta e nada)**

Eu vos anuncio o funeral da década do silêncio / Mil novecentos e setenta e nada / Boa noite, imperadores da desesperança / Boa noite, patrulhas de gás lacrimogêneo / Boa noite, senhores tristes do poder / Boa noite, velhos irmãos de cabelos cortados / Boa noite, batalhões de choque / E boa noite, durma em paz, Tio Sam / Eu vos anuncio o funeral da década das brancas nuvens / Mil novecentos e setenta e nada / Chamem a guarda de honra / Toquem as trombetas da ordem / Vocês conseguiram, por enquanto / Olhem nossos olhos: eles estão abertos / Boa noite, Planalto Central do Brasil / Boa noite, Departamento de Estado / Boa noite, mestres de Moral e Cívica / Boa noite, heróis de estátuas / Boa noite, loucos carcereiros sem rosto / E boa noite, durmam sem medo de nossas garras / Eu vos anuncio o funeral da década das ausências / Mil novecentos e setenta e nada / Vistam a roupa de sábado / Afinem o coro dos contentes / Vocês sabem: nosso grito ficará calado / Olhem nossas mãos: elas estão vazias / Eu vos anuncio o funeral da década sem bandeiras / Mil novecentos e setenta e nada / Boa noite, sonhem com a paz celestial / Boa noite, os anos 60 já estão longe / E todos os profetas erraram / As ruas de maio em Paris / A primavera de Praga / As cordilheiras da América / Os palcos de Woodstock estão mortos nas prateleiras / Mil novecentos e sessenta sonhos / Mil novecentos e sessenta sonhos foram mortos / E mil novecentos e setenta e nada / Vocês venceram, por enquanto / Então, boa noite, imperadores da desesperança / Toquem os sinos da aleluia / Nós estaremos ouvindo em algum lugar / E então, bom dia, John Lennon de 40 anos / Bom dia, poetas de todas as

²⁶⁴ Lançada em 1967 pela banda *The Beatles* e composta por John Lennon e por Paul McCartney.

²⁶⁵ Composição de Caetano Veloso e de Sebastião Bianco (integrante da Banda de Pífanos de Caruaru).

manhãs / Bom dia, pássaro azul da felicidade geral – que voa longe dos nossos olhos agora / Olhem nosso coração: ele resiste / Porque os velhos sonhos passaram para sempre / E nossas mãos vazias de bandeiras vão reconstruir nossas miragens / A esperança é o único dever / Então, boa noite, imperadores da desesperança / Boa noite, patrulhas de gás lacrimogêneo / E boa noite, velho Marx / Boa noite, profeta das oliveiras / Vocês foram crucificados / E também não escaparam / Eu vos anuncio que nós não estamos completamente mortos (cf. Moraes Neto, 1979 *apud* Moraes Neto, 2021, p. 63-66)²⁶⁶.

Observemos que é um poema construído a partir de muitas repetições de frases e de palavras específicas. Repetições compreendidas enquanto um, por assim dizer, *recurso estético-retórico* mediante o qual Geneton – nos âmbitos cinematográfico e jornalístico – reafirmava e reforçava ideias, emoções e críticas sociais, além de, de certa forma, aprofundar tais elementos, caros aos seus trabalhos na condição de cineasta e na condição de jornalista. Se nos concentrarmos no Geneton cineasta, perceberemos esse recurso (de repetir palavras/sentenças) sendo utilizado em outras produções filmicas, como, por exemplo, em *A Flor do Lácio é Vadia* (1978) – “ruínas”; “o cinema comporta discursos”; “o Brasil da Rede Globo não confere com o original”; “dançar sobre as ruínas” – e, posteriormente, em *A Esperança é um Animal Nômade* (1981) – “só o futuro é revolucionário”; “o luxo é a doença infantil da decadência”; “Napoleão morreu” – e em *Dr. Francisco* (1984) – “a história”; “a história do Brasil”; “a história do Brasil ainda não”; “a história do Brasil ainda não começou”; “dançar sobre as ruínas”.

Nesse sentido, vemos que a repetição de determinada frase na qualidade de *recurso estético-retórico* ocorria, igualmente, não apenas num filme específico, mas também em mais de um filme, numa espécie de reutilização e de atualização de discursos anteriormente citados.

²⁶⁶ Frise-se que a versão desse poema narrada por JMB durante o filme é outra, contendo, no entanto, pouquíssimas alterações com relação a essa versão registrada – antes do curta ser realizado – num caderno particular de GMN (veja-se Moraes Neto, 1979 *apud* Moraes Neto, 2021, p. 63-66). Cabe também, aqui, registrarmos à íntegra essa outra versão desse texto lida em *Funeral* (1979): “Eu vos anuncio o funeral da década do silêncio / Mil novecentos e setenta e nada / Boa noite, imperadores da desesperança / Boa noite, patrulhas de gás lacrimogêneo / Boa noite, senhores tristes do poder / Boa noite, velhos irmãos de cabelos cortados / Boa noite, batalhões de choque / E boa noite, durma em paz, Tio Sam / Eu vos anuncio o funeral da década das brancas nuvens / Mil novecentos e setenta e nada / Chamem a guarda de honra / Toquem as trombetas da ordem / Vocês conseguiram, por enquanto / Olhem nossos olhos: eles estão abertos / Boa noite, Planalto Central do Brasil / Boa noite, Departamento de Estado / Boa noite, mestres de Moral e Cívica / Boa noite, heróis de estátuas / Boa noite, loucos carcereiros sem rosto / E boa noite, durmam sem medo de nossas garras / Eu vos anuncio o funeral da década das ausências / Mil novecentos e setenta e nada / Vistam a roupa de sábado / Afinem o coro dos contentes / Vocês sabem: nosso grito ficará calado / Olhem nossas mãos: elas estão vazias / Eu vos anuncio o funeral da década sem bandeiras / Mil novecentos e setenta e nada / Boa noite, sonhem com a paz celestial / Os anos sessenta já estão longe / E todos os profetas erraram / As ruas de maio em Paris / A Primavera de Praga / As cordilheiras da América / Os palcos de Woodstock são agora um retrato na parede / Mil novecentos e sessenta sonhos / Mil novecentos e sessenta sonhos foram mortos / E mil novecentos e setenta e nada / Vocês venceram, dessa vez / Toquem os sinos da aleluia / Nós estaremos ouvindo em algum lugar / E, então, bom dia, John Lennon de quarenta anos / Bom dia, poetas de todas as manhãs / Bom dia, pássaro azul da felicidade geral – que voa longe de nós agora / Olhem nosso coração: ele resiste / Porque os velhos sonhos passaram para sempre / E nossas mãos vazias de bandeiras vão reconstruir novas miragens / A esperança é o único dever / Então, boa noite, imperadores da desesperança / Boa noite, patrulhas de gás lacrimogêneo / E boa noite, velho Marx / Boa noite, profeta das oliveiras / Vocês foram crucificados / Eu vos anuncio que nós não estamos plenamente mortos / Eu vos anuncio que nós não estamos plenamente mortos / Eu vos anuncio que nós não estamos plenamente mortos”.

Mais: a repetição predominava, ainda, nas temáticas por Geneton abordadas, como, por exemplo, a história e, mais propriamente, a história do Brasil (tanto a de antes quanto a do momento em que GMN encontrava-se inscrito). Aliás, a história do Brasil do período (ditatorial) durante o qual Geneton situou-se como superoitista se estabeleceu num objeto constante de suas preocupações enquanto autor (de textos e de filmes). Não por acaso, entendemos *Funeral* (1979) na qualidade de “um ritual de desfecho do AI-5, uma celebração para soterrar tanto a dormência como toda lembrança de década regida uma pela arbitrariedade desse decreto” (Campos, 2020, p. 88)²⁶⁷.

Arbitrariedade que assistimos representada em *Funeral* (1979) quando aparece, durante os primeiros minutos do curta, a cena de um rapaz (sentado) com a parte superior do corpo amarrada a uma corda à cadeira, com as pernas abertas e de cabeça abaixada (aparentando estar coberta com um saco ou com um capuz), numa evidente alusão à tortura, à repressão daqueles tempos marcados “pela vitória da Ordem e da Autoridade, à direita e a [à] esquerda” (Moraes Neto, 1979 *apud* Marconi, 7 nov. 1979, p. 26). Para completar o tom repressivo-militar da cena, é reproduzida *Toque de Rancho* (1964). E, ainda durante tal cena, ouvimos, sobreposta à música, a voz estridente de Jomard afirmando: “Eu vos anuncio o funeral da década das brancas nuvens / Mil novecentos e setenta e nada / Chamem a guarda de honra / Toquem as trombetas da ordem / Vocês conseguiram, por enquanto”.

O fato de eles – os militares e os seus círculos de apoiadores/admiradores – haverem *conseguido* é expresso nessa citada cena desde o seu início até o seu fim através da tonalidade algo chiaroscuro da imagem e através da música com temática militar *Toque de Rancho* (1964), evocando, ao mesmo tempo, violência, dramaticidade e tristeza – comuns ao período histórico-político brasileiro daqueles anos 1970. Comuns, certamente, àqueles que sofriam penalidades as mais diversas por estarem em desalinho ante os comandos da legalidade autoritária do pós-1964. No entanto, tal qual nos informa Jomard, a vitória *deles* é temporalmente transitória; situa-se no campo do *por enquanto* e, por isso mesmo, JMB ordena e assegura: “Olhem nossos olhos: eles estão abertos!”. Ou seja, aquela imobilidade física do personagem amarrado com uma corda a uma cadeira não acompanhava a sua mobilidade (micro)política, a sua força e a sua atenção quanto ao que acontecia ao seu redor. Não acompanhava, enfim, os seus olhos abertos, mesmo que no plano do simbólico.

²⁶⁷ Lembremos que o AI-5 havia sido revogado através da **Emenda Constitucional n.º 11**, de 13 de outubro de 1978 (cf. Art. 3.º), disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc_anterior1988/emc11-78.htm. Acesso em: 3 jul. 2025.

Figura 17 – Personagem preso com uma corda à cadeira



Fonte: *Funeral para a Década das Brancas Nuvens*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1979. Super-8.

Pondo “a palavra em evidência” (Araújo, 2021, p. 59)²⁶⁸ – igual quando da realização de *A Flor do Lácio é Vadia* (1978) e quando da realização de *Esses onze aí: um Filme Panfletário, a Favor do Futebol* (1978), por exemplo –, *Funeral* (1979) segue num movimento entre a exposição de aspectos visuais e de aspectos sonoros que remetem a violências e que remetem a resistências às violências. Nesse sentido, assistimos a imagens de personalidades e de eventos históricos ícones dos anos 1960 (principalmente), nos permitindo pensar *Funeral* (1979) enquanto um curta que

Desenha uma constelação utópica e histórica da década de sessenta: a contracultura; o imperialismo norte-americano; a guerra do Vietnã; o maio francês de 1968; o movimento estudantil e a perspectiva nacional-popular da militância de esquerda brasileira; o tropicalismo e a cultura de massa (Campos, 2020, p. 97-98).

Em meio a fotografias de confrontos entre policiais e civis²⁶⁹, de Che Guevara, de John Lennon, de Carlos Marighella, de Charles de Gaulle, de Jane Fonda, de Ho Chi Minh, de Roberto Carlos, de Richard Nixon, de Papa João XXIII²⁷⁰, de uma mão segurando o livro *Quarup*²⁷¹, de Vladimir Palmeira, de Joan Baez, de Phan Thị Kim Phúc²⁷², *Funeral* (1979) apresenta-nos aos seus dois personagens principais, um jovem (Luiz Augusto²⁷³) e uma jovem (Ana Farache). Ambos os personagens, durante a maior parte do filme, estão inseridos em momentos obscuros, sombrios, *nebulosos* (para utilizarmos um termo em referência à palavra *nuvens* contida no título do curta), relacionando-se, de certa forma, à *nebulosidade* das fotos que nos são mostradas. À primeira vez que os vemos, os dois jovens aparecem numa cena que alude a fichamento policial, à prisão, enquanto a voz de Jomard ressoa desejando, em tom irônico, “Boa noite!” ao Planalto Central do Brasil, ao Departamento de Estado, aos mestres de Moral e Cívica, aos heróis de estátuas, aos loucos carcereiros sem rosto e solicitando que “durmam sem medo de nossas garras”.

²⁶⁸ Palavra sonorizada pela voz de JMB, tanto em *A Flor do Lácio é Vadia* (1978) quanto em *Funeral* (1979).

²⁶⁹ Imagens do Maio de 1968 (França) e do Massacre de Tlatelolco (Cidade do México, México), ocorrido, aliás, durante o mesmo dia da Batalha da Maria Antônia (São Paulo, Brasil), a 2 de outubro de 1968.

²⁷⁰ Conhecido mundialmente como o *Papa bom*.

²⁷¹ Antonio Callado (1967).

²⁷² *The Terror of War* ou *Napalm Girl* (1972).

²⁷³ Conhecido também como Lula Falcão.

Figura 18 – Jovens em cena que remete à fotografia para fichamento policial



Fonte: *Funeral para a Década das Brancas Nuvens*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1979. Super-8.

Completando o ar sombrio, de prisão e de militarismo dessa cena, parece haver, bem ao fundo/bem distante, barulhos que nos encaminham à sensação de que ouvimos som de tiros de arma de fogo (ou de bombas) sendo disparados, de modo que, uma vez mais, Geneton nos põe diante de um cenário ameaçador, angustiante, ao passo que vemos explícitos nos semblantes dos dois atores um quase-sorriso e um certo deboche. Sorriso (preso) que, posteriormente, se desabrocha de modo sarcástico no rosto da personagem de Ana Farache, ao som de *Chororô* (1978), tocada depois de *Eu sou Terrível* (1967).

Um sorriso um tanto provocativo que simbolizava um *dançar sobre a ruínas*; uma maneira de expor que, a despeito de aqueles jovens se situarem num contexto (dentro e fora do filme) de intolerância e a despeito de as mãos daqueles jovens estarem vazias – “Olhem nossas mãos: elas estão vazias!” –, os seus olhos estavam abertos, cheios de atenção e de coragem/de determinação – “Olhem nossos olhos: eles estão abertos!” – e os seus corações resistiam –

“Olhem nosso coração: ele resiste!”. Representava, tudo isso, “o coração vencendo a razão, a força da alegria demolindo o Império da Tristeza” (Moraes Neto, 1979 *apud* Spencer, 29 out. 1979, p. C-8). Afinal, como pontuou Geneton, *Funeral* (1979) “é o cinema amador celebrando a esperança contra o rancor, contra o imobilismo, contra a lamentação estéril. Já se disse: o ódio não dá filmes. De novo: o ódio não dá filme” (Moraes Neto, 1979 *apud* Spencer, 29 out. 1979, p. C-8). É nesse sentido que o sorriso destemido da personagem de Ana se impõe como uma das saídas àqueles anos terríveis e ao futuro *chororô* daqueles que – por enquanto, apenas por enquanto – haviam conseguido, vencido.

Figura 19 – Ana Farache sorrindo em *Funeral* (1979)



Fonte: *Funeral para a Década das Brancas Nuvens*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1979. Super-8.

Que nem Ana – sem *chororô*, embora também sem qualquer sorriso – observamos o personagem de Luiz Augusto, que, depois das cenas em que Ana aparece sorrindo, surge pichando o muro de uma casa com os seguintes dizeres: “A SAUDADE É UMA JAULA”. As cenas em que assistimos essa frase registrada na parede – frase exibida majoritariamente em *close-up* e apenas uma vez em plano aberto – são entrecortadas pelas cenas em que vemos a passagem de um pano azul (uma espécie de bandeira ?) de uma mão para outra mão. Ocorre que imagens em plano fechado de “A SAUDADE É UMA JAULA” haviam sido expostas anteriormente, entrecortando os *takes* dos instantes em que Ana sorri para a câmera.

Figura 20 – Luiz pichando o muro



Fonte: *Funeral para a Década das Brancas Nuvens*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1979. Super-8.

Figura 21 – Pichação com *close-up* e com *long shot*, respectivamente



Fonte: *Funeral para a Década das Brancas Nuvens*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1979. Super-8.

Figura 22 – Movimento de passagem do tecido azul de uma mão para outra



Fonte: *Funeral para a Década das Brancas Nuvens*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1979. Super-8.

Em verdade, durante a maior parte do filme transcorre essa dinâmica de uma imagem ser “interrompida” por outra imagem, numa espécie de vaivém que em muito lembra as repetições de temas, de frases e de palavras, tão comuns nas produções genetonianas. No entanto, no caso das repetições de imagens, não estaríamos mais diante de um *recurso estético-retórico*, mas, sim, de um *recurso estético-visual*, a partir do qual Geneton – à semelhança dos resultados obtidos quando das repetições de palavras e frases/sentenças – reafirmou e reforçou ideias, emoções e críticas sociais, além de, de certa forma, aprofundar tais elementos. Segundo Geneton, a montagem de *Funeral* (1979) “foi feita de tal modo que a cena anterior contém sempre imagem rapidíssimas [rapidíssima] das [da] cena seguinte” (Moraes Neto, 1979 *apud* Marconi, 7 nov. 1979, p. 26).

E para explicar o porquê do emprego de tal solução estética em *Funeral* (1979), Geneton continua: “é o movimento do tempo e da esperança em direção ao desconhecido, ao futuro, à próxima estação, contra o imobilismo, os braços cruzados, a passividade, a estagnação suicida” (Moraes Neto, 1979 *apud* Marconi, 7 nov. 1979, p. 26). E mediante esse movimento – de rápida “invasão” de uma cena posterior sobre uma cena que a antecede –, o filme caminha para o seu encerramento, costurando a filmagem da pichação no muro à da entrega do lenço azul de uma mão a outra e, em seguida, costurando essa filmagem do pano azul passando uma mão a outra à da personagem de Ana Farache caminhando ao som da instrumental *Quem Viver Chorar* (1978), de costas à Super-8 e numa estrada de barro, em direção à Mata do Janga²⁷⁴.

Figura 23 – Ana direcionando-se à floresta do Janga



Fonte: *Funeral para a Década das Brancas Nuvens*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1979. Super-8.

²⁷⁴ O Janga é um bairro situado no município de Paulista, no estado de Pernambuco.

Ao refletirmos acerca dessas cenas acima descritas – da pichação à caminhada de Ana –, nos orientamos no sentido de pensar que, em *Funeral* (1979), Geneton propunha uma resposta fundamental à *década das ausências*: romper com esse tempo passado, “sem rancor, sem chororô, sem lamentações estéreis” (Moraes Neto, 1979 *apud* Marconi, 7 nov. 1979, p. 26). Por isso, não interessava sentir saudades (de uma época que passou para sempre): seria um atentado à possibilidade de liberdade e um atentado à possibilidade de esperança, isto é, seria uma *jaula*, uma prisão através da qual a imobilidade e a tristeza se configurariam enquanto normas. Por isso, se se quisesse sentir saudades, que se sentisse saudades do futuro, tal como o Brasil sentia (Moraes Neto, 1977 *apud* Moraes Neto, 2021, p. 43)²⁷⁵. A ocasião, portanto, era a de “passar a bandeira adiante” (Campos, 2020, p. 109) – bandeira, aliás, amarrotada pelos maus usos e pelos equívocos, à direita e à esquerda. Era necessário seguir e, como disse JMB durante o curta, “reconstruir novas miragens”.

E, por isso, Ana Farache – que antes sorriu debochadamente – estava, agora, indo embora sem olhar para trás, sem carregar saudades do passado, numa espécie de dança sobre as ruínas da década de 1970. Assim, Ana rumava aos anos 1980, num gesto ousado e indispensável de seguir rumo ao horizonte do desconhecido/da dúvida/das incertezas, que em muito aproximava-se das palavras que Jomard, em *Funeral* (1979), anunciou repetidas vezes: “nós não estamos plenamente mortos!”. E por ainda estar viva é que Ana se aventurou “no portal da década de 80” (Moraes Neto, 1979 *apud* Spencer, 29 out. 1979, p. C-8), no campo do nebuloso, do incerto. Atinente a essa relação entre incerteza e vida, recordemos, enfim, Albuquerque Junior (2011, p. 354) ao afirmar que “não há nada mais inumano que a certeza, parente da morte”.

Para finalizar o enterro da década de 1970 – de maneira diferente do metafórico funeral que ocorre em *Isso é que é* (1974)²⁷⁶ –, aparece um novo personagem: Amin Stepple. Stepple emerge por meio de *close-ups* direcionados aos seus olhos, ao seu nariz e à sua boca. A propósito, este é um instante propício para voltarmos ao início de nossas análises fílmicas e lembrarmos dos olhos, das orelhas e da boca que vemos ao fim da animação em S-8 *Vendo/Ouvindo* (1972), visto que, distante do ocorreu lá, durante o filme de Spencer e de Lula Gonzaga; aqui, em *Funeral* (1979), a boca de Stepple está aberta, mas a sua fala não é interrompida.

²⁷⁵ “Dizer: o Brasil é um país que sente saudade do futuro” (Moraes Neto, 1977 *apud* Moraes Neto, 2021, p. 43).

²⁷⁶ Para ler acerca da ideia de que houve um enterro em *Isso é que é* (1974), consulte-se o subcapítulo *Isso é que é* (1974).

Figura 24 – *Close-ups* nos olhos, no nariz e na boca de Amin Stepple



Fonte: *Funeral para a Década das Brancas Nuvens*. Dir. Geneton Moraes Neto. Recife. 1979. Super-8.

Muito pelo contrário: Stepple manifesta-se enquanto uma espécie de profeta, utilizando a exposição de suas espécies de (quatro) dogmas, para nos mostrar que, mesmo ainda sendo perigoso falar (*Mudez Mutante*, 1973), calar-se não constituía uma alternativa²⁷⁷ e que, igual à Ana, não estava plenamente morto. Assim, Stepple ressuscita o badoque/estilingue que, em *Isso é que é* (1974), havia ficado sobre o chão quando da repressão (sugerida) contra as estilingadas de uns jovens rebeldes e anti-imperialistas. Sua fala opera enquanto uma síntese de *Funeral* (1979), encerrando-o. E, ao se armar com o seu badoque, Stepple – lembremos: roteirista de *Isso é que é* (1974) – não mais mirava os símbolos de grandes empresas: com o seu badoque, mirava os anos 1980:

Artigo primeiro: quando era maio no mundo, oh, meu dileto aprendiz, teu sonhador vagabundo incendiava Paris.

Artigo segundo: sou largo, longo e profundo, oh, meus irmãos juvenis! E meu coração moribundo foi réu de todo juiz.

Artigo terceiro: atravessei a tormenta e grito: “Terra à vista!”. Sou tua tropa de choque, és meu melhor sandinista. Meu ódio te alimenta, me armo com meu badoque e miro nos anos oitenta.

Artigo quatro: é impossível evitar o futuro! Bis: é impossível evitar o futuro! De novo: é impossível evitar o futuro! Outra vez: é impossível evitar o futuro! Agora: é impossível evitar o futuro! Bis: é impossível evitar o futuro! De novo: é impossível evitar o futuro! Outra vez: é impossível evitar o futuro! Agora: é impossível evitar o futuro!

(*Texto lido por Amin Stepple ao fim de Funeral para a Década das Brancas Nuvens*, 1979)²⁷⁸.

²⁷⁷ “Se em 1973 o recrudescimento do regime militar interveio violentamente na liberdade da fala, agora em 1979 é esta mesma fala que se impõe, seja pela preponderância da voz do narrador em toda a duração do curta, seja pelo enquadramento que valoriza a boca de Amin Stepple” (Campos, 2020, p. 114).

²⁷⁸ “Discurso do Profeta, dirigido à juventude que mamava quando Jan Pallack [Jan Palach] se incendiou nas ruas de Praga em protesto contra o autoritarismo soviético [em 1969] e a passeata dos cem mil gritava contra a intolerância nas ruas do Rio de Janeiro [em 1968]” (Moraes Neto, 1979 *apud* Spencer, 29 out. 1979, p. C-8).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De fato: é impossível evitar o futuro. E o futuro, em termos de atividades superoitistas no estado de Pernambuco, havia, em 1980 (meses após o lançamento do último filme aqui analisado, isto é, *Funeral para a Década das Brancas Nuvens*), começado a fornecer indícios de como viria. E os envolvidos em cinema pareciam estar cientes desse futuro. Em 2 de abril de 1980, Marconi, em sua coluna sobre cinema no JC, comenta sobre o fim da produção em Super-8, pontuando que esse fim estava acontecendo e pontuando que “somente as exhibições em Festivais não são suficientes para a circulação dessa produção” (Marconi, 1980, p. 22).

Dois dias depois, a 4 de abril de 1980, Marconi, na mesma coluna cinematográfica, fala da sobrevivência do cinema (em sentido *lato*) diante da dominação da televisão: “acredito que a TV tenderá a dominar talvez de forma tão drástica quanto a que nós é mostrada no filme de Truffaut, ‘Fahrenheit 457 [451]’” (Marconi, 1980, p. 21). Estamos em 2025 e esse debate a respeito de uma espécie de fim/declínio do cinema permanece atual, sobretudo neste momento excessivamente digital no qual vemo-nos implicados. E, apesar de experienciarmos o auge dos televisores, o auge do *Video Home System* (VHS), o auge do *Digital Versatile Disc* (DVD) e, agora, o auge dos serviços de *streaming*, o cinema continua existindo e resistindo. E continua se transformando, evidentemente. Mais que isso: VHS e DVD, embora de maneira muito restrita, também permanecem entre nós.

Fato é que – independentemente de o cinema, no presente, ainda estar por aqui – durante os anos 1980 houve uma significativa difusão de televisores e de VHS no Brasil. O futuro do cinema Super-8 em Pernambuco encontrava-se – segundo visão de parte de cineastas e de jornalistas à época – ameaçado pelos formatos analógicos de vídeo e, claro, pelas câmeras de vídeo. Sob tal contexto, espalhavam-se pelo Brasil um novo espaço de sociabilidade para a cinefilia: as locadoras de vídeo, hoje quase inexistentes (Spencer, 23 nov. 1981, p. B-6). Instaurava-se, por assim dizer, um *novo regime de visualidade* no campo do cinema em Pernambuco. Um *novo regime de visualidade* que, certamente, não era peculiar ao estado de Pernambuco e que da seguinte maneira Marconi anunciava: “como o Super 8 nos anos 70, a grande transação dos que buscam uma forma possível de comunicação, nesses anos 80, é o vídeo [...]. Você fala em Super 8 já ninguém se interessa tanto; em vídeo e todo mundo se acende” (Marconi, 10 set. 1981, p. 5).

E, em meio a esse processo de crise no âmbito da *visualidade superoitista* em Pernambuco, um de seus mais emblemáticos contribuintes aproximava-se da tecnologia em vídeo: Geneton Moraes Neto, o artista da imagem (Marconi, 3 jul. 1982, p. 5). A partir de 1982,

começou a trabalhar para a emissora TV Globo Nordeste, lugar onde Geneton, de acordo com Marconi (3 jul. 1982, p. 5), unia as linguagens televisiva e cinematográfica e produzia reportagens que eram “verdadeiros filmes de curta-metragem”, “deixando uma marca pessoal, de autêntico artista.

Contudo, na contramão do antagonismo TV x Cinema, Geneton discordava de que se deveria compartimentalizar os trabalhos de cinema e de televisão, defendendo que “é tudo, no fim das contas, o exercício de escrever com imagens, o prazer de garimpar a todo custo pérolas para os olhos e ouvidos numa mesa de montagem, no visor de uma câmara” (Moraes Neto, 1982 *apud* Marconi, 14 jul. 1982, p. 5).

Sob tal panorama histórico acima apresentado, forjou-se tanto um ambiente de distanciamentos e de proximidades entre as áreas da TV e do cinema quanto uma preferência por um outro tipo de tecnologia (o vídeo) para se produzir imagens em movimento. Nesse processo, a câmera Super-8 – e, consequentemente, a movimentação Super-8 vigente em Pernambuco, sobretudo na cidade do Recife – experimentou, ao início dos anos 1980, um enfraquecimento que repercutiu de uma maneira generalizada. E digo *generalizada* porque não apenas a produção fílmica superoitista dos anos 1980 sofreu uma queda em referência à da década anterior, mas também (e de maneira proporcional) a produção de material jornalístico (no DP e no JC) acerca do cinema Super-8 sofreu uma queda. Para além disso, lembremos que, desde 1980, não mais ocorreu nenhuma edição do Festival de Cinema Super 8 do Recife, realizado, com êxito, entre os anos 1977-1979.

Diante disso, não parecia estar equivocada a hipótese divulgada por Spencer em 1981, em sua coluna *IMAGEM & SOM*, no Diário de Pernambuco: “o Super 8 não vai poder sobreviver mais dois anos, com a invasão desses fascinantes aparelhinhos [os videocassetes]” (Spencer, 23 nov. 1981, p. B-6). Dois anos depois, em 1983, estabeleceu-se, de vez e de fato, a “crise do Super 8” (Marconi, 27 maio 1983, p. 5), tendo a responsabilidade de tal crise/fim recaído majoritariamente sobre o videocassete – o equipamento que, afirmava-se, ocupava o espaço que havia sido, anos antes, ocupado pelo não mais moderno dispositivo Super-8 (Marconi, 12 mar. 1983, p. 5). E uma espécie de último suspiro da movimentação em Super-8 em Pernambuco (1973-1983) parece haver sido a produção do que se considera o derradeiro filme S-8 desse relevante decênio da/para a cinematografia brasileira, isto é, *Morte no Capibaribe* (1983), dirigido por Paulo Caldas.

Entretanto, apesar do fim, durante os anos 1980, das movimentações cinematográficas superoitistas em Pernambuco e em outros estados do Brasil, a câmera Super-8 não desapareceu, assim como não desapareceram também as filmagens através do uso da câmera S-8. Aliás, até

hoje, 2025, se utiliza o equipamento S-8 como recurso filmico e como recurso cinematográfico. E o atual interesse, no Brasil, pelo cinema Super-8 manifesta-se, por exemplo, na existência de estabelecimento comercial com o nome da bitola (Bar Super 8, no centro da cidade do Recife), na realização de festivais dedicados (mesmo que não exclusivamente) ao S-8 (Curta 8²⁷⁹, Fresta²⁸⁰), no desenvolvimento de trabalhos acadêmicos preocupados em estudar as realizações superoitistas e as movimentações superoitistas, na realização de mostras de filmes Super-8 e na digitalização, na divulgação e na restauração de filmes específicos em formato S-8 e de acervos de diretores que produziram em formato S-8 (*cf.*, para tanto, as iniciativas da ONG Cinelimit e da Cinemateca Pernambucana).

Pois é: o formato que acreditavam “ser o cinema do futuro” (Spencer, 23 out. 1974, p. 7) durante os anos 1970, se tornava, durante o início da década de 1980, a representação de um cinema que havia passado. Mais do que isso, a representação de um cinema que havia encarecido bastante: “os laboratórios majoraram seus serviços em mais de 800%. [...] Um curta-metragem, 10 minutos, colorido está por volta de Cr\$ 4 milhões. Na década de 70 ficava em torno de Cr\$ 100 mil. Morreu o Super 8, nasceu o vídeo” (Spencer, 1983, p. A-12). Assim, a crise no campo superoitista em Pernambuco adveio não apenas da disseminação do uso do vídeo em detrimento da utilização do formato Super-8, mas também adveio de uma outra crise, a crise no campo da economia, cujos efeitos prejudicaram o acesso a um formato que, desde o seu advento, mostrou-se quase que restrito a grupos sociais específicos.

Pensemos ainda, por fim, na relevância histórica e cinematográfica de Geneton Moraes Neto, um importante escritor de textos (sobretudo poéticos e jornalísticos) e de filmes (igualmente poéticos). O conjunto da sua obra filmográfica, inserido no quadro maior da produção filmica em Super-8 em Pernambuco/no Recife, foi, neste trabalho, analisado enquanto parte de uma cinematografia brasileira que, entre os anos 1970-1980, preocupou-se em experimentar; em inventar; em romper; em *estar por dentro*; em falar e em mostrar *as coisas do momento*. *Coisas* essas que, vale dizer, continuam pertinentes e continuam muito próximas a nós na qualidade de humanos e na qualidade de habitantes de algum país ou localidade à sombra de uma crise ética, de uma crise política e de uma crise econômica. Em meio a tais crises, Geneton, mesmo ao se debruçar sobre os temas mais duros, os tratava de maneira poética em seu filmes S-8 sem, no entanto, remover ou suavizar a natural dureza de tais temas. E foi através de uma complexa e experimental união entre poesia, contestação e realidade que se elaborou o que nesta Dissertação chamei de *cinema superoitista genetoniano*.

²⁷⁹ Festival Internacional de Cinema Super 8 de Curitiba.

²⁸⁰ Festival Internacional de Cinema Analógico de Pernambuco.

E, aqui, finaliza-se este trabalho dissertativo, cujo principal objetivo se concentrou em responder a seguinte pergunta: *de que modo operou a produção superoitista em Pernambuco, entre 1973 e 1983, considerando especialmente a dimensão (micro)política de sua resistência?* Portanto, não poderia haver sido outro o percurso desta Dissertação de Mestrado que o de se propor (através de soluções historiográficas) a explorar, a complementar e a atualizar alguns dados referentes à história do superoitismo feito em Pernambuco/Recife. Uma história que foi, e continua sendo, (muito) bem narrada por estudiosos comprometidos em reconstituir um capítulo importante do conjunto das atividades artístico-culturais desenvolvidas na Recife dos anos 1970-1980 sob o regime militar. Contudo, é um tema que não está esgotado. Primeiro, porque existem, disponíveis, informações e filmes ainda não explorados. E, segundo, porque outras leituras podem (e devem) ser empreendidas a respeito do Super-8 brasileiro – tanto na qualidade de filme como na qualidade de linguagem cinematográfica específica, na qualidade de cinema. Dentre as abordagens possíveis, consideremos as advindas (e as que poderão advir) dos historiadores, que, a despeito de suas contribuições teórico-metodológicas sobre o âmbito superoitista, penso muito ainda terem a colaborar e a complexificar tal campo. Assim seja.

E agora? Eu não conheço uma resposta melhor do que esta: vamos continuar. E a primeira providência continua sendo a mesma de sempre: conquistar espaço, tomar espaço, ocupar espaço. Inventar os filmes, fornecer argumentos para os senhores historiadores que ainda vão pintar, mais tarde, depois que a vida não se extinga. Aqui como em toda parte: agora.

(Torquato Neto, *Os últimos dias de paupéria*, 1973, p. 29).

REFERÊNCIAS

Documentais:

Hemerográficas

Diario da Manhã (PE):

ALLIANÇA. **Diario da Manhã**, Recife, 24 dez. 1929. Segunda Secção, p. 10.

Diario de Pernambuco (PE):

ADELAIDE, Maria. 6 – UM SEGREDO IMPORTANTE DA SEMANA. **Diario de Pernambuco**, Recife, 30 jun. 1973. SI — Suplemento Infantil do DIARIO DE PERNAMBUCO, p. 5.

ADELAIDE, Maria. AGORA TODOS VOCÊS JÁ SABEM. **Diario de Pernambuco**, Recife, 22 jan. 1972. SI — Suplemento Infantil do DIARIO DE PERNAMBUCO, p. 11.

ADELAIDE, Maria. NO DOMINGO PRÓXIMO. **Diario de Pernambuco**, Recife, 2 set. 1972. SI — Suplemento Infantil do DIARIO DE PERNAMBUCO, p. 11.

ADELAIDE, Maria. UMA GRANDE NOVIDADE. **Diario de Pernambuco**, Recife, 12 ago. 1972. SI — Suplemento Infantil do DIARIO DE PERNAMBUCO, p. 11.

AL CENSURA cineastas de Pernambuco. **Diario de Pernambuco**, Recife, 12 jan. 1981. Capa, não paginado.

ALBERTO, João. Cinema pernambucano. **Diario de Pernambuco**, Recife, 17 maio 1982. Secção B, p. B-3.

ARENA está sem vice-presidente. **Diario de Pernambuco**, Recife, 12 jun. 1971. 1º Caderno, p. 3.

ASSINATURAS contra carestia. **Diario de Pernambuco**, Recife, 23 jun. 1978. Secção A, p. A-14.

BRITTO, Jomard Muniz de. Flashes da Jornada Nordestina. **Diario de Pernambuco**, Recife, 18 set. 1973. Segundo Caderno, p. 9.

BRITTO, Jomard Muniz de. Porque os nossos filmes são amadores tão maravilhosos. **Diario de Pernambuco**, Recife, 11 ago. 1974. Terceiro Caderno, p. 5.

CAMPANHAS. Super 8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 15 mar. 1979. Secção A, p. A-14.

CINE Glória é mostrado em Super-8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 22 nov. 1979. Secção B, p. B-8.

COMO se faz um filme em Super 8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 24 jun. 1973. Terceiro Caderno, p. 7.

COUTINHO, Valdi. FILMES DE KÁTIA MEZEL. **Diario de Pernambuco**, Recife, 12 ago. 1973. Artenova, p. 14.

COUTINHO, Valdi. O QUE JOMARD ESTÁ QUERENDO. **Diario de Pernambuco**, Recife, 17 jun. 1973. Arte nova, p. 11.

CRAVEIRO, Paulo Fernando. Filmes. **Diario de Pernambuco**, Recife, 19 dez. 1974. Segundo Caderno, p. 7.

CRAVEIRO, Paulo Fernando. E a censura? **Diario de Pernambuco**, Recife, 19 fev. 1974. Segundo Caderno, p. 7.

CURTA-METRAGEM: destaque maior na jornada nordestina. **Diario de Pernambuco**, Recife, 23 set. 1973. Terceiro Caderno, p. 7.

DOCUMENTÁRIO mostra o “jornal da atualidade”. **Diario de Pernambuco**, Recife, 18 jun. 1977. Secção E, p. E-8.

DOCUMENTÁRIO. **Diario de Pernambuco**, Recife, 28 mar. 1976. Quarto Caderno, p. 10.

FESTIVAL abre inscrição em AL. **Diario de Pernambuco**, Recife, 28 out. 1980. Secção A, p. A-19.

FILHO, Félix. Premiados do Festival. **Diario de Pernambuco**, Recife, 29 nov. 1979. Secção C, p. C-8.

FILME “Valente é o Galo”, de Fernando Spencer, é exibido na Alemanha. **Diario de Pernambuco**, Recife, 14 maio 1975. Primeiro Caderno, p. 7.

FOLHETO combate o custo de vida. **Diario de Pernambuco**, Recife, 7 abr. 1978. Secção A, p. A-19.

FREIRE fala em cinema. **Diario de Pernambuco**, Recife, 26 nov. 1979. Secção A, p. A-5.

FUNDAJ mostra novos filmes de Spencer. **Diario de Pernambuco**, Recife, 16 out. 1981, Secção B, Página Um.

GEISEL aprova a tabela de abono salarial. **Diario de Pernambuco**, Recife, 7 dez. 1974. Primeiro Caderno, p. 10.

GEISEL decreta novo mínimo que vigora por 3 anos. **Diario de Pernambuco**, Recife, 30 abr. 1974. Primeiro Caderno, p. 3.

GOVERNO estabelece novo mínimo. **Diario de Pernambuco**, Recife, 30 out. 1982. Secção A, p. A-12.

INSTITUTO Nabuco adquire filmes Super-8 de Spencer. **Diario de Pernambuco**, Recife, 31 out. 1978. Secção B, p. B-8.

JÁ SE PODE filmar e gravar ao mesmo tempo. **Diario de Pernambuco**, Recife, 3 abr. 1974. Segundo Caderno, p. 4.

JOCA, Tio. Alô, Pessoal! **Diario de Pernambuco**, Recife, 16 jun. 1973. SI — Suplemento Infantil do DIARIO DE PERNAMBUCO, não paginado.

JOCA, Tio. Alô, pessoal! **Diario de Pernambuco**, Recife, 7 abr. 1973. SI — Suplemento Infantil do DIARIO DE PERNAMBUCO, não paginado.

JOCA, Tio. Alô, Pessoal. **Diario de Pernambuco**, Recife, 7 jul. 1973. SI — Suplemento Infantil do DIARIO DE PERNAMBUCO, não paginado.

JOCA, Tio. Bom dia, meninos! **Diario de Pernambuco**, Recife, 11 nov. 1972. SI — Suplemento Infantil do DIARIO DE PERNAMBUCO, não paginado.

JOCA, Tio. JÚNIOR tem programa no Canal 6. **Diario de Pernambuco**, Recife, 5 fev. 1972. SI — Suplemento Infantil do DIARIO DE PERNAMBUCO, p. 3.

JOCA, Tio. Tio Joca responde: GENETON MORAES NETO. **Diario de Pernambuco**, Recife, 18 abr. 1970. SI — Suplemento Infantil do DIARIO DE PERNAMBUCO, p. 7.

JOMAR de Brito ganha prêmio de Super-8 com “O Palhaço Degolado”. **Diario de Pernambuco**, Recife, 23 nov. 1977. Secção E, p. E-8.

LEITE, Adeth. INTERDIÇÃO. **Diario de Pernambuco**, Recife, 25 mar. 1975. Segundo Caderno, p. 9.

LEITE, Waldimir Maia. “Mulher: víscera que te quero víscera”. **Diario de Pernambuco**, Recife, 14 dez. 1975. Primeiro Caderno, p. 12.

LUÍZA, Ana. Spencer mostra filmes no Festival de Curitiba. **Diario de Pernambuco**, Recife, 29 mar. 1974. Primeiro Caderno, p. 10.

MANIFESTAÇÃO popular acaba em pancadaria. **Diario de Pernambuco**, Recife, 28 ago. 1978. Capa, não paginado.

MÉDICI fixa nova tabela de salário mínimo para todo o País. **Diario de Pernambuco**, Recife, 29 abr. 1973. Primeiro Caderno, p. 13.

MÍNIMO para Pernambuco: Cr\$ 10.200. **Diario de Pernambuco**, Recife, 30 out. 1981. Capa, não paginado.

MORAES NETO, Geneton. “Quero uma vaga no Mobral”. **Diario de Pernambuco**, Recife, 13 jul. 1982. Secção B, p. B-6.

MORAES NETO, Geneton. 1 - A mostra dos filmes do Recife. 2 - Uma questão de ponto de vista. **Diario de Pernambuco**, Recife, 23 set. 1973. Ensaio geral, p. 15.

MORAES NETO, Geneton. A Guerra do Crescer. **Diário de Pernambuco**, Recife, 16 maio 1970a. SI — Suplemento Infantil do DIÁRIO DE PERNAMBUCO, p. 6.

MORAES NETO, Geneton. A jornada de curta metragem e as transas do movimento de cinema marginal do Recife. **Diário de Pernambuco**, Recife, 15 jul. 1973. Aldeia global, p. 6.

MORAES NETO, Geneton. Arranje uma câmera, reúna a turma, vá para a rua. A transa é filmar. **Diário de Pernambuco**, Recife, 3 jun. 1973. Aldeia global, p. 11.

MORAES NETO, Geneton. De olho no movimento de barcos do cinema em Super-8 do Recife. **Diário de Pernambuco**, Recife, 11 maio 1975. Ensaio geral, p. 3.

MORAES NETO, Geneton. Festival começa em Curitiba com 18 filmes pernambucanos. **Diário de Pernambuco**, Recife, 18 mar. 1975. Segundo Caderno, p. 7.

MORAES NETO, Geneton. Intervalo. **Diário de Pernambuco**, Recife, 20 nov. 1971. SI — Suplemento Infantil do DIÁRIO DE PERNAMBUCO, p. 3.

MORAES NETO, Geneton. Inventário de um festival que poderia ter sido melhor. **Diário de Pernambuco**, Recife, 30 nov. 1979. Secção C, p. C-8.

MORAES NETO, Geneton. Leia “Jovens Cineastas”. E faça logo seu filme. **Diário de Pernambuco**, Recife, 29 jul. 1973. Aldeia global, p. 11.

MORAES NETO, Geneton. O Cinema Super-8 na paisagem geral brasileira -- aqui e agora. **Diário de Pernambuco**, Recife, 21 mar. 1975. Segundo Caderno, p. 7.

MORAES NETO, Geneton. Os imprevistos da I Mostra de Super-8 de Belo Jardim. **Diário de Pernambuco**, Recife, 19 ago. 1973. Aldeia global, p. 12.

MORAES NETO, Geneton. Pânico-70. **Diário de Pernambuco**, Recife, 16 maio 1970b. SI — Suplemento Infantil do DIÁRIO DE PERNAMBUCO, p. 6.

MORAES NETO, Geneton. RECADO. **Diário de Pernambuco**, Recife, 7 out. 1972. SI — Suplemento Infantil do DIÁRIO DE PERNAMBUCO, p. 9.

MORAES NETO, Geneton. Super-8 de Spencer mostra na Alemanha a valentia do galo. **Diário de Pernambuco**, Recife, 29 dez. 1974. Ensaio geral, p. 3.

NOVO mínimo a partir de segunda-feira. **Diário de Pernambuco**, Recife, 30 out. 1982. Capa, não paginado.

NOVO salário mínimo é de 166 mil. **Diário de Pernambuco**, Recife, 30 out. 1984. Secção A, p. A-10.

NOVOS preços nos mercados, dia 20. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17 maio 1977. Secção A, p. A-4.

PAULISTAS combatem a carestia. **Diário de Pernambuco**, Recife, 26 ago. 1978. Secção A, p. A-16.

PENEDO (AL) prepara o Festival. **Diario de Pernambuco**, Recife, 9 dez. 1980. Secção A, p. A-18.

PERNAMBUCO participa com sete filmes de festival nordestino em Salvador. **Diario de Pernambuco**, Recife, 9 set. 1973. Capa, não paginado.

POLICIAIS lançaram bombas de gás para dispersar multidão. **Diario de Pernambuco**, Recife, 28 ago. 1978. Secção A, p. A-2.

REGISTRO. **Diario de Pernambuco**, Recife, 7 jan. 1970. Primeiro Caderno, p. 3.

RÊGO, Luzanira. O triunfo do lazer doméstico (*ou como se fazer cinema no Recife*). **Diario de Pernambuco**, Recife, 7 set. 1978. Secção D, p. D-30.

RIX, Charlotte. Um milagre para o cinema-amador. **Diario de Pernambuco**, Recife, 21 ago. 1974. Segundo Caderno, p. 6.

SEGURANÇA acaba com terror no Grande Recife. **Diario de Pernambuco**, Recife, não paginado, 11 jan. 1973a.

SEGURANÇA estoura no Recife aparelho de ação terrorista. **Diario de Pernambuco**, Recife, 11 jan. 1973b. Capa, não paginado.

SPENCER, Fernando. “Conteúdo Zero” é um filme feito para desentendidos. **Diario de Pernambuco**, Recife, 26 jun. 1974. Segundo Caderno, p. 11.

SPENCER, Fernando. “Conteúdo Zero”, uma brincadeira que vai a Bahia de São Salvador. **Diario de Pernambuco**, Recife, 31 jul. 1974. Segundo Caderno, p. 7.

SPENCER, Fernando. “Funeral para a Década” e “Fabulário Tropical” serão lançados no Festival. **Diario de Pernambuco**, Recife, 29 out. 1979. Secção C, p. C-8.

SPENCER, Fernando. “Igarassu- dos portugueses aos holandeses”. **Diario de Pernambuco**, Recife, 7 jul. 1976. Segundo Caderno, p. 9.

SPENCER, Fernando. “Isso é que é”. **Diario de Pernambuco**, Recife, 28 set. 1974. Segundo Caderno, p. 6.

SPENCER, Fernando. “Lua Cambará”: longa-metragem na bitola Super 8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 1 jul. 1977. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. “O Pão das Almas” de Cláudio Aguiar. **Diario de Pernambuco**, Recife, 3 jul. 1976. Segundo Caderno, p. 9.

SPENCER, Fernando. “Tempo Nublado”. **Diario de Pernambuco**, Recife, 9 set. 1975. Segundo Caderno, p. 11.

SPENCER, Fernando. A liberação do Super 8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 3 set. 1977. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. ABD-APECI e o Festival de Penedo. **Diario de Pernambuco**, Recife, 23 jan. 1981. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. Alô, alô superoitistas. **Diario de Pernambuco**, Recife, 4 nov. 1982. Secção B, p. B-6.

SPENCER, Fernando. ALUNOS DE JORNALISMO PREPARAM FILME SUPER 8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 11 out. 1974. Segundo Caderno, p. 7.

SPENCER, Fernando. APOIO AO SUPER 8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 30 maio 1978a. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. Bahia Promove: JORNADA NORDESTINA DE CURTA METRAGEM 73. **Diario de Pernambuco**, Recife, 22 mar. 1973. Terceiro Caderno, p. 6.

SPENCER, Fernando. BELO JARDIM PROMOVE I MOSTRA DO SUPER 8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 11 ago. 1973. Segundo Caderno, p. 6.

SPENCER, Fernando. Breve história do Super 8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 20 abr. 1976. Segundo Caderno, p. 8.

SPENCER, Fernando. CATÓLICA ADIA MOSTRA DE FILMES EM SUPER 8 REALIZADOS NO RECIFE. **Diario de Pernambuco**, Recife, 9 nov. 1973. Segundo Caderno, p. 7.

SPENCER, Fernando. Católica promove hoje Festival de Filmes Super 8 do Recife. **Diario de Pernambuco**, Recife, 30 nov. 1973. Segundo Caderno, p. 6.

SPENCER, Fernando. Cenas. 4. **Diario de Pernambuco**, Recife, 12 abr. 1979. Secção C, p. C-8.

SPENCER, Fernando. Cenas. O CINEMA É SUPÉRFLUO? **Diario de Pernambuco**, Recife, 25 ago. 1977. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. Censura política no Festival de Penedo. **Diario de Pernambuco**, Recife, 14 jan. 1981. Secção B, p. B-6.

SPENCER, Fernando. Cineastas criam “Grupo 8 do Cinema”. **Diario de Pernambuco**, Recife, 27 nov. 1976. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. Cinema em 80: a luta contra a censura e a TV. **Diario de Pernambuco**, Recife, 31 dez. 1980. Secção B, Página Um.

SPENCER, Fernando. Começam amanhã I Festival de Cinema, II Mostra e II Simpósio do filme documental. **Diario de Pernambuco**, Recife, 15 nov. 1977. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. Cultura / anti - cultura: Kodak, qual é a sua? **Diario de Pernambuco**, Recife, 20 out. 1977. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. Curso de Cinema encerra hoje com filmagens externas. **Diario de Pernambuco**, Recife, 5 mar. 1977. Secção B, Página Um.

SPENCER, Fernando. Curso de cinema entra hoje na fase de filmagens. **Diario de Pernambuco**, Recife, 4 mar. 1977. Secção B, Página Um.

SPENCER, Fernando. Depoimento do cineasta TALVANI. **Diario de Pernambuco**, Recife, 30 jul. 1974. Segundo Caderno, p. 8.

SPENCER, Fernando. Documento final do II Simpósio e I Festival. **Diario de Pernambuco**, Recife, 22 nov. 1977. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. EUA verão filmes de Pernambuco. **Diario de Pernambuco**, Recife, 15 nov. 1978a. Secção C, p. C-8.

SPENCER, Fernando. Festival de Penedo começa hoje. **Diario de Pernambuco**, Recife, 8 jan. 1981. Secção B, p. B-6.

SPENCER, Fernando. FESTIVAL DE PENEDO: CINEASTAS BOICOTAM. **Diario de Pernambuco**, Recife, 12 jan. 1982. Secção B, p. B-6.

SPENCER, Fernando. Festival de Sergipe e até o último cartucho. **Diario de Pernambuco**, Recife, 30 jul. 1981. Secção B, p. B-6.

SPENCER, Fernando. Festival do Super 8 na Católica. **Diario de Pernambuco**, Recife, 28 nov. 1973. Segundo Caderno, p. 8.

SPENCER, Fernando. FESTIVAL ÚLTIMA CHANCE. **Diario de Pernambuco**, Recife, 5 ago. 1973. Terceiro Caderno, não paginado.

SPENCER, Fernando. Festival Universitário do filme Super 8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 15 out. 1975. Segundo Caderno, p. 11.

SPENCER, Fernando. FILMES PERNAMBUCANOS EM TORONTO. **Diario de Pernambuco**, Recife, 25 maio 1979. Secção C, p. C-8.

SPENCER, Fernando. Final da Jornada Nordestina. **Diario de Pernambuco**, Recife, 18 set. 1973. Segundo Caderno, p. 9.

SPENCER, Fernando. Fundaj mostra filmes de Geneton. **Diario de Pernambuco**, Recife, 25 fev. 1982. Secção B, p. B-6.

SPENCER, Fernando. Garoto de 7 anos inscreve filme: “O Pescador”. **Diario de Pernambuco**, Recife, 8 mar. 1975. Segundo Caderno, p. 7.

SPENCER, Fernando. Geneton em Paris realiza “Trovões no Céu da Boca”. **Diario de Pernambuco**, Recife, 26 ago. 1981. Secção B, p. B-6.

SPENCER, Fernando. Geneton vai rodar outro filme: “Recife, I Love You”. **Diario de Pernambuco**, Recife, 6 dez. 1974. Segundo Caderno, p. 7.

SPENCER, Fernando. Governador Moura Cavalcanti apoia o I Festival de Cinema. **Diario de Pernambuco**, Recife, 5 set. 1977. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. I Mostra de Super 8 em Belo Jardim. **Diario de Pernambuco**, Recife, 3 ago. 1973. Segundo Caderno, p. 9.

SPENCER, Fernando. II Festival de Cinema do Recife. **Diario de Pernambuco**, Recife, 27 set. 1978. Secção C, p. C-8.

SPENCER, Fernando. Jornada nordestina de curta metragem em Salvador atinge todos os objetivos. **Diario de Pernambuco**, Recife, 14 set. 1973. Segundo Caderno, p. 9.

SPENCER, Fernando. Jornada Nordestina em 74. **Diario de Pernambuco**, Recife, 2 out. 1973. Segundo Caderno, p. 2.

SPENCER, Fernando. Jornada premia cinema paraibano. **Diario de Pernambuco**, Recife, 29 set. 1983. Secção B, p. B-6.

SPENCER, Fernando. KODAK MAJORA REVELAÇÃO. **Diario de Pernambuco**, Recife, 6 dez. 1977. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. Lei Municipal considera o Grupo 8 de utilidade pública. **Diario de Pernambuco**, Recife, 30 maio 1978b. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. Melhor filme tem troféu “Amancine”. **Diario de Pernambuco**, Recife, 19 nov. 1977. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. Mostra de filmes pernambucanos começa hoje na Casa da Cultura. **Diario de Pernambuco**, Recife, 1 abr. 1981. Secção B, Página Um.

SPENCER, Fernando. MOSTRA DO SUPER 8 NA CATÓLICA. **Diario de Pernambuco**, Recife, 4 dez. 1973. Segundo Caderno, p. 8.

SPENCER, Fernando. MOSTRA DO SUPER 8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 14 ago. 1973. Segundo Caderno, p. 9.

SPENCER, Fernando. MOSTRA PERNAMBUCANA E PAULISTA NOS EUA. **Diario de Pernambuco**, Recife, 25 jan. 1979. Secção C, p. C-8.

SPENCER, Fernando. Nordeste ganha três prêmios no Festival Super 8 do Paraná. **Diario de Pernambuco**, Recife, 25 mar. 1975. Segundo Caderno, p. 7.

SPENCER, Fernando. NUMERADAS DO CINEMA. 2. **Diario de Pernambuco**, Recife, 30 out. 1973. Segundo Caderno, p. 7.

SPENCER, Fernando. O difícil exercício do Super 8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 3 jan. 1976. Segundo Caderno, p. 11.

SPENCER, Fernando. Os doces e os (maus) momentos de fantasia do cinema recifense. **Diario de Pernambuco**. Recife, 7 nov. 1983. Secção A, p. A-12.

SPENCER, Fernando. Prefeitura estimula cinema Super 8: outubro tem Mostra. **Diario de Pernambuco**, Recife, 22 ago. 1973. Segundo Caderno, p. 4.

SPENCER, Fernando. SANTA QUITÉRIA. **Diario de Pernambuco**, Recife, 16 jul. 1976. Segundo Caderno, p. 9.

SPENCER, Fernando. Sete Estados (40 filmes) no II Festival do Recife. **Diario de Pernambuco**, Recife, 15 nov. 1978b. Secção C, p. C-8.

SPENCER, Fernando. Sete filmes e um destino: representar Pernambuco na jornada de curta metragem. **Diario de Pernambuco**, Recife, 9 set. 1973. Terceiro Caderno, p. 7.

SPENCER, Fernando. Super 8 em movimento. **Diario de Pernambuco**, Recife, 11 fev. 1977. Secção B, Página Um.

SPENCER, Fernando. Super 8 em movimento. **Diario de Pernambuco**, Recife, 18 jun. 1976. Segundo Caderno, p. 9.

SPENCER, Fernando. Super 8, a melhor opção para o cinema continuar como arte. **Diario de Pernambuco**, Recife, 23 out. 1974. Segundo Caderno, p. 7.

SPENCER, Fernando. SUPER 8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 24 nov. 1973. Segundo Caderno, p. 7.

SPENCER, Fernando. Três filmes de Pernambuco na Jornada de Curta Metragem. **Diario de Pernambuco**, Recife, 18 jul. 1973. Segundo Caderno, p. 4.

SPENCER, Fernando. V Jornada de Curta-Metragem lança jornal. **Diario de Pernambuco**, Recife, 23 set. 1977. Secção B, p. B-8.

SPENCER, Fernando. VIDEO CLUBE DA CIDADE. **Diario de Pernambuco**, Recife, 23 nov. 1981. Secção B, p. B-6.

SPENCER, o papa-taças em festival de cinema. **Diario de Pernambuco**, Recife, 16 ago. 1976. Primeiro Caderno, p. 2.

STEPPLE, Amin. Bilhetes. 1) Pechinchar é preciso. **Diario de Pernambuco**, Recife, 16 set. 1977. Secção B, p. B-8.

STEPPLE, Amin. Documentaristas lançam manifesto em Salvador. **Diario de Pernambuco**, Recife, 17 set. 1977. Secção B, p. B-8.

SUPER 8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 3 jun. 1977. Secção B, p. B-2.

SUPER-8. **Diario de Pernambuco**, Recife, 12 nov. 1979. Secção C, p. C-6.

UNICAP financia estudo de cineasta vencedor. **Diario de Pernambuco**, Recife, 21 out. 1979. Secção A, p. A-15.

VEREADOR olindense pede providências para conter a majoração de preços. **Diário de Pernambuco**, Recife, 20 jun. 1973. Primeiro Caderno, p. 5.

Folha de S. Paulo (SP):

VELOSO, Caetano. Dostoiévski, Ariano e a pernambucália. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 nov. 1999. Ilustrada, não paginado. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211199915.htm>. Acesso em: 4 jun. 2023.

Jornal da Cidade (Recife):

ALEGRIA do movimento. **Jornal da Cidade**, Recife, 2 a 8 fev. 1975. Super 8, p. 16.

CÓPIA para a posteridade. **Jornal da Cidade**, Recife, 2 a 8 fev. 1975. Super 8, p. 16.

MELHOR opção como arte. **Jornal da Cidade**, Recife, 2 a 8 fev. 1975. Super 8, p. 16.

TALVANI: Não há movimento. **Jornal da Cidade**, Recife, 9 a 15 fev. 1975. Cinema, p. 17.

Jornal do Commercio (PE):

A EXPERIÊNCIA do Cinema de Arte do Recife. **Jornal do Commercio**, Recife, não paginado, 22 set. 1973.

ARAÚJO, Sebastião. O Super-8 em Recife. *Um instrumento de cultura?* **Jornal do Commercio**, Recife, 24 nov. 1978. Caderno C, p. 6.

BRITTO, Jomard Muniz de. CULTURA TAMBÉM É NEGÓCIO. **Jornal do Commercio**, Recife, 26 mar. 1977a. Caderno II, p. 6.

BRITTO, Jomard Muniz de. Do Cordel ao Super-8: É o mesmo carnaval ideológico. **Jornal do Commercio**, Recife, 5 nov. 1978. Caderno C, p. 6.

BRITTO, Jomard Muniz de. MULTI-MEIOS NA ALAE. **Jornal do Commercio**, Recife, 26 mar. 1977b. Caderno II, p. 6.

CONSELHO/Prefeitura ajudam: “Galo” cantará em alemão. **Jornal do Commercio**, Recife, 21 dez. 1974. Caderno II, p. 4.

CUSTO de vida aumenta 46,3% até novembro. **Jornal do Commercio**, Recife, 29 dez. 1976. Caderno I, p. 3.

CUSTO de vida sobe 40,9% até o mês de setembro. **Jornal do Commercio**, Recife, 25 out. 1978. Caderno I, p. 3.

GEISEL aprova abono e no Recife mínimo é de 326,40. **Jornal do Commercio**, Recife, 7 dez. 1974. Capa, não paginado.

MARCONI, Celso. “A Fonte da Juventude”, peça em vídeo no Radier. **Jornal do Commercio**, Recife, 10 set. 1981. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. 11 filmes de Recife e Maceió no Festival de Super 8. **Jornal do Commercio**, Recife, 16 mar. 1975. Caderno IV, p. 8.

MARCONI, Celso. 2 mil pessoas participaram do I Festival de Cinema Super 8. **Jornal do Commercio**, Recife, 22 nov. 1977. Caderno II, p. 6.

MARCONI, Celso. 45 filmes concorrem ao III Festival. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 26, 21 nov. 1979.

MARCONI, Celso. ABD-APECI denuncia Festival de Penedo. **Jornal do Commercio**, Recife, 23 jan. 1981. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. Abismos da Pernambucália. **Jornal do Commercio**, Recife, 16 maio 1973. Caderno III, p. 2.

MARCONI, Celso. Acréscimos de Geneton a um comentário. **Jornal do Commercio**, Recife, 14 jul. 1982. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. Ainda Curitiba / Premiados. **Jornal do Commercio**, Recife, 26 mar. 1975. Caderno II, p. 6.

MARCONI, Celso. Ala jovem dos Amadores funda produtora de cinema. **Jornal do Commercio**, Recife, 1 mar. 1975. Caderno II, p. 6.

MARCONI, Celso. Aleitamento Materno/1.º Concurso. **Jornal do Commercio**, Recife, 22 mar. 1979. Caderno II, p. 4.

MARCONI, Celso. Bom nível artístico dos filmes que estão no II Festival do Recife. **Jornal do Commercio**, Recife, 12 nov. 1978. Caderno C, p. 2.

MARCONI, Celso. Caravana pernambucana no Festival de Penedo. **Jornal do Commercio**, Recife, 6 dez. 1980a. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. Cineastas do Super 8 pedem melhor serviço de laboratório. **Jornal do Commercio**, Recife, 15 ago. 1978. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. Cineclubistas reúnem-se em Natal. **Jornal do Commercio**, Recife, 6 jul. 1979. Espetáculo, p. 18.

MARCONI, Celso. Cinema no Colégio São Bento. **Jornal do Commercio**, Recife, 24 dez. 1975. Caderno II, p. 6.

MARCONI, Celso. Convidados chegam para II Festival. **Jornal do Commercio**, Recife, 21 nov. 1978. Caderno C, p. 2.

MARCONI, Celso. CURSO DE CINEMA. **Jornal do Commercio**, Recife, 24 ago. 1976. Caderno II, p. 5.

MARCONI, Celso. Curso de Iniciação ao Cinema, em Olinda, para crianças. **Jornal do Commercio**, Recife, 21 ago. 1976. Caderno II, p. 7.

MARCONI, Celso. Debate hoje no MAC. **Jornal do Commercio**, Recife, 24 jan. 1973. Caderno III, p. 4.

MARCONI, Celso. EQUIPAMENTO PARA SUPER 8. **Jornal do Commercio**, Recife, 2 set. 1977. Caderno II, p. 6.

MARCONI, Celso. Estão abertas as inscrições para o III Festival do Recife. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 32, 22 set. 1979.

MARCONI, Celso. ESTRANHO. **Jornal do Commercio**, Recife, 14 jan. 1981. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. Festival das mordomias vai acontecer de novo. **Jornal do Commercio**, Recife, 10 dez. 1981. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. Festival de Curitiba / Super 8. **Jornal do Commercio**, Recife, 25 mar. 1975. Caderno II, p. 6.

MARCONI, Celso. FESTIVAL. **Jornal do Commercio**, Recife, 15 jun. 1977. Caderno II, p. 6.

MARCONI, Celso. FESTIVAL. **Jornal do Commercio**, Recife, 27 maio 1983. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. Geneton Moraes Neto, um artista da imagem. **Jornal do Commercio**, Recife, 3 jul. 1982. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. Geneton/Nós não estamos plenamente mortos. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 26, 7 nov. 1979.

MARCONI, Celso. GRUPO 8 CONSIDERADO DE UTILIDADE PÚBLICA. **Jornal do Commercio**, Recife, 1 jun. 1978. Caderno C, não paginado.

MARCONI, Celso. Grupo 8 tem nova diretoria. **Jornal do Commercio**, Recife, 25 jan. 1979. Caderno II, p. 4.

MARCONI, Celso. II Festival de Cinema Super 8 do Recife divulga regulamento. **Jornal do Commercio**, Recife, 16 ago. 1978. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. JORNADA DE CINECLUBES EM CACHOEIRA, BAHIA. **Jornal do Commercio**, Recife, 10 ago. 1978. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. Jornada de Curtos. **Jornal do Commercio**, Recife, 24 maio 1973. Caderno III, p. 2.

MARCONI, Celso. Jornada Nordestina acontecerá na Bahia. **Jornal do Commercio**, Recife, não paginado, 24 fev. 1973.

MARCONI, Celso. Jovens Cineastas. **Jornal do Commercio**, Recife, 17 abr. 1973. Caderno III, p. 2.

MARCONI, Celso. MERCADO PARALELO/SUPER 8. **Jornal do Commercio**, Recife, 20 set. 1973. Caderno III, p. 2.

MARCONI, Celso. MESTRADO DE CINEMA. **Jornal do Commercio**, Recife, 6 dez. 1980b. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. MOSTRA EM BELO JARDIM. **Jornal do Commercio**, Recife, 11 ago. 1973. Caderno III, p. 2.

MARCONI, Celso. NEM UM GESTO. **Jornal do Commercio**, Recife, 26 nov. 1974. Caderno II, p. 4.

MARCONI, Celso. PENEDO REALIZA SEU III FESTIVAL DE CINEMA. **Jornal do Commercio**, Recife, 29 dez. 1976. Caderno II, p. 6.

MARCONI, Celso. Porque rejeitaram nossos filmes em Penedo. **Jornal do Commercio**, Recife, 17 jan. 1981. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. Porto Alegre tem sala especializada em Super 8. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 22, 2 abr. 1980.

MARCONI, Celso. PREMIAÇÃO NO RECIFE. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 26, 28 nov. 1979a.

MARCONI, Celso. Premiados da Jornada. **Jornal do Commercio**, Recife, 18 set. 1973. Caderno III, p. 2.

MARCONI, Celso. Premiados do III Festival terão exibição hoje à noite. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 36, 25 nov. 1979.

MARCONI, Celso. REDE GLOBO E CINEMA SUPER 8. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 26, 28 nov. 1979b.

MARCONI, Celso. SEM CENSURA. **Jornal do Commercio**, Recife, 11 dez. 1980. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. Sobrevivência do cinema ainda está na criação. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 21, 4 abr. 1980.

MARCONI, Celso. Spencer/Super 8 meu amor. **Jornal do Commercio**, Recife, 28 abr. 1974. Caderno III, p. 5.

MARCONI, Celso. SUPER 8. **Jornal do Commercio**, Recife, 16 out. 1973. Caderno III, p. 2.

MARCONI, Celso. SUPER 8. **Jornal do Commercio**, Recife, 7 nov. 1973. Caderno III, p. 2.

MARCONI, Celso. TÉCNICA DA CESARINA. **Jornal do Commercio**, Recife, 2 jul. 1976. Caderno II, p. 8.

MARCONI, Celso. Um pedido que eu faço pela criatividade. **Jornal do Commercio**, Recife, 1 jan. 1978. 4º Caderno, p. 5.

MARCONI, Celso. Vandalismo contra filminhos Super 8. **Jornal do Commercio**, Recife, 21 nov. 1981. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. VI Festival de Penedo será nacional. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 28, 31 out. 1979.

MARCONI, Celso. Vídeo-cassete ocupa espaço do Super-8. **Jornal do Commercio**, Recife, 12 mar. 1983. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. VII Jornada de Salvador dará prêmios da crítica e público. **Jornal do Commercio**, Recife, 17 jun. 1978. Caderno C, p. 5.

MARCONI, Celso. VIII Jornada de Curta Metragem (3). **Jornal do Commercio**, Recife, 1 jun. 1979. Cinema, p. 24.

O SUPER 8 em São Paulo / um depoimento. **Jornal do Commercio**, Recife, 8 ago. 1976. Caderno III, p. 4.

SUNAB divulga a lista com novos preços. **Jornal do Commercio**, Recife, 7 set. 1977. Caderno II, p. 10.

Filmográficas

A ESPERANÇA é um Animal Nômade. Direção: Geneton Moraes Neto. Paris. 1981. Super-8.

A FLOR do Lácio é Vadia. Direção: Geneton Moraes Neto. Recife. 1978. Super-8.

DR. FRANCISCO. Direção: Geneton Moraes Neto. Recife. 1984. Super-8.

FUNERAL para a Década das Brancas Nuvens. Direção: Geneton Moraes Neto. Recife. 1979. Super-8.

GERAÇÃO 65, Aquela Coisa Toda. Direção: Luci Alcântara. Recife. 2008. Vídeo.

ISSO é que é. Direção: Geneton Moraes Neto e Amin Stepple. Recife. 1974. Super-8.

MUDEZ Mutante. Direção: Geneton Moraes Neto. Recife. 1973. Super-8.

RENOVATÓRIO. Direção: Francisco Sales de Lima Segundo. João Pessoa. 2007. Vídeo.

VENDO/Ouvindo. Direção: Fernando Spencer e Luiz Gonzaga de Oliveira e Silva/Lula Gonzaga. Recife. 1972. Super-8.

Fonográfica

MILAGRES/MISÉRIA. Intérprete: Adriana Calcanhotto. Compositores: Cazuza, Frejat, Denise Barroso, Arnaldo Antunes, Sérgio Britto e Paulo Miklos. *In*: SENHAS. Intérprete: Adriana Calcanhotto. São Paulo e Rio de Janeiro: Columbia Records e Sony/BMG Music, 1992 (38 min). 1 LP, lado B, faixa 6 / 1 CD, faixa 13 (3 min).

Bibliográficas:

ABREU, Marcelo. Geneton experimental. **Continente**, Recife, 11 abr. 2018. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/comentario/geneton-experimental>. Acesso em: 29 jan. 2025.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A história em jogo: a atuação de Michel Foucault no campo da historiografia. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p. 79-100, jan./dez. 2004.

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

ALENCAR, Malu. Abrão Berman e eu... como tudo começou... *In*: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil: um sonho de cinema**. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2017. Não paginado.

ALEXANDRE, Gabriel Bandeira. **Cinema durante a ditadura militar: atuação censória no campo cinematográfico brasileiro (1964-1985)**. 2019. Monografia (Graduação em Licenciatura em História) – Faculdade de Formação de Professores de Nazaré da Mata, Universidade de Pernambuco, Nazaré da Mata, 2019.

ALMEIDA, Luciana Carla de. **O experimental no super-8 brasileiro: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

ALMEIDA, M. H. T.; WEIS, Luiz. Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. *In*: SCHWARCZ, L. K. M. (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 319-409.

AMORIM, Lara. Cinema e as condições de produção da imagem em Super-8 na Paraíba: aproximações possíveis entre acervo imagético e memória. *In*: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 10-32.

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas. Apresentação. *In*: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 6-9.

ARANTES, O. B. F. Depois das vanguardas. **Arte em Revista**, São Paulo, v. 7, p. 5-24, 1983.

ARAÚJO, L. S. L. C. Cinema em Pernambuco dos primeiros tempos aos anos 1970: um percurso. In: AGUIAR, J.; BEZERRA, J. C.; PESSANHA, M. (org.). **O novo cinema pernambucano**. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Produções, 2014. p. 12-17.

ARAÚJO, L. S. L. C. Dançar sobre as ruínas: os filmes super 8 de Geneton Moraes Neto. In: CASTELO BRANCO, Edwar de A. (org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: Cancioneiro, 2021. p. 53-65.

ARAÚJO, L. S. L. C. O cinema em Pernambuco nos anos 1920. In: FELICE, Fabrício. **I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso** (coordenação editorial). São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007. p. 33, 71-76.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ARETAKIS, F. P. **O tropicalismo pernambucano**: história de um “Tigre de Vanguarda” (1967-1968). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

BARBÉ, Carlos. Golpe de Estado. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (org.). **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 545-547.

BARROS, José D’Assunção. Cinema e História – as funções do Cinema como agente, fonte e representação da História. **Ler História**, Lisboa, n. 52, p. 127-159, 2007.

BARROS, José D’Assunção. Cinema-História: Múltiplos aspectos de uma relação. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 17-40, 2016.

BARROS, José D’Assunção. A História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**, Maringá, v. 9, n.1, p. 125-141, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude Georges René. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BEZERRA, C. R. A. Cinema, sonho e melancolia na obra do cineasta brasileiro Fernando Spencer. In: VIII Encontro Anual da AIM, 2019, Aveiro. **Atas do VIII Encontro Anual da AIM**. Editado por Daniel Ribas, Manuela Penafria e Sérgio Dias Branco. Aveiro: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, 2019. p. 28-36. Disponível em: <https://aim.org.pt/?p=publications&sp=atas&i=7>. Acesso em: 29 jun. 2023.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOSI, Maíra. **Filmes de família e construção de lugares de memória**: estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e retomado em *Supermemórias*. 2016. Dissertação

(Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BOTTMANN, D. Super-8 paranaense: elementos para uma história. **História: Questões & Debates**, Curitiba, ano 3, n. 4, p. 27-53, jun. 1982.

BRITO, F. L. C. B. “Lutar com o super-8 é a luta mais vã”: *O Palhaço Degolado* (1977) ou a maquiagem sorridente de um corpo sem cabeça. **Fato & Versões**, v. 11, p. 4-27, 2019.

BRITO, F. L. C. B. A “Beleza do Morto” ou um contra-inventário da cultura brasileira: experiências visuais do Nordeste em Inventários de um feudalismo cultural nordestino (1978) de Jomard Muniz de Britto. In: MORAIS, M. L.; SILVA, J. C. (org.). **História, cultura visual e visualidades**. Teresina: IFPI; FAPEPI, 2020a. p. 107-126.

BRITO, F. L. C. B. A fabricação da Pernambucália em Recife (1967-1973): configurações históricas do “movimento tropicalista” em Pernambuco. **História**, São Paulo, v. 37, p. 1-20, 2018.

BRITO, F. L. C. B. O CORPO EM TRANSE: descentramentos de gênero no filme *Esperando João*, de Jomard Muniz de Britto (João Pessoa, 1981). **Outros Tempos**, São Luís, v. 17, n. 29, p. 355-372, 2020b.

BRITO, F. L. C. B. **Torquato Neto e seus contemporâneos**: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina. 2013. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

BRITO, F. L. C. B. **Visionários de um Brasil profundo**: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Escrevivendo**. Recife: Edição do Autor, 1973.

BUCCINI, Marcos. **Trajetória do cinema de animação em Pernambuco**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

BUHRER, João Antonio. Os festivais de Super-8 na cidade das andorinhas. In: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil**: um sonho de cinema. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2017. Não paginado.

CALDAS, Leide Ana Oliveira. **Superoitismo no Maranhão**: os modos de fazer, temas e formas de falar e a invenção do cinema local como prática de micro resistências (1970/80). 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

CAMPOS, M. C. **Suspensões do tempo**: o superoitismo experimental no Brasil e no México na década de 1970. 2020. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

CANDIDO, Antonio. Sobre o trabalho teórico. **TRANS/FORM/AÇÃO: Revista de Filosofia da Unesp**, Marília, v. 1, p. 9-23, 1974.

CARNEIRO, Ana Marília. **Signos da política, representações da subversão**: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na ditadura militar brasileira. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. Entre o *corpo-militante-partidário* e o *corpo-transbunde-libertário*: as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira. **História Unisinos**, São Leopoldo, v. 9, n. 3, p. 218-229, set./dez. 2005.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. Pernambucália: outras verdades tropicais. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n. 6, p. 68-88, 2007a.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. Táticas caminhanças: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 177-194, 2007b.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os Dias de Paupéria**: Torquato Neto e uma *contra-história* da Tropicália. 2004. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. Travessuras em superoito milímetros: o cinema em liberdade de Torquato Neto. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, Florianópolis, v. 18, p. 11-25, 2011.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002a.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difusão Editorial, 2002b.

COMAROFF, J.; COMAROFF, J. Etnografia e imaginação histórica. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, ano 2, v. 1, n. 2, p. 1-72, nov. 2010.

COSTA, M. O. B. **Juventude e cinema nos anos 1970**: a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

CRUZ, Marcos Pierry Pereira da. **O super-8 na Bahia**: história e análise. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CUNHA FILHO, P. C. **A imagem e seus labirintos**: o cinema clandestino do Recife (1930-1964). Recife: Nektar, 2014.

CUNHA FILHO, P. C. A pesquisa cultural nas margens: universidade, vanguarda, periferia (Para Jomard Muniz de Britto). In: III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: CULT e Pós-Cultura/UFBA, 2007. v. 1. p. 1-11. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecult2007/PauloCCunhaFilho.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2023.

CUNHA FILHO, P. C. Como um *flash back*. In: FERREIRA, A. F. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. p. 7-10.

CUNHA FILHO, P. C. Dentro *da noite* incendiada. In: MORAES NETO, Geneton. **Expedições à noite morena: em defesa de um cinema vadio** [fazer Super-8 no Brasil dos anos 1970]. Organização, seleção e introdução de Paulo Carneiro da Cunha Filho. Recife: Contraluz, 2021. p. 11-25.

DARONCO, Marilice. A 24 quadros por segundo, as cores e sonhos de uma geração. In: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil: um sonho de cinema**. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2017. Não paginado.

DARONCO, Marilice. **O nosso cinema era super**. Santa Maria: Câmara de Vereadores, 2014.

DARONCO, Marilice; TOMAIM, C. S. Memórias em frames: o suporte 16mm e a experiência de fazer cinema. **Pós**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 110-125, nov. 2016.

DOSSE, François. História do Tempo Presente e historiografia. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 5-22, jan./jun. 2012.

DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.

FALCONE, Fernando Trevas. Na Paraíba, novos temas, novos realizadores. In: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil: um sonho de cinema**. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2017. Não paginado.

FARACHE, Ana; CUNHA FILHO, P. C. **Geneton: viver de ver o verde mar**. Recife: Cepe, 2019.

FERREIRA, A. F. A trajetória do crítico e cineasta Fernando Spencer e sua relevância para o audiovisual pernambucano. In: 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019, Belém. **Anais [...]**. Belém: Intercom, 2019. p. 1-12. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1788-1.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2023.

FERREIRA, A. F. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

FERREIRA, A. F. Cinema super 8 e performance: outras cenas da vida brasileira. *In*: CATANI, A. M. *et al.* **Estudos Socine de Cinema**: ano IV. São Paulo: Editora Panorama, 2003. p. 325-332.

FERREIRA, A. F. **O cinema Super 8 em Pernambuco**: do lazer doméstico à resistência cultural. Recife: Fundarpe, 1994.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 251-286, jul./dez. 2002.

FICO, Carlos. **Como eles agiam**: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 5-74. jan./abr. 2017.

FICO, Carlos. **O golpe de 64**: momentos decisivos. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GALVÃO, G. A. Revisitando o “Ciclo Super-8” em Pernambuco, das relações. *In*: XII Encontro Estadual de História da ANPUH de Pernambuco: História e os desafios do tempo presente, 2018, Recife. **Anais [...]**. Recife: ANPUH-PE, 2018. p. 1-11. Disponível em: https://www.encontro2018.pe.anpuh.org/resources/anais/8/1535756129_ARQUIVO_artigoanpuhok.pdf. Acesso em: 23 out. 2022.

GARCIA, Miliandre. Quando a moral e a política se encontram: a centralização da censura de diversões públicas e a prática da censura política na transição dos anos 1960 para os 1970. **Dimensões**, Vitória, v. 32, p. 79-110, 2014.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GERBASE, C. Super distâncias Super semelhanças. *In*: MASSAROLO, J. C.; GOMES, João de Lima; NUNES, Pedro (org.). **Cinemas super-8 gaúcho & paraibano**: irreverências, ousadias temáticas e aprendizados dinâmicos. João Pessoa: Editora do CCTA; Aveiro, PT: RIA Editorial, 2023. p. 9-14.

GIARD, Luce. História de uma pesquisa. *In*: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 9-32.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GIUSTI, José Roberto. As bitolas amadoras e sua história. In: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil**: um sonho de cinema. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2017. Não paginado.

GOMES, João de Lima. A contribuição francesa do Cinema Direto. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e memória**: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 102-115.

GOMES, João de Lima; NUNES, Pedro (org.). **De Gadanho a Closes**: memória, cinema Super-8, apagamentos, resistência cultural na Paraíba. João Pessoa: Editora do CCTA; Aveiro, PT: RIA Editorial, 2022.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HIRSCH, R. A. D. **1964**: a conquista do Estado: Ação Política, Poder e Golpe de Classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

HOLANDA, Firmino. O Super-8 na terra do sol. In: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil**: um sonho de cinema. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2017. Não paginado.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2004.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23-44, 2012.

LARSON, Rodger; MEADE, Ellen. **Jovens cineastas**. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. **Curto-circuitos na sociedade disciplinar**: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985). 2007. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007.

LIRA, B. S. **O Super-8 na Paraíba**: anos de produção e rebeldia. Paraíba: Marca de Fantasia, 2021.

LIRA, B. S. Tecnologia e estética: o Super-8 funda a estilística do direto no cinema paraibano nos anos 1980. *In*: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 86-100.

LUCA, Tania Regina de. Fontes impressas: História dos, nos e por meios dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-153.

LUCAS, M. R. L. A tessitura dos fios de Ariadne: arquivo e censura cinematográfica no Brasil. **Antíteses**, Londrina, v.8, n. 15, p. 134-153, jan./jun. 2015a.

LUCAS, M. R. L. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. **Projeto História**, São Paulo, n. 52, p. 220-244, jan.-abr. 2015b.

LUCAS, M. R. L. Usos do passado: entre a censura e a representação no cinema brasileiro. **Revista Em Perspectiva**, v. 1, n. 1, p. 7-26, 2015c.

LUNA, J. C. O. **O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)**. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

LUZ, I. T. S. **Escrevivendo o corpo nos arrecifes do desejo: questões de gênero nos filmes em super-8 de Jomard Muniz de Britto (Pernambuco, 1974-1982)**. 2021. Monografia (Graduação em Licenciatura em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2021.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. *In*: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 34-55.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. A história da experimentação no cinema brasileiro: mitos de origem, momentos obscuros, desafio crítico. *In*: MATOS, Y. A. V. F.; CASTRO, V. B.; MEDEIROS, Rosângela Fachel (org.). **Que História desejamos contar?** São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2019a. p. 195-272.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. Cidade & Cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 1970. *In*: MACHADO, C. E. J.; MACHADO JÚNIOR, Rubens; VEDDA, Miguel (org.). **Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 365-376.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. **Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico**. São Paulo: Cine Brasil Experimental, 2019b. Disponível em: <https://www.cinebrasilexperimental.com.br/breve-historia>. Acesso em: 23 ago. 2023.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. Das vagas de experimentação desde o tropicalismo: cinema e crítica. *In*: IKEDA, M.; LIMA, Dellani (org.). **Cinema de garagem 2014**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014. p. 79-93.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. O inchaço do presente: experimentalismo Super-8 nos anos 1970. **Filme Cultura**, n. 54, p. 28-32, maio 2011.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. O *Pátio* e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma História das vanguardas cinematográficas. *In*: CASTELO BRANCO, Edwar de A. (org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: Cancioneiro, 2021. p. 17-37.

MASSAROLO, J. C.; GOMES, João de Lima; NUNES, Pedro (org.). **Cinemas super-8 gaúcho & paraibano: irreverências, ousadias temáticas e aprendizados dinâmicos**. João Pessoa: Editora do CCTA; Aveiro, PT: RIA Editorial, 2023.

MATTEUCCI, Nicola. Resistência. *In*: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (org.). **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 1114-1116.

MAUAD, Ana Maria. Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção 1960-1980. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 397-413, maio-ago. 2017.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **“Cinema é mais do que filme”**: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social do Brasil) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)**. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MODESTO, Carlos. O Super 8 na terra dos orixás. *In*: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil: um sonho de cinema**. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2017. Não paginado.

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

MONTEIRO, Thiago Nunes. **“Como pode um povo vivo viver nesta carestia”**: o Movimento do Custo de Vida em São Paulo (1973-1982). 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MORAES NETO, Geneton. **Expedições à noite morena: em defesa de um cinema vadio [fazer Super-8 no Brasil dos anos 1970]**. Organização, seleção e introdução de Paulo Carneiro da Cunha Filho. Recife: Contraluz, 2021.

MORAES NETO, Geneton. Uma mensagem dentro de uma garrafa jogada ao mar. *In*: FERREIRA, A. F. **O cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. Recife: Fundarpe, 1994. Não paginado.

MORAES NETO, Geneton. VIVA A SANTA INGENUIDADE! UM GRUPO DE JOVENS APONTA SEUS “BADOQUES” CONTRA OS SÍMBOLOS DAS ONIPRESENTES MULTINACIONAIS: 1974 MANDA LEMBRANÇAS, NUM CURTA METRAGEM DE CINCO MINUTOS: “ISSO É QUE É”. **Geneton.com.br**, 15 dez. 2014. Disponível em: <http://www.geneton.com.br/archives/001084.html>. Acesso em: 30 jul. 2024.

MOREIRA NETO, Euclides. O movimento superoitistas no Maranhão. *In*: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil: um sonho de cinema**. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2017. Não paginado.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

MOTTA, R. P. S. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 109-137, jan./mar. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita filmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton* *In*: CAPELATO, Maria Helena *et al.* **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 65-83.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-289.

NASCIMENTO, Arthur G. L. **Imagens do Nordeste: o filme documental e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais**. 2021. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

NASCIMENTO, Arthur G. L. **O Estado sob as lentes: a cinematografia em Pernambuco durante o Estado Novo (1937-1945)**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

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

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A Brodagem no cinema em Pernambuco**. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo**. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

NUNES, Pedro. Jomard Muniz de Britto: um livre pensador a serviço do cinema e da cultura. *In*: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org.). **Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 134-149.

NUNES, Pedro. **Violentação do ritual cinematográfico: aspectos do cinema independente na Paraíba – 1979-1983**. 1988. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Instituto

Metodista de Ensino Superior, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 1988.

OLIVEIRA, Pedro da Rocha. O Super-8 nas Alagoas de Zumbi. *In: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil**: um sonho de cinema.* São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2017. Não paginado.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). *In: VI Congresso da SOPCOM, 2009, Lisboa. Atas do VI Congresso da SOPCOM.* Lisboa: SOPCOM – Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 2009. p. 1-10. Disponível em: <https://bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2023.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PINHEIRO, Elton Bruno (org.). **Mestre da Utopia**: fragmentos de uma caminhada polifônica. João Pessoa: Editora do CCTA: Ria Editorial, 2021.

PITKIN, Hanna Fenichel. Representação: palavras, instituições e ideias. **Lua Nova**, São Paulo, n. 67, p. 15-47, 2006.

QUARESMA, Christiane. **Animação experimental no Super 8 brasileiro**. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

QUARESMA, Christiane. **O Cinema de animação durante o ciclo de super 8 do Recife**. 2013. Monografia (Graduação em Bacharelado em Design) – Centro Acadêmico do Agreste, Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2013.

REZENDE, A. P. M. **(Des)encantos modernos**: histórias da cidade do Recife na década de vinte. Recife: Ed. UFPE, 2016.

RIDENTI, M. S. Cultura. *In: AARÃO REIS FILHO, D. (org.). **Modernização, ditadura e democracia**: 1964-2010.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p. 233-283.

ROCHA, F. R. O GRIFE: Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais. *In: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil**: um sonho de cinema.* São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2017. Não paginado.

ROCHA, F. R. **Super Festivais do GRIFE**: produção, circulação e formação de cineastas no Super8 brasileiro (1973-1983). 2015. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

SÁ NETO, A. A. F. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 116-125, jan./jun. 2010.

SALLES, F. M. Bitolas e Formatos no Cinema. **Mnemocine**, 2 maio 2009. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/146-bitolasformatos>. Acesso em: 28 maio 2023.

SALLES, F. M. Montagem e Sonorização. **Mnemocine**, c2000. Disponível em: http://www.mnemocine.com.br/cinema/super8mont_som.htm. Acesso em: 4 jun. 2023.

SANTOS FILHO, Francisco Aristides de Oliveira. Inquérito doméstico cultural: Uma entrevista policaiesca com Jomard Muniz de Britto. **Acrobata**, ago. 2019. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/acrobata/entrevista/entrevista-com-jomard-muniz-de-britto/>. Acesso em: 19 maio 2023.

SANTOS FILHO, Francisco Aristides de Oliveira. **Jomard Muniz de Britto e o palhaço degolado**: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós 64. 2012. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2012.

SANTOS, A. C. C.; COSTA, M. O. D.; MUSSE, C. F. “O Super 8 está aqui”: aspectos da publicidade para popularizar o formato cinematográfico amador nos anos 1960 e 1970. **Revista Brasileira de História da Mídia**, São Paulo, v. 7, n. 1, jan./jul. 2018.

SANTOS, E. O. **O sexo contra os dogmas**: Na simpatia da bitola de JMB. 2020. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

SANTOS, K. N. T. “**Afinal, uma semana sem kung-fu, mas com muito palavrão e mulher pelada**”: Pornochanchadas e recepção no Recife (1975-1980). 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2021.

SCHWARCZ, L. K. M.; STARLING, H. M. M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SELIGMAN, F. **Verdes anos do cinema gaúcho**: o ciclo super-8 em Porto Alegre. 1990. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

SILVA NETO, Antônio Leão da. Introdução: as bitolinhas que não eram bitoladas.... In: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil**: um sonho de cinema. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2017. Não paginado.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil**: um sonho de cinema. São Bernardo do Campo, SP: Ed. do Autor, 2017.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Laércio Teodoro. ***Parahyba masculina feminina neutra***: Cinema (in)direto, super 8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986). 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

SILVA, M. G. **Informação, repressão e memória**: a construção do estado de exceção no Brasil na perspectiva do DOPS-PE (1964-1985). 2007. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

SIMON, Roberto. **O Brasil contra a democracia**: a ditadura, o golpe no Chile e a Guerra Fria na América do Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SINGER, Paul. O processo econômico. In: AARÃO REIS FILHO, D. (coordenação). **Modernização, ditadura e democracia**: 1964-2010. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p. 183-231.

SKIDMORE, Thomas E. *O “Boom” econômico e seus críticos*. In: SKIDMORE, Thomas E. **Brasil**: de Castelo a Tancredo, 1964-1985. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 274-286.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Carlos Roberto de. **O filme curto**: pesquisa 1: volume 1. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

STESSUK, Sílvio. O silêncio em espirais: Walter Franco. In: XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada: Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ABRALIC, 2008. p. 1-10. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/034/SILVIO_STESSUK.pdf. Acesso em: 1 jul. 2024.

TAVARES, Bráulio. **O curta metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador**. Salvador: Gráfica Econômico, 1978.

TEIXEIRA, F. W. **O movimento e a linha**: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964). Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VALIM, Alexandre Busko. Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível história social do cinema. **História Social**, Campinas - SP, n. 11, p. 17-40, 2005.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas**: uma História Social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

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

VASCONCELOS, J. E. O. Reexaminando o passado: memórias do futuro. *In*: PINHEIRO, Elton Bruno (org.). **Mestre da Utopia**: fragmentos de uma caminhada polifônica. João Pessoa: Editora do CCTA: Ria Editorial, 2021. p. 183-201.

VIEIRA, Paulo Sá. **O Cinema super-8 na Bahia**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.

VITOR, M. C. G. O silêncio em Geneton grita pela liberdade. **Revista Spia**, Caruaru, 3 dez. 2020. Disponível em: <https://www.spiarevista.com/post/o-sil%C3%A2ncio-em-geneton-grita-pela-liberdade>. Acesso em: 18 jul. 2024.

WELLER, F. “Eis o filme” - O formato 16mm e a influência da estética amadora no documentário moderno. **E-Compós**, Brasília, v. 17, n. 2, mai./ago. 2014.

ZICMAN, Renée Barata. História através da imprensa: algumas considerações metodológicas. **Projeto História**, São Paulo, n. 4, p. 89-102, 1985.

ZILIO, Lara Bethânia. **O agonismo no pensamento político de Hannah Arendt**. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

ANEXO – TRANSCRIÇÃO DO ARTIGO DE GENETON

**“Arranje uma câmera, reúna a turma,
vá para a rua. A transa é filmar**

Se alguém chegar a você e propuser a realização de um filme, certamente você achará a idéia um tanto absurda e imaginará a necessidade de gastos fabulosos, cenários, técnicos, equipamento. Mas corte essa. Quem pensa assim não está com nada. Na verdade, fazer um filme, nas condições que vamos mostrar aqui, não exige quase nada e é uma prática que, a cada dia, toma vulto, muito especialmente entre a juventude.

1 – O QUE FAZER

É o seguinte: o pessoal do Grupo Experimental de Cinema da Universidade Federal da Bahia promoverá uma Jornada Nordestina de Curta Metragem, de 9 a 15 de setembro, em Salvador. E você (por que não?) pode participar. Com pouco mais de trezentos cruzeiros, e, evidentemente, criatividade, faz-se um filme de dez minutos, em Super 8, sem problema algum. Se você não tiver a câmera (o que é de se esperar) basta procurar lojas ou profissionais, aqui no Recife, que a alugam por preços irrisórios. Para que o material esteja completo, é preciso, então, que você compre os filmes, no caso do Super 8, vendidos em latas, com três minutos, cada uma. Um filme de dez minutos, então, – o bastante para quem se inicia – exige, apenas, três latas, que custam cerca de cento e cinquenta cruzeiros. O restante das despesas com revelação, aluguel de câmera, não são motivos de dor de cabeça. Com certeza não ultrapassarão a faixa entre cento e cinquenta e duzentos cruzeiros. Como vemos, com um total de trezentos cruzeiros ou um pouco mais, contadas as despesas, você dará seu primeiro passo.

2 – AS TRANSAS DO FESTIVAL

O tema do filme, evidentemente, fica por sua conta. Os fatos mais comuns, aparentemente sem nenhum significado, podem ser transformados em filmes. Na sua rua, na cidade, ou onde você queira, certamente há um motivo. Não se preocupe com a perfeição, nem pense em criar uma obra-prima, de início. A primeira experiência, sob todos os aspectos, é válida e abrirá caminhos. A Jornada Nordestina de Curta Metragem exige, tão somente, que os temas se situem no Nordeste, e além do concurso de filmes em Super 8, 35 e 16 milímetros, inclui no seu roteiro uma retrospectiva da Produção Thomaz Farkas, uma mostra informativa nacional do Super 8, uma reunião nacional sobre as perspectivas do mercado do filme curto, e a exibição dos premiados no Festival Nacional de Curta-Metragem. Os filmes selecionados por uma comissão, designada pela organização da Jornada Nordestina, se submeterão a julgamento, como não poderia deixar de ser, e concorrerão a prêmios, dados aos melhores em 35mm, 16mm, Super 8, em documentário e na categoria experimental. Quem classificar seu filme receberá um aluguel de exibição nunca inferior a cem cruzeiros, o que, convenhamos, não é mau.

3 – A HORA E A VEZ DO SEU FILME

Caso você aceite o desafio, faça um filme e queira inscrevê-lo, não precisa empreender uma inesperada viagem à Bahia de Todos os Santos. Com lápis e papel à mão, Fernando Spencer, crítico de cinema do DP, se encarrega das inscrições no Recife e espera que o número de candidatos, até agora um tanto tímido, mas nem por isso desanimador, aumente. Não deixe de

reunir sua turma, arranjar uma câmara, seja como for, e sair por aí, curtir uma diferente. Na verdade, a emoção de fazer um filme só pode ser comparada à de andar de bolsos vazios pelas ruas da cidade” (Geneton Moraes Neto, *in* Diário de Pernambuco, Recife, 3 jun. 1973).