

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA SOCIAL**

LEIDE ANA OLIVEIRA CALDAS



**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)**

São Luís  
2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**  
**MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**LEIDE ANA OLIVEIRA CALDAS**

**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)**

São Luís

2016

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

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 / Leide Ana Oliveira Caldas. - 2016.  
226 f.

Coorientador(a): Leide Ana Caldas.

Orientador(a): Josenildo de Jesus Pereira.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em História/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

1. Discurso Fílmico. 2. História e Cinema. 3. Maranhão. 4. Super 8mm. 5. Superoitismo Maranhense. I. Caldas, Leide Ana. II. Pereira, Josenildo de Jesus. III. Título.

**LEIDE ANA OLIVEIRA CALDAS**

**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)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em História – Curso de Mestrado, da Universidade Federal  
do Maranhão, como requisito à obtenção do grau de Mestre  
em História Social.

Orientadora: Prof. Dr. Josenildo de Jesus Pereira

Linha de Pesquisa: Cultura e Identidades

São Luís

2016



# **LEIDE ANA OLIVEIRA CALDAS**

## **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)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – Curso de Mestrado, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito à obtenção do grau de Mestre em História Social.

Orientadora: Prof. Dr. Josenildo de Jesus Pereira

Aprovada em: 29/ 11 /2016

### **BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Josenildo de Jesus Pereira** (Orientador)

Universidade Federal do Maranhão – UFMA

---

**EXAMINADOR Prof. Dr. Antonio Evaldo Almeida Barros**

Universidade Federal do Maranhão – UFMA

---

**EXAMINADOR Prof. Dr. Marcus Ramúsyo Almeida Brasil**

Instituto Federal do Maranhão – IFMA

A Carlos Alberto Caldas meu pai, a meus avós Maria Gonçala, Francisca Caldas, José Caldas e a Karla Araújo, amizade e juventude eternizada.

*(In memoriam)*

## AGRADECIMENTOS

A Deus (por que não?).

Ao meu querido orientador e professor também da graduação Josenildo de Jesus Pereira por quem tenho grande carinho e admiração. Foi responsável pela minha catarse acadêmica no 2º período do Curso de História com suas perspectivas culturalistas.

À minha família, principalmente ao meu companheiro Inácio de Araújo Costa Júnior de todas as horas, mas vou agradecer aqui o que pode ser agradecido: pela paciência, pelo amor e, claro pelos momentos de calma em meio às tensões provocadas pelas angústias da minha escrita. Pela disponibilidade de extrair fotogramas dos filmes para o meu texto, pela rápida revisão (a correria é invencível), por operar a câmera para os registros audiovisuais das entrevistas da minha pesquisa, por ir na Biblioteca Pública fotografar uma nota de jornal que só anotei a data, enfim, por junto com Frida (nossa cachorrinha) saber tirar um sorriso meu quando parece que tudo vai desabar (conseguimos, cabeludo!).

Às minhas famílias (Bezerra, Silva, Caldas, Braga, Oliveira), principalmente minha mãe Ana Lêda e minha irmã Geane pela força e compreensão, pelo amor, pelo grande amor. Aos meus irmãos mais novos Bruno e Ricardo Ramon e, principalmente o mais velho de nós: Gerry (por levar as duas irmãs ao Cine Passeio nos sábados; depois da gente fechar a banca de vendas de bombons na parada do ônibus Campus em frente à Praça do Panteon, após um dia de trabalho!). À minha tia materna Regina Bezerra da Silva (por tudo e pelo extinto de destemer). Minhas tias paternas (Caldas) Glorinha (por tudo e me apresentar as salas escuras de cinema na minha infância), Regina (por tudo e pelo dom da narrativa) e tia Jesus (por tudo e pelo exemplo de bravura!). A meus primos e primas pelos encontros familiares que resultavam em sessões de cinema desde a época do vídeo cassete. Aos meus sobrinhos: Yrlan Gefferson, Davidson, Douglas, Jhonatan e minha sobrinha Ana Beatriz. Aos meus sobrinhos (família Costa): Fernando Junior e Kauê.

Aos amigos e amigas: Ana Ládía (pelo carinho e amizade-desde nossa turma de graduação na UFMA-, por ter lido meu pré-projeto para a seleção de mestrado), Milena Galdez (pelo de sempre, pela amizade de mil anos e pela pesquisa sobre o Desterro), Claudia Costa (pelo de sempre! Pelo carinho), Anavaléria, Luanna Candeira, Thais Lima, Andreia e Rezzo, Joseane (pela força, amizade, leituras e compartilhar a angústia na pesquisa sobre cinema superoitista) e Jô Dantas, Pyetra Cutrim, Laiana Cutrim, Ashley, Rejane e Emílio Azevedo, Vilmará e João Pedro Borges; Marivânia Moura, José Oliveira, Valber Da Hora, Patrícia

Araújo, Iris Melo, Denise Mota ( me ajudou a localizar o superoitista Wellington Reis), Rafael Quevedo pela amizade e incentivo.

A Nila Michele (por tudo, pela amizade, pela paciência e atenção de sempre, incluindo a força para eu entregar esta dissertação), Milena Rodrigues e Rosângela Lima, reencontro na academia (somos da mesma turma de graduação na UFMAe agora na mesma turma de mestrado na mesma instituição).

À minha Turma de Mestrado 2014: Eline Erich (pela força e longas conversas), Adriano Kilala, Isabela, Flávio, Susy Natha, Nathália, João Otávio (pela força e narrativas sobre superoitistas e dicas), Rafael Aguiar, Raimundão (que me ajudou a investigar e encontrar o superoitista João Mendes), meus queridos amigos Wendell Brito e Marcelo Lima ( pela amizade fraternal conquistada a partir da turma de mestrado; pelo apoio e ajuda na pesquisa e pelas longas conversas). A Kalil Kabba que foi nosso colega visitante de turma.

Aos professores e professoras do Mestrado Regina Faria (minha querida e admirável professora na graduação e mestrado), Marcus Baccega, Antonio Evaldo e Maria Izabel Barbosa. Lembrando também de agradecer meus professores da graduação em História-Licenciatura Plena (UFMA): Maria da Glória Correia (testemunha ocular do superoitismo maranhense), Wagner Cabral (Estágio Docente), Washington Tourinho (pelas dicas), Manoel Barros, Flávio Soares e Flávio Reis.

Agradecimentos aos professores Drs. João Batista Bittencourt e Ramúsyo Brasil pelas direções apontadas no Exame de Qualificação.

Agradecimentos imensuráveis aos realizadores superoitistas pela disponibilidade e depoimentos: Murilo Santos, João Mendes, João Ubaldo, Wellington Reis, Euclides Moreira e Luís Carlos Cintra.

Aos depoimentos do professor Mário Cella (inquestionável incentivador do superoitismo maranhense). Dos Artistas: Tácito Borralho e César Teixeira. Ao querido José Guterres.

Aos moradores (respectivamente da Rua da Estrela e Rua 28 de Julho) pelos depoimentos: Maria de Jesus Costa e seu José Henrique Pinheiro.

A Jaislan Honório Monteiro e Fábio Leonardo Brito que me enviaram seus trabalhos de pesquisa sobre cinema e superoitismo piauiense .

A José Henrique Borralho meu orientador da Especialização e Júlia Contança na UEMA.

A Moara Gamba por me ajudar a contactar Luís Carlos Cintra.

A Vicente Junior por localizar o filme ZBM S/A pra mim sem saber, pois eu achava que não existia mais e numa conversa na Praia Grande me deu a notícia que havia encontrado na MAVAM (Museu da Memória Áudio Visual do Maranhão).

Beto Matuke, André Lucap e Joaquim Haickel do MAVAM (Museu da Memória Áudio Visual do Maranhão).

A Zema Ribeiro pelas fotos do Maré Memória digitalizadas.

Paulo Socha pela fotografia da Jornada Maranhense de 1986.

A Viviane Barbosa e Aldina Melo pelo livro e pesquisa sobre as Quebradeiras de Côco.

A Tatiana Reis pelo livro presenteado sobre sua pesquisa a respeito da dinâmica da prostituição na área central de São Luís.

Aos colegas e alunos das escolas que trabalhei na época do mestrado antes do meu afastamento na rede estadual: Unidade Escolar Gen. Artur Carvalho e Estado do Pará. Agradeço também aos colegas e alunos do Centro de Ensino “Professora Margarida Pires Leal”. Escola que marca minha volta ao trabalho e defesa da presente Dissertação e a derradeira instituição estadual no meu processo de transição para a docência no Instituto Tecnológico do Maranhão Campus Coelho Neto.

A Luís Inácio Oliveira Costa (por saber ouvir minhas angústias e transmitir serenidade em meio ao ritmo frenético do meu desespero), Jorge Henrique, Fernando Luís e Regina Célia Costa pela força. A Inácio de Araújo Costa pela memória incrivelmente admirável e inquietante.

Ao Partido da Pandoca Livre por escutar as lamentações e alegrias: Zeca, César Labre, Bruno e Mônica.

Finalmente agradeço imensamente a Banca Examinadora composta pelos professores Drs. (Ramúsyo Brasil, Antônio Evaldo Barros e Josenildo Pereira) pela aprovação e considerações para a versão final da Dissertação.

Enfim, a vida é uma trajetória de lutas e agradecimentos.

*“Claro, o cinema é uma máquina, uma arte de máquina, uma arte-indústria. Claro, eu fora inspirado pela ideia, já complexa e recursiva, de entender a sociedade com a ajuda do cinema e ao mesmo tempo entender o cinema com a ajuda da sociedade. Mas eu era levado por algo mais íntimo, pela fascinação da minha adolescência, e pela minha sensação adulta de que o cinema é muito mais belo, emocionante, extraordinário que qualquer outra representação”*

*(Edgar Morin)*

*"E a primeira providência continua sendo a Mesma de sempre: conquistar 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)*

## RESUMO

O presente trabalho está inserido no contexto da História Social e, mais precisamente, na interface desta com outras linguagens quanto à forma de olhar, tratar e falar acerca da vida cotidiana. Entre as linguagens optamos pelo Cinema. Desse modo, examinaremos o discurso produzido pelo cinema no Brasil, mas especificamente em São Luís capital maranhense no período compreendido entre as décadas de 1970 e 1980. O tema-problema da pesquisa são os discursos produzidos acerca da dinâmica sócio histórica da cidade através das *maneiras de fazer e dizer* (Certeau), nesse recorte temporal, por cineastas expressos em filmes realizados com a bitola Super 8mm, ação denominada de superoitismo. Para tanto, apresentaremos o percurso do cinema no Brasil e no Maranhão, com ênfase para a produção fílmica superoitista como micro resistências explicitando os marcos de práticas fílmicas exercidas como micro liberdades de seus realizadores, ocupando o espaço de cineastas da cidade; os seus embates e o cenário no qual produziram os seus filmes para, então, configurar a lógica do discurso dessa produção a partir da experiência local.

**Palavras – chaves:** História e Cinema. Discurso Fílmico. Maranhão. Super 8mm. Superoitismo Maranhense.

## **ABSTRACT**

The present work is inserted in the context of Social History and, more precisely, in the interface of this with other languages in the way of looking, treating and talking about daily life. Among languages we opted for Cinema. In this way, we will examine the discourse produced by cinema in Brazil, but specifically in São Luís, Maranhão capital in the period between the 1970s and 1980s. The problem theme of the research is the discourses produced about the socio-historical dynamics of the city through ways of making and saying (Certeau), in this temporal cut, by local filmmakers and expressed in films made with the Super 8mm super-rated action. To do so, we will present the course of cinema in Brazil and Maranhão, with emphasis on film superoitist as micro resistances explaining the milestones of filmic practices exercised as micro liberties of its directors, occupying the space of filmmakers of the citizen; their clashes and the scenario in which they produced their films to then configure the discourse logic of this production from the local experience.

**Keywords:** History and Cinema. Film Discourse. Maranhão. Super 8mm. Superoitism.



## ÍNDICE DE IMAGENS

IMAGEM 1:: SEQUÊNCIA DE FOTOGRAMAS DO FILME CHEGADA DE UM TREM À ESTAÇÃO DA CIOTAT.....	41
IMAGEM 2: A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA LUMIÈRE.....	41
IMAGEM 3. SEQUÊNCIA DE FOTOGRAMAS DO FILME VIAGEM À LUA.....	43
IMAGEM 4: . <b>DIRETORES DO CINEMA NOVO</b> . DA ESQUERDA PARA A DIREITA: NELSON PEREIRA DOS SANTOS, RUY GUERRA, JOAQUIM PEDRO ANDRADE, WALTER LIMA JR, ZELITO VIANA, LUÍS BARRETO, GLAUBER ROCHA E LEON HIRSZMAN. BRASIL, DÉCADA DE 1960.	51
IMAGEM 5. REPRESENTANTES DA ESTÉTICA MARGINAL: DA ESQUERDA PARA A DIREITA: ROGÉRIO SGANZERLA, CARLOS REICHENBACH, ANTÔNIO LIMA E ANTÔNIO MELIANDE..	62
IMAGEM 6: CARTAZ DO FILME O PAGADOR DE PROMESSAS (1962).....	70
IMAGEM 7: <b>CÂMERA SUPER 8MM</b> .....	82
IMAGEM 8: . FLUXO DE PRODUÇÃO.....	84
IMAGEM 9:. ANÚNCIO KODAK DE 1970.....	85
IMAGEM 10: SEQUÊNCIA DE FOTOGRAMAS DO FILME DUELO.....	93
IMAGEM 11: FOTOGRAMA DO FILME O TERROR DA VERMELHA.....	95
IMAGEM 12: <b>PARTICIPANTES DA 9ª EDIÇÃO DA JORNADA NACIONAL DE CINEMA (1986)</b> .....	98
IMAGEM 13:. <b>ESPETÁCULO MARÉ MEMÓRIA (1974)</b> .....	106
IMAGEM 14.. <b>PALAFITAS E LABORATÓRIO PRO ESPETÁCULO MARÉ MEMÓRIA (1974)</b> .....	107
IMAGEM 15. MURILO SANTOS FILMANDO NA LAMA NO BAIRRO DA LIBERDADE PARA MARÉ MEMÓRIA. FOTOGRAFADO POR UM MORADOR.....	108
IMAGEM 16 . <b>VIOLEIROS: JOSIAS SOBRINHO E CÉSAR TEIXEIRA- MARÉ MEMÓRIA</b> .....	109
IMAGEM 17. O BOÊMIO (TÁCITO BORRALHO) E SÃO PEDRO NO CÉU.....	110
IMAGEM 18. O BOÊMIO (TÁCITO BORRALHO) E SÃO PEDRO NO “CÉU” (DOS CAMPOS VERDES DE GRAJAÚ).....	111
IMAGEM 19. FOTOGRAMA DO FILME “ADÃO E EVA”.....	112
IMAGEM 20. FOTOGRAMA DO FILME PREGOEIROS DE SÃO LUÍS.....	118
IMAGEM 21. <b>JOÃO UBALDO E MURILO SANTOS: ENSINANDO TÉCNICAS DA PRODUÇÃO EM SUPER 8 MM</b> .....	121
IMAGEM 22. <b>CARTAZ DO FILME “A FACA E O RIO” (1977)</b> .....	124
IMAGEM 23. SUPER 8 DÁ PRÊMIOS. DA ESQUERDA PARA A DIREITA: DJALMA BRITO, EUCLIDES MOREIRA E LUÍS CARLOS CINTRA.....	127
IMAGEM 24: <b>FOTOGRAMAS DO FILME E LÁ SE VEM O TREM (1983)</b> .....	139
IMAGEM 25. SEQUÊNCIA DE FOTOGRAMAS DO FILME SOBRE A GREVE DOS ESTUDANTES DE 1979.....	142
IMAGEM 26. <b>OS LOUCOS E OS TRANSEUNTES</b> .....	146
IMAGEM 27. <b>CREDITO DE ABERTURA DO FILME CÔCO AMARGO</b> .....	152
IMAGEM 28. SAÍDA DA QUEBRADEIRA DE COCO À CAÇA DO BABAÇU COM UM CÔFO E FACÃO.....	153
IMAGEM 29. PLACA DE PROIBIÇÃO PARA A COLETA DE COCO BABAÇU.....	153
IMAGEM 30. QUEBRADEIRA DE COCO FAZENDO A COLETA DO BABAÇU.....	155
IMAGEM 31. A QUEBRA DO COCO.....	156
IMAGEM 32. PALMEIRA DE COCO BABAÇU.....	157
IMAGEM 33. A CAMINHO DA VENDA DO COCO BABAÇU.....	158
IMAGEM 34. NEGOCIAÇÃO DO COCO POR ALIMENTOS.....	158
IMAGEM 35. <b>A TROCA POR ALIMENTOS</b> .....	160
IMAGEM 36. A VOLTA DA QUEBRADEIRA DE COCO PARA CASA.....	160
IMAGEM 37. A TROCA DO BABAÇU COMO ALIMENTO PARA AS CRIANÇAS.....	161
IMAGEM 38. O LAMENTO DA QUEBRADEIRA DE COCO.....	163
IMAGEM 39. BRICOLAGEM DE CRÉDITOS FINAIS DO FILME CÔCO AMARGO.....	164
IMAGEM 40. BRICOLAGEM FINAL DO CRÉDITO: DIRETOR.....	164
IMAGEM 41. MULHERES EM EXPOSIÇÃO NA ZBM/AS (AO CENTRO UMA BONECA DE PLÁSTICO).....	167
IMAGEM 42. O OLHAR DA MULHER ANÔNIMA DE ZBM S/A.....	167

IMAGEM 43. CASAL NA ZBM/SA.....	168
IMAGEM 44. ABATIMENTO DE AVE NA ZBM/SA .....	169
IMAGEM 45. CASAL ENTRANDO EM UM ESTABELECIMENTO E ABATIMENTO DE AVE NA ZBM/SA .....	169
IMAGEM 46. LETREIRO DE ABERTURA DE ZBM/SA.....	170
IMAGEM 47. LETREIRO TÍTULO DE ZBM/SA .....	171
IMAGEM 48. PANORAMA DAS RUAS NA ZBM/SA.....	171
IMAGEM 49. TÁTICAS CAMINHANTES NA ZBM/SA .....	172
IMAGEM 50. INSALUBRIDADE NA ZBM/SA.....	173
IMAGEM 51. OBSERVANDO DO BAR: TENSÃO ENTRE CASAL NA RUA NA ZBM/SA .....	174
IMAGEM 52. DISPUTA DE OLHARES ENTRE A CÂMERA E A MULHER NA ZBM//SA .....	175
IMAGEM 53. EXPOSIÇÃO DE MULHERES E ARTIFÍCIOS NA ZBM/SA.....	176
IMAGEM 54. CAMINHADA PARA A ALCOVA NA ZBM/SA.....	178
IMAGEM 55. DENTRO DA ALCOVA DA ZBM/SA.....	179
IMAGEM 56. CASAIS DANÇANDO NA ZBM/SA .....	180
IMAGEM 57. SEGUNDO CASAL NA ALCOVA DA ZBM//SA.....	180
IMAGEM 58. ENQUADRAMENTO DA PLACA DE TAXI NA ZBM//SA .....	181
IMAGEM 59. LETREIRO NO FINAL DE ZBM//SA.....	182
IMAGEM 60. CRÉDITO DE ABERTURA DO FILME PESADELO.....	187
IMAGEM 61. O SONO DO PESADELO.....	188
IMAGEM 62. LETREIRO DE ABERTURA DO FILME DO PESADELO .....	188
IMAGEM 63. SURGIMENTO DA MULHER ILHA NO FILME PESADELO.....	189
IMAGEM 64. EXPRESSÃO FANTASMAGÓRICA DA MULHER ILHA DO FILME PESADELO.....	189
IMAGEM 65. <b>DESMATAMENTO NA CIDADE</b> DO FILME PESADELO .....	190
IMAGEM 66. COLAGEM NO FILME PESADELO .....	191
IMAGEM 67. EFEITOS ESPECIAIS DO FILME PESADELO .....	192
IMAGEM 68. A MULHER MÁQUINA OU FALSA MARIA DO FILME METROPLIS (1927).....	193
IMAGEM 69. A DANÇA DA MULHER ILHA DE ALUMÍNIO DO FILME PESADELO .....	193
IMAGEM 70. DANÇA DA MULHER ILHA DE ALUMÍNIO COM O BONECO TIO SAN .....	194
IMAGEM 71. LINGUAGEM DE HQ DIALOGANDO COM A AÇÃO DO TRATOR DO FILME PESADELO .....	194
IMAGEM 72. NATIVO CAMINHANTE DO FILME PESADELO.....	196
IMAGEM 73. CASAS DE PALHA CONSTRUÍDAS EM MUTIRÕES DE OCUPAÇÃO DO FILME PESADELO.....	197
IMAGEM 74. ESPECTRO DA ILHA DE ALUMÍNIO RONDANDO O CASARÃO DO FILME PESADELO .....	198
IMAGEM 75. TRANSFORMAÇÃO DO NATIVO EM OPERÁRIO DO FILME PESADELO .....	198
IMAGEM 76. IMAGENS NO SONHO DO FILME PESADELO .....	199
IMAGEM 77. MULHER DE ALUMÍNIO DO FILME PESADELO .....	200
IMAGEM 78. CRÉDITOS DA EQUIPE DO FILME PESADELO .....	200
IMAGEM 79. CRÉDITOS DOS COLABORADORES DO FILME PESADELO .....	201
IMAGEM 80. CRÉDITO FINAL DO FILME PESADELO.....	201
IMAGEM 81. POLÍCIA MILITAR NA POSSE DE JOSÉ SARNEY (ESQUERDA) E NA GREVE DOS ESTUDANTES EM 1979 (DIREITA).....	206
IMAGEM 82. TRATORES (ESCAVADEIRAS) E RUAS ASFALTADAS COMO REPRESENTAÇÃO DE PROGRESSO .....	208
IMAGEM 83. FOTOGRAMA DO FILME PESADELO: TRATOR DERRUBANDO PALMEIRAS.....	208

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: MANEIRAS DE FAZER SUPEROITISMO .....	87
QUADRO 2: FILMES PREMIADOS NA I JORNADA MARANHENSE DE SUPER 8.....	128
QUADRO 3: FILMES NÃO PREMIADOS NA I JORNADA MARANHENSE DE SUPER-8 .....	129

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	18
<b>2. HISTÓRIA E CINEMA: PRÁTICAS HISTORIOGRÁFICAS E NUANCES DA HISTÓRIA DO CINEMA NO BRASIL .....</b>	<b>31</b>
2.1 Emergência do cinema como linguagem .....	31
2.2. O Cinema e a Historiografia: nuances da gênese de suas relações.....	35
<b>3. CINEMA NO BRASIL: PRÁTICAS E TENSÕES NA CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO. ....</b>	<b>50</b>
3.1 Práticas do Cinema Marginal .....	62
3.2 Pornochanchadas.....	68
<b>4. SUPEROITISMO: “UMA CÂMERA NA MÃO E O BRASIL NO OLHO” .....</b>	<b>82</b>
4.1 O Superoitismo no Maranhão: invenção de uma tradição de práticas cinematográficas .....	98
<b>5. DO SUBTERRÂNEO ÀS TELAS: OS MODOS DE FAZER E DE FALAR DO SUPEROITISMO NO (DO) MARANHÃO .....</b>	<b>133</b>
5.1 Táticas superoitistas .....	133
5.2 Zoom na bricolagem superoitista .....	147
5.3 CÔCO AMARGO: uma bricolagem de linearidade narrativa sobre as quebradeiras de coco e sua resistência cotidiana .....	151
5.4 Z.B.M S/A: bricolagem de simultaneidade (um) olhar superoitista da zona do baixo meretrício.....	166
5.5 PESADELO: bricolagens de efeitos especiais e cultura pop na invasão do espectro alumínio na Ilha.....	185
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	202
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	210
ANEXOS .....	222
RELAÇÃO DE FILMES MARANHENSES DA DÉCADA DE 1970/80 ELABORADA POR EUCLIDES MOREIRA NETO EM 1990 .....	222

## 1. INTRODUÇÃO

A democratização das práticas de produção de imagens se dá através de uma intimidade contemporânea com as imagens digitais em formas de vídeos e fotografias. O consumo anônimo em massa faz parte de um contexto onde produtos como os aparelhos celulares chegam ao mercado direcionados para além de seu uso tradicional, permitindo o contato íntimo entre o consumidor e as várias possibilidades de registrar imagens. Do mesmo modo, as câmeras fotográficas digitais possuem qualidades para a produção de filmes com curta, média ou longa duração, dependendo da intenção, da criatividade e de conhecimentos adquiridos para a maneira de fazer um filme.

Essa relação democratizante com a produção de imagens, seja no cotidiano doméstico ou na indústria cinematográfica, é um desdobramento do consumo principalmente de câmeras Super 8, que se estabeleceu na década de 1970 como uma ferramenta na confecção de filmes caseiros e, posteriormente, foi apropriada por indivíduos e grupos com o propósito de registrar imagens com temáticas políticas, sociais artísticas. Assim, a imagem em movimento saltou da moldura das telas de salas de cinema e de TV's dissolvendo as fronteiras entre os espectadores e os produtores de cinema.

O uso da câmera doméstica gerou, no mundo ocidental, uma espécie de cinema subterrâneo. No Brasil, esta prática desenvolveu-se em vários estados do país, a exemplo da Paraíba, Pernambuco, Piauí e Maranhão. Essa nova expressão, embora estivesse à margem do circuito de produção e exibição de cinema comercial no eixo Sul e Sudeste, conseguiu formar um público cativo.

No Maranhão, entre as décadas de 1970 e início de 1980, foram realizados uns cem (100) filmes produzidos na bitola *Super 8mm*.<sup>1</sup> Considerando-se as problemáticas contidas no modo de fazer e sobretudo na abordagem dos temas-problemas, esta pesquisa surge com o propósito de compreender as especificidades tecnológicas da produção *superoitista*, dentro de um cenário onde eram hegemônicas as películas produzidas em bitolas de 16 e de 35mm, bem como sua lógica discursiva por meio da análise do perfil de seus produtores e das temáticas apresentadas nos filmes.

---

<sup>1</sup> MOREIRA Neto, Euclides Barbosa. **O cinema dos anos 70 no Maranhão**. São Luís, DAC/PREXAE/UFMA. São Luís. 1990.

Nesse contexto, os realizadores superoitistas fabricaram espaços para a recepção de suas produções. Dentre esses, sublinha-se a realização da I Jornada Maranhense de Super 8 mm, festival criado pelo Departamento de Assuntos Culturais (DAC) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e que permanece ainda hoje ligado à esta instituição. Este evento foi realizado entre 1977 e 1989, exceto no ano de 1985, por falta de incentivo e de financiamento. A partir de 1990, este passou a ser chamado de Festival Guarnicê de Cine e Vídeo e a partir de 2002, em comemoração aos seus 25 anos, passou a ser denominado de Festival Guarnicê de Cinema, tal como acontece ainda hoje. Neste ano corrente de 2016 foi realizada a sua trigésima nona (39ª) edição.

A despeito da importância dos filmes de bitola Super 8mm como memória de si e de olhares acerca da dinâmica sócio histórica do Estado do Maranhão, o seu uso como documento para a pesquisa histórica não é uma tarefa fácil. As razões são inúmeras! Dentre elas, destaca-se o fato de serem realizações autorais e independentes, com *status* de atividade amadora e, portanto, de produtos pessoais e privados. Some-se a isso a ausência de política pública para o arquivamento e preservação da memória audiovisual local, fator responsável pela deterioração dos filmes e, por conseguinte, a construção de um cenário de esquecimento dessa produção ao longo de anos, inclusive daqueles que participaram de festivais locais e de outras regiões.

Desse modo, a localização de fragmentos dessa memória superoitista se constituiu numa longa, desgastante e cansativa saga! O encontro com alguns realizadores e seus relatos sobre filmes, que em alguns casos nem mais existem, foi de fundamental importância para entender toda aquela produção. É bom ressaltar a iniciativa de resgate, digitalização e arquivamento por parte de alguns realizadores, como é o caso dos superoitistas Murilo Santos, Euclides Moreira Neto e João Ubaldo, que cederam seus filmes ao Museu da Memória Áudio Visual do Maranhão (MAVAM), o que possibilitou o acesso a alguns filmes que serão analisados na presente pesquisa.

Em termos historiográficos, este trabalho está inserido no que se pode nomear de história visual, compreendida como um fenômeno que se constrói por uma complexa variedade de elementos - sejam eles econômicos, políticos, sociais e estéticos. A este respeito Alexandre Valim sublinha:

O cinema é uma instituição inscrita no meio social, todo processo de produção de sentido é uma prática social, e o cinema não é apenas uma prática social, mas um gerador de práticas sociais, ou seja, o cinema, além de ser um testemunho da forma de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou propõe modelos<sup>2</sup> (VALIM, 2012, p.282).

<sup>2</sup> VALIM, Alexandre. **História e Cinema**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs). Novos

Em várias sociedades, a produção cinematográfica como objeto cultural, tem-se revestido de certa complexidade, isso porque encapsula práticas de produção e consumo; representações como lazer, linguagem e obra de arte e espaço de fala política. Assim, o cinema vem gerando problematizações nas mais diferentes áreas do conhecimento, inclusive na História. A relação entre cinema e história foi interpelada no final dos anos de 1960 pelo historiador francês Marc Ferro no contexto da Nova História, ou seja, quando a atenção do historiador se voltou para novos objetos, novas abordagens e novos problemas acerca de sujeitos constituintes da dinâmica história das sociedades. Pierre Sorlin compartilhou com Ferro, a partir da década de 1970, a inquietação de evidenciar preocupações historiográficas tradicionais e centrar o olhar na relação entre filme e sociedade em contrapartida a outras discussões desenvolvidas em outras áreas do conhecimento ganhando, com o tempo, desdobramentos e ampliações direcionadas ao universo do cinema como prática sociocultural na atualidade.

Para analisarmos as práticas fílmicas de superoito no Maranhão, não podemos deixar de situá-los dentro de um contexto de exercício de produção, num espaço de disputas estéticas e discursos hierarquizantes hegemônicos de consagração de determinadas práticas de cinema. Em termos de tecnologia, essa consagração dava-se nas produções que utilizavam a bitola de 35mm, consideradas hierarquicamente superiores do que as produções feitas com bitola de 8 mm (assim como Super 8mm) e 16mm, mais comuns para o uso doméstico, produções etnográficas ou para a televisão.

A respeito das disputas estéticas no país, é indispensável apontar as variáveis constituintes do cinema brasileiro: a *Chanchada* (décadas de 1940 a 1950), o *Cinema Novo e o Cinema Marginal* (1960-70, assim como as práticas da chamada *Pornochanchada* (1970-80) diminuída por atender ao mercado de circulação comercial de filmes de baixo orçamento, com apelações eróticas e críticas a costumes estabelecidos ou mesmo reproduzindo discursos conservadores. Este, assim como as práticas da Chanchada, se preocupava em realizar entretenimento sem projetos políticos de conscientização.

Com o Cinema Novo, surge no Brasil um movimento político com o discurso de revolução nas práticas de cinema nacional, baseado na estética como espaço de denúncia e discussão antes mesmo do Golpe de Estado Civil-militar que instaurou a Ditadura Militar (1964-1985) no país. Temáticas rurais e urbanas passaram a ter um espaço no qual eram tratadas

questões como o banditismo mítico no Nordeste, a opressão e desigualdades sociais. Os cenários retratam tanto a realidade do sertão quanto os espaços urbanos do Sul-Sudeste e a estética das favelas.

O Cinema Marginal, como dissidência do Cinema Novo, propunha outros olhares, outras estéticas da realidade urbana, a linguagem irônica e transgressora era usada para dar o tom da crítica social e o ingrediente para a construção dos personagens anti-heróis e marginais. Tratava-se de produções muitas vezes realizadas à margem de financiamentos de incentivo à produção nacional, justificando assim a designação cinema marginal ou cinema de autor.

Nesse cenário, as práticas superoitistas ficaram de fora das discussões acerca das produções promovidas por intelectuais preocupados em construir um perfil do cinema nacional. O sentido de produção amadora não contemplava as ambições de elaboração de um projeto de construção do cinema brasileiro pelos seus idealizadores. Segundo Osanan Lima, tratava-se da idealização de um *projeto cinematográfico* concebido como *Cinema Brasileiro Moderno* articulado em torno do nome de Glauber Rocha – crítico, diretor idealizador, articulador e propagandista do Cinema Novo. O projeto era compartilhado por Paulo Emílio, Ismail Xavier dentre outros, que no período de construção do projeto do Cinema Novo, vislumbravam “a condição do cineasta como porta-voz da comunidade imaginada (a nação, o povo) <sup>3</sup>”.

Outras práticas, a exemplo do superoitismo, que embora fossem um espaço de aglutinação de linguagens e *intericonicidade* em suas formulações e suas especificidades técnicas, ficaram de fora do Projeto de Cinema Brasileiro Moderno. Para Osanan Lima tratou-se de uma fenda...

...que ele (Glauber Rocha) não fechou ao colocar para fora do caminho outras experiências que por não estarem relacionadas ao seu projeto totalizador, foram descaracterizadas, pouco lembradas e, no máximo, passaram a atuar como apêndices de um projeto maior<sup>4</sup> (LIMA, 2012, p.15).

A ausência do superoitismo no elenco de ícones constituintes da identidade cinematográfica brasileira é um tema-problema que merece pesquisa e um exame crítico. Este é um dos estímulos para esta pesquisa relativa à produção fílmica em bitola de Super 8mm a partir da experiência vivida em outras temporalidades locais e com diálogos com as estéticas

<sup>3</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify: 2012. P. 08.

<sup>4</sup> LIMA, Frederico Osanan Amorim. **É que Glauber acha feio o que não é espelho: a invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser do cinema nacional**. Tese de Doutorado em História Social. Uberlândia-MG, Universidade Federal de Uberlândia, 2012. p. 15.



hegemônicas, seja o deboche assumido dos filmes marginais (experimentais) do Espectro Torquato Neto no Piauí<sup>5</sup>, seja no superoitismo mais amplo no Maranhão nas décadas de 1970 e 1980.

Dada a especificidade das práticas de cinema no Maranhão, minhas inquietações começaram na adolescência, por volta da década de 1990, tempo de finalização do ensino básico, quando eu ouvia falar de um vídeo<sup>6</sup> da memorável greve de estudantes (universitários, secundaristas e participação de pais de estudantes do Ensino Fundamental), de São Luís no ano de 1979 pela legitimação do direito à meia passagem. Foram três (3) dias de tensão – 17, 18 e 19 do mês de setembro. Nesses dias era divulgado nos espaços adjacentes ao centro da cidade que “uma turba de vândalos” estava a caminho para “virar carros”, “invadir casas”. Essa “notícia” criou uma histeria coletiva, a exemplo do verificado no bairro da Camboa, localizado próximo ao centro da cidade, onde se encontra a Praça Deodoro – o local simbólico de concentração, partida ou chegada de manifestações de movimentos sociais tal como ainda acontece nos dias atuais.

Até então, para mim, o *status* dessas imagens representava um detalhe secundário, pois a história da greve era o que mais me atraía. No entanto, imaginava um dia ter acesso às imagens daquele fato histórico que faz parte da memória coletiva da cidade. O registro daqueles “dias de cão” (como ficaram popularmente conhecidos os dias da greve), onde estudantes saíram às ruas para lutarem por direitos em plena ditadura militar no país.

Durante a minha graduação (1999/2003) em História- Licenciatura Plena, na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), eu persegui esse vídeo por departamentos desta IES (Instituto de Ensino Superior), *a priori*, responsáveis pelo seu arquivamento. Do mesmo modo, eu tentei localizar o seu “autor”, entretanto não tive êxito. Este fato foi muito decepcionante, porém contra todos os desafios, concluí a graduação com monografia

---

<sup>5</sup> Tomamos a expressão, denominada segundo Jaislan Monteiro: “Designativo fomentado pelo Grupo de Pesquisa História, Cultura e Subjetividade (Lattes/CNPq) para nomear o conjunto de filmes produzidos sob a égide das ideias de Torquato Neto. Sob orientação do Profº Drº Edwar de Alencar Castelo Branco foram desenvolvidos os seguintes projetos de Iniciação Científica: Um silêncio que grita: a filmografia marginal dos anos 1970 e Entre o mercado e a inventividade: tensão entre cinema novo e cinema marginal no Brasil dos anos 1970, ambos com auxílio financeiro do CNPq”. (MONTEIRO. Jaislan, Honório. **Em Torno da Geleia Geral: intertextualidade e produção de sentidos em manifestações artísticas brasileiras**. 2015. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Universidade Federal do Piauí, Teresina. P.14)

<sup>6</sup> O super 8 “no início dos anos de 1980 teve um ligeiro decréscimo na sua produção por causa do seu encarecimento, principalmente, do filme virgem. O barateamento das câmeras de vídeo (VHS, VHS-C e Vídeo 8), fez com que elas tomassem o posto do Super-8 como aparelho destinado ao uso doméstico”. ROCHA, Flávio Rogério. **Experimentalismo como linguagem: Super-8 x Vídeo**. XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Associação Nacional de História – ANPUH. 2007. p. 04.

discorrendo sobre a Greve dos estudantes de 1979. Depois de anos, continuei a perseguição ao lendário vídeo no contexto do processo de idealização, seleção e aprovação de meu projeto de pesquisa para a pós-graduação *Lato Sensu*, e a execução da pesquisa na *Especialização em História do Maranhão*, na Universidade Estadual do Maranhão/UEMA (2011/2012).

No decorrer do processo de pesquisa, me dei conta de algumas questões - a começar pelo termo *vídeo*. Talvez por conta do consumo cotidiano passivo de VHS, pois “uma das suas principais funções é a transmissão e armazenagem televisiva, além dos gravadores domésticos (videocassetes – Vcr’s) e do uso criativo do vídeo como um meio em si”<sup>7</sup>, o termo estava ligado às práticas domésticas de consumo da tv e não possuía a aura de uma produção em película. Era a democratização do consumo de filmes no ambiente doméstico a partir dos anos 1980. A semântica da palavra àquela altura sugeria tratar-se de algo sem importância por ser apenas um registro em VHS, mas sem o *status* de produção cinematográfica. Depois descobri que o vídeo havia sido produto de uma telecinagem, ou seja, a passagem da imagem de película Super 8 para fita VHS (na atualidade, de película ou de VHS para DVD). Portanto, foi uma produção originada de uma *Câmera Super 8* por um grupo de jovens realizadores de cinema da época:

Ao cinema pertencem formatos como o: 70 mm, 35 mm, 16 mm, 8 mm, Super -8. Já o vídeo é subdividido em duas categorias: o analógico e o digital, que respectivamente correspondem a avanços tecnológicos subsequentes. Exemplos de vídeo analógico são: betacam, super vídeo, o U-matic, o VHS, o vídeo 8, o hi-8, o V2000 etc. Os formatos de vídeo digitais são: o HDTV, o Dvcam, o Betacam digital, o MiniDV, entre outros. (caracterização dispensável neste momento) Cada uma dessas bitolas audiovisuais tem suas especificidades próprias, configurando múltiplas possibilidades estéticas de formatação final <sup>8</sup> (ROCHA, 2007, p.2).

Uma vez desprendida de preconceitos culturais e unilaterais comuns da minha formação acerca de cinema, eu finalmente pude assistir aquele registro por meio do *YouTube*, onde vi as imagens dos estudantes, percebi as tensões em seus rostos e pude materializar as falas de um tempo que sempre me despertou curiosidades passionais. Pude perceber também a precariedade da produção e a deterioração física do material. A partir de então a ideia semântica de um simples vídeo foi desconstruída, porque compreendi que se tratava do filme - *A Ilha rebelde ou A luta pela Meia Passagem* - cujo roteiro é de Raimundo Nonato Medeiros, Euclides Moreira e Carlos Cintra<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> ROCHA, Flávio Rogério. **Experimentalismo como linguagem: Super-8 x Vídeo**. XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Associação Nacional de História – ANPUH. 2007. P. 3.

<sup>8</sup> ROCHA, Flávio Rogério. **Experimentalismo como linguagem: Super-8 x Vídeo**. XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Associação Nacional de História – ANPUH. 2007. P. 02

<sup>9</sup> Este filme encontra-se disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=jqlbAjDC554&list=LL0cah6vk5U4rKKHTSp0vWFA>. Acesso: 10/09/12.

Em termos técnicos, a direção era de Carlos Cintra e Euclides Moreira Neto, e a montagem de Sancintra, o próprio Carlos Cintra, pois era comum forjar uma ideia de equipe técnica, ironizando as equipes profissionais de cinema. É um filme que se expressa pela ideia de documentário e ficção, pois a sua narrativa se inicia com imagens de militares, a encenação de um interrogatório do estudante grevista apreendido pela polícia, e se desenvolve no contexto da greve registrando as tensões geradas pelo confronto direto com a polícia, assim como pelos embates jurídicos entre estudantes, empresários, e os governos estadual e municipal.

As imagens deste filme de 30 minutos são, em seu conjunto, um recorte da memória fílmica da história local vivenciada por moradores da cidade no final dos anos de 1970. Nesse sentido, concordo com Marcos Napolitano ao sublinhar que “o cinema é um dos campos mais propícios para essa operação de memória, pois um dos seus aspectos mais importantes é o caráter espetacular do filme, uma das variáveis que explica a imensa popularidade do cinema no século XX”<sup>10</sup>. Nestes termos, vale salientar que este filme representa não somente um elemento da memória local, mas também uma obra que faz parte do contexto de produção cinematográfica local e o seu enunciado foi montado de forma intencional para falar de um evento, *a greve estudantil de 1979*, com os seus desdobramentos.

Na conclusão de minha especialização compreendi que a década de 1970 foi o espaço temporal no qual se verificam as iniciativas para a produção de cinema no Maranhão<sup>11</sup>. Desse modo, este filme é utilizado como ponto de partida para o percurso de investigação e problematização do fazer fílmico local. Ele é um objeto para se desvendar outras falas, filmes e outros produtores constituintes da dinâmica do jogo de tensões, de silenciamento, esquecimento e memória das práticas culturais relativas ao cinema como fala política de seus protagonistas acerca de diversos temas que lhes chamaram atenção. Muitos dessa geração de cineastas produziam a linguagem fílmica por meio do uso da câmera Super 8 - uma prática tecnológica recente na época.

Os temas são vários, o registro dos que se utilizavam de espaços considerados marginais na cidade, como a Zona de Baixo Meretrício (*ZBM S/A de 1977*); o registro de pacientes do Hospital Psiquiátrico Nina Rodrigues (*Idade da Razão de 1980*); as mobilizações sociais de estudantes, de trabalhadores (*A Ilha Rebelde ou A Luta Pela Meia Passagem de 1979*); os

---

<sup>10</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A escrita 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*. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011. P. 66.

<sup>11</sup> CALDAS, Leide Ana Oliveira. **Maranhão 70: construção da produção cinematográfica de realizadores superoitista no maranhão na década de 1970**. Monografia. Especialização em História do Maranhão. Universidade Estadual do Maranhão, São Luís: 2012. P. 63.

projetos de instalações industriais com discursos modernizantes (Pesadelo de 1981). Os temas são múltiplos diante da câmera andante superoitista na cidade. Na produção sua predominância está no uso da linguagem documental.

Os produtores de filmes que fizeram uso da *câmera Super 8* são identificados aqui como *geração superoitista*, isso foi feito para pontuar as suas diferenças em relação aos produtores de televisão e do cinema já consolidados no circuito nacional. Nesse sentido, não é demais esclarecer que, nos anos de 1970, a TV já era o espaço de domínio de divulgação do discurso modernizante conservador da ditadura civil-militar e de visibilidade de assuntos ligados ao mercado de consumo. Os profissionais deste segmento e os do cinema, incluído no mercado de lazer, ou até mesmo quando tratava de críticas à “ordem vigente” usavam, em geral, a bitola 16mm.

A câmera *Super 8* era um dispositivo tecnológico de consumo, direcionado a uma determinada classe (a partir da classe média), sendo utilizado para fazer registros domésticos no mundo a fora e em todo Brasil. Seu uso cotidiano na contramão do cinemão<sup>12</sup> fez com que Rubens Machado Jr. o chamasse de “surto superoitista”<sup>13</sup> de produção de filmes no Brasil, dissolvendo, de certa forma, a relação cultural até então cristalizada entre o diretor de cinema e o espectador<sup>14</sup>. A este respeito, Karla Holanda sublinha:

No final dos anos de 1960 até o início dos anos de 1980, foi marcante a produção superoitista em quase todos os estados nordestinos. O contexto político do país nesse período, caracterizado pelo cerceamento da liberdade de expressão, certamente foi um elemento motivador desse boom na produção, que escoava através de festivais e, com menos vigilância ainda, através dos cineclubes<sup>15</sup> (HOLANDA, 2008, p.95).

Um pouco antes, em 1974, o historiador Marc Ferro, analisando filmes soviéticos e nazistas produzidos em sociedades aparelhadas ideologicamente sob vigilância repressiva do estado, referiu-se ao uso anônimo da câmera amadora 8 mm e 16 mm, nesse contexto, nos seguintes termos:

[..] o filme se liberta mais e mais da instituição que o governa: hoje, quando a câmera Super 8 e 16mm estão nas mãos de qualquer pessoa, não há mais censura possível, a menos que se proíba a venda de câmeras. Isso porque um filme, seja ele qual for,

<sup>12</sup> Termo referente ao cinema de 35mm. Alusão às dimensões de grandes proporções das telas das salas de cinema no circuito comercial de lazer.

<sup>13</sup> MACHADO JÚNIOR, Rubens. **O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista dos anos 70**. In: AXT, Gunter; SCHÜLER, Fernando (Org.) 4x Brasil. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

<sup>14</sup> MACHADO JÚNIOR, Rubens. **O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista dos anos 70**. In: AXT, Gunter; SCHÜLER, Fernando (Org.) 4x Brasil. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

<sup>15</sup> HOLANDA, Karla. **Documentário nordestino: mapeamento, história e análise**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.p. 95.

sempre vai além do seu conteúdo, e, da mesma forma que escapa a seu censor, escapa também a quem faz a imagem<sup>16</sup> (FERRO, 2010, p.116).

No percurso metodológico para a análise do uso da *câmera super 8* e da produção fílmica subsequente, toma-se como ponto de partida alguns conceitos formulados por Certeau no que se refere às práticas de construção do “cotidiano”. Dentre eles, o conceito de inversão:

“Como se criar”, “criar o quê e como?” Nesta pergunta eu reconheço a primeira forma de inversão de perspectiva que fundamenta A invenção do cotidiano, deslocando a atenção do consumo supostamente passivo dos produtos recebidos para a criação anônima, nascida da prática do desvio no uso desses produtos (GIARD, 1998, p.13).<sup>17</sup>

Para ele, isso ocorre quando, em determinados contextos sociais, os produtos impostos para *consumo passivo* têm seu sentido invertido em consumo *ativo* quando apropriado por seu consumidor que o ressignifica. Ainda deste autor, nos apropriamos dos conceitos *maneiras de fazer* (os usos, a arte de fazer nas práticas cotidianas) e *bricolagem* (práticas de exercer funções cotidianas sem a formação especializada profissional) para analisarmos as práticas e os arranjos de produtores superoitistas em relação aos cineastas que usavam a bitola de 35mm e a de 16mm.

Para a tessitura do tema-problema proposto informo que o método de trabalho é a *análise do discurso e história oral*, e os conceitos fundamentais são: *práticas culturais, identidade, circuito comunicacional, gênero fílmico, ideologia e memória*.

Antes, porém, não é demais salientar que a produção cinematográfica carrega, em si, uma materialidade discursiva que é construída através de sua montagem. Em 1938, o cineasta soviético Sergei Eisenstein autor de filmes como *Encouraçado Potemkin* e *A Greve* (ambos de 1925) sublinhou:

Houve um período do cinema soviético em que se proclamava que a montagem era “tudo”. Agora estamos no final de um período no qual a montagem foi considerada como “nada”. Considerando a montagem nem como nada, nem como tudo, acho oportuno neste momento lembrar que a montagem é um componente tão indispensável de produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema. (...) A questão é que os criadores de numerosos filmes, nos últimos anos, “descartaram” a montagem a tal ponto que esqueceram até de seu objetivo e função fundamentais: o papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo. Sem falar no aspecto emocional da história, ou mesmo de sua lógica e continuidade, o simples ato de narrar uma história coesa (...) <sup>18</sup> (EISENSTEIN, 2002).

<sup>16</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento-São Paulo: Paz e Terra, 2010. P. 116.

<sup>17</sup> GIARD, Luce. **Apresentação**. In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Vol , 3ª edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes. 1998. P.13.

<sup>18</sup> EISENSTEIN, Sergei **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

Este destaque de Sergei Eisenstein é indicador de elementos constituintes do discurso fílmico antes deste chegar à condição de uma obra de arte, pois a sua materialização depende da montagem (técnica e discursiva). Na montagem, o filme (fotogramas) era cortado literalmente e montado para a exibição pelicular. A espessura desse material caracterizava a classificação de seus usos predominantemente em câmeras como: 35mm (cinema), 16mm (televisão) e 8mm (câmera doméstica).

Nesta perspectiva se adotou a proposição de Valim, segundo o qual:

Um bom estudo de filmes no âmbito da história é sempre ter com norte o equilíbrio entre a teoria cinematográfica, a crítica cinematográfica e a história do cinema (...) pensar o cinema no âmbito da história significa ir além das possibilidades de interpretação que temos como espectadores e adentrar em vastas searas, pouco ou mal exploradas, onde se entrecruzam o cinema, a cultura e a sociedade<sup>19</sup> (VALIM, 2012, p.299).

Conforme Michel Pêcheux, a *materialização de um discurso* é formada na sua contextualidade sociológica e ideológica<sup>20</sup>. Assim, se compreende que produção fílmica pode ser entendida com o que Maingueneau chamou de “relação imaginária com o mundo”, constituída por códigos que criam possibilidades de análise<sup>21</sup>.

A análise do discurso a ser aplicada nas produções fílmicas considera a ideia de *intericonicidade* (interdiscurso da imagem) elaborado por Jean-Jacques Courtine e *intertextualidade* desenvolvida por Quentin Skinner onde a produção de um discurso se dá em um contexto específico. Entender o contexto do discurso nos permite entender a objetividade da sua intencionalidade no processo de enunciação. Portanto, embora o sujeito (autor) da fala (discurso) tenha uma infinidade de subjetividades e dialogismos na sua formação psíquica, devemos nos limitar (no sentido metodológico) a interpretar os elementos da objetividade intencional do enunciado. Tudo isso se dá em um processo de significados produzido desde a ideia do autor com sua intencionalidade até chegar ao significado adquirido por quem recebe e interpreta o mesmo.<sup>22</sup>

Em relação à cinematografia superoitista, Rubens Machado Jr. salienta que os “filmes não podem ser confundidos com o Cinema Marginal nem com o Cinema Novo, mesmo quando eles se inspiram: são uma terceira vaga, marcada pela busca da diferença”<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> VALIM, Alexandre. **História e Cinema**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. P.299.

<sup>20</sup> PÊCHEAUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 2ª ed. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

<sup>21</sup> MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008

<sup>22</sup> SKINNER, Quentin. **Motivos, intenções e interpretação**. Traduzido do espanhol (Revista Ingenium, nº 1, janeiro-junho, 2009, 77-92, ISSN: 1989-3663) por João Otávio Malheiros (Discente 2014101715 em 2014).

<sup>23</sup> MACHADO JR, *op. cit.*, p. 220.

Desse modo, *Identidade* é um conceito útil e operacional neste esforço de compreensão das especificidades de produtores, da produção e da lógica do discurso de filmes feitos com a câmera de bitola *Super 8mm*. É importante levar em conta o sentido proposto por Stuart Hall, segundo o qual, uma identidade é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”<sup>24</sup>.

Através do conceito de *circuito comunicacional*, Alexandre Valim<sup>25</sup>, determinou que os estudos sobre as relações básicas do mundo do cinema e história “requer, assim, uma análise da produção e da economia política dos textos, bem como da interpretação textual, assim como o exame da percepção por parte do público e de seu uso por diferentes atores sociais”. No caso específico da pesquisa deste estudo de filmes superoitistas no Maranhão, a recepção do público constituirá o desdobramento da pesquisa em um outro momento. Pois o cinema como objeto cultural tem na sua produção uma multiplicidade de elementos culturais ou ideológicos e que perpassam a tríade: indústria (exibidor, mediador) e produtores (realizadores) e recepção (espectadores) nas práticas sociais do cinema no circuito comunicacional proposto por Valim<sup>26</sup>.

Vale lembrar que a indústria e os produtores geram gêneros fílmicos. A este respeito, Valim destaca o seguinte:

...os gêneros podem ser vistos como categoria com identidades e limites estáveis e nítidas. Tal assertiva torna-se clara quando observamos que nem sempre um gênero fílmico proposto pelos produtores coincide com aquele compreendido pelos espectadores<sup>27</sup> (VALIM, 2012, p.290).

Um determinado gênero fílmico sendo compreendido e aceito configura uma relação de legitimação que envolve o público, a indústria e os produtores, porque se trata de um produto ideológico. Para Terry Eagleton Ideologia é

Mais uma questão de “discurso” que de “linguagem”. Isto diz respeito os usos efetivos da linguagem entre determinados sujeitos humanos para a produção de efeitos específicos. Não se pode decidir se um enunciado é ideológico ou não o examinando isoladamente de seu contexto discursivo, assim como não se pode decidir, da mesma maneira, se um fragmento de escrita é uma obra de arte literária. A ideologia tem mais a ver com a questão de quem está falando o que, com quem e com que finalidade do

<sup>24</sup> HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. p. 13.

<sup>25</sup> VALIM, Alexandre. **História e Cinema**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. P.289.

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> Ibidem. p. 290.

que com as propriedades linguísticas inerentes de um pronunciamento”<sup>28</sup> (EAGLETON, 1997, p.22).

O cinema é uma unidade de comunicação discursiva e se constitui como um espaço de dialogismos, de interdiscursos, de metalinguagens, pois é um *enunciado* de materialidade dialógica, imagética e cinemática que se expressa por meio da montagem de um filme. A este respeito, Mikhail Bakhtin diz que *Enunciado* é uma unidade de comunicação discursiva, um espaço de discurso formado por “gêneros discursivos que nos são dados previamente”<sup>29</sup>

Por fim, espero ter tido a devida competência no uso deste método e conceitos na tessitura da trama que envolve a produção cinematográfica constituída por filmes produzidos pelo uso da câmera *Super 8mm* no contexto da História do Maranhão nas décadas de 1970 e 1980. Depois de uma procura ansiosa e investigativa e da grande dificuldade de localização de filmes, dadas às próprias condições subterrâneas das obras superoitistas, pude ter acesso a algumas produções que foram de grande utilidade para minha pesquisa. Por conta de ações de restauração e digitalização de instituições como UFMA (projeto Memória Guarnicê) e FAPEMA; e com consultoria do professor Murilo Santos, eu consegui localizar alguns filmes. É importante lembrar também o acesso que tive ao material do Museu da Memória Áudio Visual do Maranhão (MAVAM) com a localização de um número significativo de produções, podendo assim proporcionar uma visão mais ampla das práticas superoitistas no maranhão.

A dissertação está estruturada em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado **HISTÓRIA E CINEMA: práticas historiográficas e nuances da história do cinema no Brasil**, apresentamos a dinâmica histórica do cinema e sua emergência como linguagem, assim como nuances de sua relação com a historiografia contemporânea. A princípio, o impacto cultural gerado pelo fenômeno das práticas de cinema chamou a atenção de outras áreas do conhecimento. Entre os historiadores, esse fenômeno cultural só construirá um campo de pesquisa a partir do início da década de 1970, sob a perspectiva de novos domínios de interesses da Nova História. Nesse sentido, um momento inaugural do campo de pesquisa historiográfica entre história e cinema. Portanto, nesse contexto, a metodologia sugerida por Marc Ferro estreia um lugar distinto para o historiador em relação ao campo cinematográfico e concentra suas problematizações no filme como um documento historiográfico, isto é, fazendo uma leitura cinematográfica da história e uma leitura histórica do filme, situando o campo da história em evidência ao da história do cinema, semiótica, psicanálise ou quaisquer outros. A ampliação teórico-metodológica sob a perspectiva cultural da história

<sup>28</sup> EAGLETON, Terry. **Ideologia. Uma Introdução**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997. P. 22.

<sup>29</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A estética da criação verbal**. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p 81.



dinamiza os desdobramentos sobre o interesse histórico das práticas de cinema. Esta múltipla ampliação permite por exemplo, a necessidade de se observar a história do cinema como um elemento crucial na análise e discussão sobre práticas de cinema como um sujeito histórico. Sendo assim, uma breve discussão sobre aspectos das práticas cinematográficas legitimadas no discurso da construção da história do cinema nacional, nos oferece um olhar panorâmico sobre as estéticas/gêneros e tensões presentes na elaboração da identidade do cinema moderno brasileiro, destacando nuances da Chanchada, Cinema Novo, Cinema Marginal e Pornochanchada, para localizarmos as práticas superoitistas de cinema amador no contexto de produção no país.

No segundo capítulo, intitulado **O SUPEROITISMO: “uma câmera na mão e o Brasil no olho”** ( nos apropriamos da expressão de Torquato Neto sobre o superoitismo), serão apresentados matizes de sua historicidade em alguns locais no Brasil. Assim como a apropriação da câmera amadora para usos de falas artísticas e sociais, sobretudo no Maranhão, apontamos aspectos sobre o cenário no qual a produção de filmes Super 8 foi desenvolvida a partir de práticas iniciadas com um grupo de artistas locais, passando pelo cineclubismo universitário até a realização do festival I Jornada Maranhense de Super 8, dessa maneira, fabricando um espaço estratégico para as *maneiras de fazer* do cinema superoitista local.

O terceiro capítulo, nomeado **DO SUBTERRÂNEO ÀS TELAS: os modos de fazer e de falar do superoitismo no (do) Maranhão**, será desenvolvido a partir da análise de filmes superoitistas maranhenses uma discussão sobre as táticas empregadas através da *maneira de fazer* suas bricolagens cinematográficas, como maneira de falar tratados pelos seus autores acerca da historicidade do tempo no qual estavam inseridos e, do mesmo modo, das características da metodologia de trabalho para compreendermos a lógica de seus discursos em face de outras linguagens fílmicas presentes no Maranhão daquela época.

Sobre temas que consideravam imprescindível no contexto em que viviam. Dialogaremos com os filmes: documentários - *ZBM S/A (1977) de José da Conceição Martin; A Ilha rebelde ou A Luta pela Meia Passagem (1979) de Raimundo Medeiros/Euclides Moreira Neto/Carlos Cintra; Aspectos de São Luís (1981) de João Ubaldo; Idade da Razão (1980) de Ivanildo Ewerton e Welington Reis, e os filmes de Ficção - Coco Amargo (1980) de João mendes e Pesadelo ( 1981) do Coletivo Virilha Filmes e do filme linguagem experimental - Periquito Sujo (1979) de Carlos Cintra e Euclides Moreira Neto. Como destaque, serão analisadas as táticas de bricolagem fílmica nos filmes *Côco Amargo, ZBM S/A e Pesadelo* a exemplo de temas que consideravam imprescindíveis no contexto em que viviam.*

## 2. HISTÓRIA E CINEMA: PRÁTICAS HISTORIOGRÁFICAS E NUANCES DA HISTÓRIA DO CINEMA NO BRASIL

### 2.1 Emergência do cinema como linguagem

O historiador Marc Bloch, um dos fundadores da Escola dos Annales (1929) na obra *Apologia da História ou o ofício do historiador*<sup>30</sup>, pontua a necessidade de reflexão acerca da noção de história, tempo, fonte histórica, práxis do historiador ao compreender a importância da noção de movimento, de mudanças no tempo, e criticar a concepção positivista de fazer história como disciplina.

A este respeito, Burke sublinha que:

A “história nova” empreendida por Febvre e Bloch com a *Escola dos Annales*, começa a tecer suas redes de conhecimento em contraposição a história tradicional “enraizada” nos grandes homens e fatos, e que dessa forma, marginalizava muitos aspectos das experiências humanas, entretanto para a “história nova”, toda vivência humana é portadora de uma história. Partindo desta ideia que os *Annales* construíram o sentido de “História total”<sup>31</sup> (BURKE, 1997, p.49).

Dentre as contribuições dos protagonistas desta escola destacam-se a reivindicação da História como uma Ciência Humana e Social e a interdisciplinaridade na construção da história-problema como ações metodológicas na constituição de partes (temporalidades) para a construção do todo.

Na atualidade, os estudos desenvolvidos nas Ciências Humanas carregam, em si, a ideia de interpretação de discursos que constituem os objetos investigados. Nesse contexto, há historiadores que tem estabelecido diálogos com outras linguagens utilizando-se de seus saberes na configuração de si. Por isso, em trabalhos constituintes da historiografia contemporânea tem se verificado o uso de conceitos como: discursos, narrativa, cultura, representação, imaginário, identidade, temporalidades, historicidade entre outros.

<sup>30</sup> BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história, ou, O ofício do historiador*; prefácio: Jacques Le Goff. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

<sup>31</sup> BURKE, Peter. *A Escola dos Annales, (1929 – 1989) A Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 49.

Para se chegar ao paradigma de problematização dos campos de conhecimento contemporâneo - *sujeito, discurso e verdade* passam a ocupar o lugar de conceitos fundamentais historicamente entre as áreas das humanidades. No campo da história, o que define a fala do historiador é o seu discurso demarcando, assim, a fronteira com os discursos ficcionais.

Heidegger<sup>32</sup> provocou uma “virada histórica” (ou cultural) no ocidente ao indagar o *ser* do sujeito histórico (o ser que está sendo), ou seja, este que representa a historicidade diligente do que está sendo constantemente problematizado. Ao propor o questionamento do ente, a emergência se daria: o ser (sujeito/objeto) através da indagação constitui a capacidade de compreensão de uma consciência de *tempo* e linguagem em permanente movimento de significados.

Essa dinamização de observações e perguntas pode nos dar a noção de interpretação que constroem nossos olhares sobre nossos objetos historiográficos quando adquirem status de documentação ao serem problematizados através de nossas pesquisas, pois estamos sempre em constantes questionamentos sobre eles, porque estão sempre na condição de ser e estar de acordo com os valores e espaços sociais que constroem a fala do pesquisador, dando sentido discursivo a documentos escritos, visuais e audiovisuais.

As interpretações assumem a condição de verdades múltiplas, de representações. A própria dinamização ou historicidade em suas formulações teóricas estão sempre em movimento discursivo, dialeticamente falando. Nesse contexto, a análise de discursos como prática metodológica passou a influenciar o metiê das Ciências Humanas a partir da década de 1960 com o surgimento, na França, da disciplina *Análise do Discurso (AD)* como um campo da Linguística.

A Linguística do início do século XX, segundo Saussure, a partir do *Projeto Científico* de Anne Hénault, passou a ter intencionalidade de ciência ao conferir cientificidade ao discurso a partir de suas elaborações estruturais sobre a língua e a fala e através do que se denominou Semiologia, dando *status* sígnico à língua e conseqüentemente à semiótica (nomenclatura estadunidense), ampliando o conceito de signos linguísticos tanto verbais quanto não verbais. Os iniciadores da AD foram claramente influenciados pelo estruturalismo de Saussure, o marxismo e a psicanálise lacaniana. Para propor um entendimento da gênese dessa disciplina e um breve entendimento das condições de sua emergência, Mussalim nos informa:

---

<sup>32</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo. Parte I*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schubach. 15ª ed. Editora Vozes. RJ. 2005.

Através das figuras de Jean Dubois e Michel Pêcheux. Dubois, um linguista, lexicólogo envolvido com os empreendimentos da Linguística de sua época; Pêcheux, um filósofo envolvido com os debates em torno do marxismo, da psicanálise, da epistemologia. O que há de comum no trabalho desses dois pesquisadores com preocupações distintas é que ambos são tomados pelo espaço do marxismo e da política, partilhando convicções sobre a luta de classes, a história e o movimento social (...). É, pois, sob o horizonte comum do marxismo e de um momento de crescimento da Linguística- que se encontra em franco desenvolvimento e ocupa o lugar piloto - que nasce o projeto da Análise do Discurso (doravante AD). O projeto da AD se inscreve num objetivo político, e a Linguística oferece meios para abordar a política<sup>33</sup> (MUSSALIM, 2001, p.101-102).

Neste trabalho, nos apoiaremos na vertente de Análise do Discurso de origem francesa que se relaciona à História e a Análise do Discurso anglo-saxã que se liga à Sociologia. Segundo Mussalim:

O que diferencia a Análise do Discurso de origem francesa da Análise do Discurso anglo-saxã, ou comumente chamada de americana, é que esta última considera a intenção dos sujeitos numa interação verbal como um dos pilares que a sustenta, enquanto a Análise do Discurso francesa não considera como determinante essa interação do sujeito; considera que esses sujeitos são condicionados por uma determinada ideologia que predetermina o que poderão ou não dizer em determinadas conjunturas histórico-sociais. Essa é, entre outras, uma das diferenças teóricas entre as duas linhas<sup>34</sup>(MUSSALIM, 2001, p.113).

O objetivo de modo geral na AD é o discurso e seus efeitos de sentidos, ou seja, suas condições de produção, o que Fiorin (1990) chama de *discursivização*, porém, em relação às fases, os procedimentos de análise e definição de objeto tomaram proporções específicas.

Segundo Mussalim:

Para Pêcheux, ao contrário, a significação não é sistematicamente apreendida por ser da ordem da fala e, portanto, do sujeito, e não da ordem da língua, pelo fato de sofrer alterações de acordo com as posições ocupadas pelos sujeitos que enunciam. O autor retoma esta dicotomia saussureana para inscrever os processos de significação num outro terreno, mas não concebe nem o sujeito, nem os sentidos como individuais, mas como históricos e ideológicos. Assim é que o autor propõe uma semântica do discurso- concebido como lugar para onde convergem componentes linguísticos e sócios- ideológicos- em vez de uma semântica linguística, pois as condições sócias- históricas de produção de um discurso são constitutivas de suas significações<sup>35</sup> (MUSSALIM, 2001, p.105-106).

A ideia de materialidade ideológica de Pêcheux proporciona uma dinamização dentro da AD a respeito da ideia de enunciado, de sujeito e sua relação com a língua e com a fala, que ultrapassa questões estreitas de signos e símbolos e passa a ter lugares socialmente demarcados.

<sup>33</sup> MUSSALIM, Fernanda. “Análise do Discurso”. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Cristina (orgs.). Introdução à linguística: domínios e fronteiras. Vol. 2. São Paulo: Cortez, 2001. P. 101-102.

<sup>34</sup> Idem, P.113.

<sup>35</sup> Ibidem. P.105-106.

A fala, materialização da língua, passa a ter uma perspectiva política: o que se fala, de onde se fala, para que se fala, para quem se fala e claro, quem fala.

Por isso, nos procedimentos da Análise do Discurso, cada vez mais se acentua a compreensão da fala como discurso para quem se fala, isto é, o outro. Em vista disso, Mikhail Bakhtin critica a ideia de língua como estrutura, pois esta ideia seria alheia aos processos sociais. A língua constitui-se pela interação social e a sua dinamização dá-se em práticas sociais concretas, ou seja, há um movimento, uma historicidade dos usos da língua.

O conceito de *formação discursiva* (FD) de Michel Foucault dinamiza a ideia de análise dentro da Análise do Discurso a partir do campo social, o dito (o que pode ou deve ser dito) se constrói a partir de um determinado lugar social, de uma determinada *prática discursiva*, que se define por “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definem em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa”<sup>36</sup>.

Bakhtin<sup>37</sup> construiu a ideia de *dialogismo* - o diálogo entre discursos dentro do discurso que aparece no enunciado, a heterogeneidade mostrada, a heterogeneidade constitutiva. Nesse sentido, a montagem fílmica é o espaço de construção do enunciado no cinema.

O *Enunciado* se constitui como unidade de comunicação discursiva. Um espaço de discurso formado por gêneros discursivos são a representação da multiplicidade discursiva do sujeito. Ele constitui a especificidade do gênero discursivo. Nestas situações fica explícita a complexidade da formação das bases teóricas e analíticas da AD. A partir da perspectiva de olhar o movimento da sua história, assim como suas mudanças de paradigma em determinados períodos, Possenti afirma:

A análise de dados como estes pode levar à conclusão de que os sujeitos são *históricos e atuam*; que a ideologia está sempre presente, mas não é a única realidade e também é histórica; que os sujeitos estão irremediavelmente dentro e fora do arquivo, quem sabe mesmo arquivando; enfim, que a interação existe e se caracteriza pelo jogo tenso entre o que já houve e o acontecimento circunstancial que ela é, no qual os sujeitos têm um papel que ultrapassa o lugar que ocupam segundo o imaginário<sup>38</sup> (POSSENTI, 2009, p.83).

Mussalim nos acrescenta uma reflexão sobre a Análise do Discurso:

Ao entrar em contato com os conceitos que embasam a AD, a definição de todos eles se fundamenta sobre uma característica em comum, a saber a constitutividade: o

<sup>36</sup> FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. P.133.

<sup>37</sup> BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

<sup>38</sup> POSSENTI, Sírio. **Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. p.83

discurso, o sentido, o sujeito, as condições de produção vão se constituindo no próprio processo de enunciação. E não poderia ser diferente. A AD, ao se propor a não reduzir o discurso a análises estritamente linguísticas, mas abordá-lo numa perspectiva histórico-ideológica, não poderia constituir-se enquanto disciplina no interior de fronteiras rígidas, que não levassem em conta a interdisciplinaridade, seja com determinadas áreas da Ciências Humanas, como a História, a Sociologia, a Psicanálise, seja com certas tendências desenvolvidas no interior da própria Linguística, como a Semântica da Enunciação e a Pragmática, por exemplo<sup>39</sup> (MUSSALIM, 2001, p.138)

Outra variação de conceito desenvolvida no ambiente da Análise do Discurso é o de *Intericonicidade* formulado por Jean-Jacques Courtine. Para ele, se trata da elaboração dinamizada sob a ótica das especificidades da memória das imagens que constroem um espaço de interdiscursos no enunciado imagético. Assim, “a intericonicidade supõe, portanto, evidenciar a ligação da relação de imagens”<sup>40</sup>. Dessa forma, o conceito de intericonicidade é importante para entender as relações de consumo da imagem na contemporaneidade, suas elaborações discursivas e, especificamente, para o tema em questão, a imagem cinematográfica no sentido de dialogismos entre estéticas ou gêneros fílmicos. Ou seja, pensar o conceito e seus desdobramentos em relação à imagem (imagem mental, o sujeito como receptor, mediador e produtor de imagens). Logo, podemos citar como exemplo, os discursos construídos através da imagem do cangaceiro, que esteve presente nas diversas estéticas do cinema brasileiro, mas com diferentes abordagens.

Foi neste novo cenário teórico e metodológico das disciplinas humanas e sociais, que a narrativa passou a significar um discurso interpretativo do historiador e o significado de sujeito histórico foi ampliado. Assim, o *Cinema* passou a fazer parte de seu *metier*<sup>41</sup>.

## 2.2. O Cinema e a Historiografia: nuances da gênese de suas relações

O cinema e a história como disciplina do conhecimento nascem no contexto do século XIX. O primeiro, no contexto dos espetáculos de demonstrações científicas na safra do

<sup>39</sup> MUSSALIM, Fernanda. “Análise do Discurso”. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Cristina (orgs.). Introdução à linguística: domínios e fronteiras. Vol. 2. São Paulo: Cortez, 2001. P. 138.

<sup>40</sup> COURTINE, Jean-Jacques apud MILANEZ, N. **Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens**. 2013.p.353. [www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/viewFile/20232/pdf](http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/viewFile/20232/pdf).

<sup>41</sup> REIS, José Carlos. **História e Teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade**- 3. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. P. 83.

cinematógrafo como caleidoscópio de imagem. A segunda no momento da necessidade de construir as ciências humanas e sociais. “Que utilidade poderia ter para a História essa pontinha inicial do filme que mostra *um trem entrando na estação de La Ciotat?*”<sup>42</sup>, questiona Marc Ferro a respeito da prática do cinematógrafo em relação à negação dessas práticas pelos letrados e cultos que entre o fim do século XIX e início do XX não legitimavam as práticas do cinema como arte entre a elite em sociedades europeias. Uma relação se estabeleceu desde então entre cinema e história, pois o caráter de registro do cotidiano foi a característica inicial do filme produzido pelos irmãos Lumière que registra a chegada de um trem na estação e a saída de operários de uma fábrica. Marc Ferro destaca que, no seu início, o cinema era ignorado por sociedades europeias letradas:

O homem da câmera não pertence à sociedade dirigente, ao mundo dos letrados. Ele é simplesmente um caçador, um caçador de imagens. Produzida assim, órfã, a imagem é perfeita para se prostituir para o povo. Para a sociedade cultivada e para os notáveis, o cinema é um espetáculo de párias<sup>43</sup> (FERRO, 2010, p.51).

Segundo Ferro, a Primeira Guerra Mundial, paradoxalmente, despertou a importância das imagens e os seus usos nas sociedades soviéticas e nazistas (objeto de estudos do historiador).

A partir de então, os diretores saem do anonimato e nesse momento a condição do cinema como uma expressão artística está diretamente ligada à dinamização do significado também do diretor/realizador. Os autores e suas obras cinematográficas passam a ocupar espaços importantes em suas sociedades. Ao longo do século XX apresentaram falas políticas importantes na construção de suas narrativas ao discutirem a relação do cinema com as sociedades das quais fazem parte.

Sergei Eisenstein nasceu na Letônia, e se promoveu com os filmes *O Encouraçado Potemkin* e *A Greve* (1925). Sua iniciativa ao escrever sobre montagem cinematográfica na década de 1940, em pleno contexto da Segunda Guerra Mundial, resultou na coletânea que trata do *sentido do filme* e discute acerca da “montagem como propriedade orgânica de todas as artes”<sup>44</sup>; a relação entre palavra e imagem; a sincronização dos sentidos, as cores e seus significados, a forma e o conteúdo; bem como a importância do diretor na composição e montagem do discurso fílmico. As reflexões de Eisenstein serviram para a invenção de outros novos cinemas a partir da década de 1950.

<sup>42</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento-São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 28.

<sup>43</sup> Idem. p.51.

<sup>44</sup> EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

A história acompanhou o movimento de significados do cinema, mas a disciplina História só se interessou pelas práticas de cinema quando se tornaram hábitos de uma lógica de denominação complexa na sociedade. Assim, ela passou a compartilhar as inquietações cinematográficas a partir do final da década de 1960.

No período percorrido pelo movimento que corresponde à transição do cinematógrafo, a máquina que capta imagem em movimento, o cinema se afirmou como um discurso complexo de expressão artística e linguagens capazes de transmitir ideias, emoções e o despertar para a História:

Produz uma narrativa que representa determinadas visões da sociedade, mas não só: muitos filmes são capazes de produzir uma reflexão sobre a sociedade em que foram realizados. Reflexão esta que, algumas vezes, pode ser considerada uma espécie de cinema-problema, como a história –problema<sup>45</sup> (DIAS, 2010, p.218).

Em se tratando de historiografia do cinema, não é demais lembrar que a conexão entre História e Cinema somente oficializa-se nas práticas de pesquisa da Nova História, a partir do final dos anos 1960, tendo como pioneiro o historiador francês Marc Ferro. Ao refletir acerca da ampliação do conceito de documento histórico, Marc Ferro propõe ultrapassar os limites da documentação escrita e aceitar as novas perspectivas já presentes no século XX, como os registros audiovisuais para o campo da História. A década de 1960 marca uma virada em muitos aspectos, inclusive uma virada visual cultura no que diz respeito à experiência de visualidades na cinematografia e sua existência como prática cultural na mentalidade da sociedade.

André Bazin, um dos pensadores do cinema do século XX, construiu em suas ações uma espécie de *projeto pedagógico* em relação às práticas de cinema. Acreditava que a construção de um público culminaria em um cinema inteligente. Escreveu sobre o tema para os mais variados segmentos sociais como: trabalhadores, estudantes, cinéfilos e intelectuais. Sobre isso Mário Coutinho comenta:

Um pouco depois do fim da Segunda Guerra, começou a abrir cineclubes em escolas, fábricas e sindicatos de Paris, de outras cidades na França e na Europa, e até mesmo na África (Marrocos). [...] Defendeu repetidamente a necessidade de ensinar cinema nas escolas (assim como a Literatura a era) e a abertura de maiores e melhores cinematecas<sup>46</sup> (COUTINHO, 2016, P. 19-20).

<sup>45</sup> DIAS, Rosângela de Oliveira. **Cinema e história cultural**. In: MARTINS, William de Sousa. História Cultural: ensaios sobre linguagens, identidades e práticas de poder. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010. P. 218.

<sup>46</sup> COUTINHO, Mário Alves. **A invenção do realismo, ou tudo que vive é sagrado**. IN: BAZIN, André. O realismo impossível. Tradução de Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. P. 19-20.



A revista *Cahiers du Cinéma*<sup>47</sup> propôs discussões<sup>48</sup> que foram responsáveis pela renovação do cinema francês entre os anos 1950 e 60 (*Nouvelle Vague*)<sup>49</sup> num primeiro momento, com problematizações de temas e desdobramentos importantes para o cinema mundial. André Bazin foi fundador em 1951 da revista. Nesse momento as práticas de cinema já ultrapassavam ideias anteriores que o definia como reprodução da realidade com aspectos de fidelidade. O autor chama a atenção, na década de 1940, para os *efeitos de realidade* da imagem em movimento: “o ‘realismo’ técnico está, dessa maneira, no centro mesmo do cinema. Ele constitui talvez sua essência. Poderia acontecer que ele constitua, também, sua fraqueza”<sup>50</sup>. O cinema sofreu uma dinâmica histórica que superou a sua condição de espaço de reprodução do real à condição de representação e linguagem de práticas artísticas.

---

<sup>47</sup> Segundo Mário Alves Coutinho sobre a relação entre Bazin e a origem e importância da revista *Cahiers du Cinéma* para o movimento político de cinema originado na França: “Quando em 1946, Jean George Auriol reabriu a *Revue du Cinéma* – que havia que havia existido por cerca de três anos, entre 1927 e 1930, e que publicara artigos de André Gide, Philippe Soupault, Drieu La Rochelle, Eisenstein-, Bazin foi um dos mais brilhantes contribuidores. Quando essa, por sua vez, foi fechada novamente (1948), a luta de André Bazin para dispor de uma revista que ao mesmo tempo explicasse os clássicos do cinema, mas também defendesse o melhor cinema moderno, deu origem à *Cahiers du Cinéma*. Ali e em muitos espaços onde escreveu, combateu em várias frentes. Colocou em causa a primazia, então vigente, da palavra escrita: “continuaremos a limitar nosso humanismo e nossa cultura à civilização simplesmente?”. Bateu-se ao mesmo tempo, por um cinema de qualidade e por um cinema “popular”. Interessou-se em todos os seus textos: já está dito em “textos” por todas as novas tecnologias que viessem a enriquecer o cinema: cor, relevo, televisão, etc.” COUTINHO, Mário Alves. **A invenção do realismo, ou tudo que vive é sagrado**. IN: BAZIN, André. *O realismo impossível*. Tradução de Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. P. 20.

<sup>48</sup> “Revista mensal, fundada em abril de 1951, por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Lo Duca. Ela acolheu várias correntes críticas, e algumas tiveram uma preocupação teórica marcada: de 1954 a 1958 mais ou menos, houve a “política dos autores” ( Truffaut), e os debates que ela suscitou; de meados dos anos 1970 ao início dos anos 1970, a revista sofreu a influência da corrente estruturalista, que levou uma redação inteiramente renovada a se interessar, sucessivamente, pela crítica literária (Ricaud e Barthes), pela semiologia em seu início (Mertz), pela psicanálise lacaniana, enfim, pelo estrutural-marxismo de Althusser e de seus discípulos; o engajamento político radical que veio a seguir afastou-a da pesquisa teórica; na década de 1980, a revista difundiu novas abordagens importantes (Shefer, Deleuze, Legendre, Rancière), porém, sem produzir ela própria uma abordagem original. Há uma década, a revista parece ter voltado de modo mais frontal à sua primeira vocação, a crítica de filmes.” AUMONTE, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.p. 39.

<sup>49</sup> “Nova Onda” de jovens cineastas franceses que entre 1959 a 1964 renovaram as práticas do cinema francês. Advindos da crítica de cinema da revista *Cahiers du Cinéma*, iniciaram a discussão sobre a “política de autores” (influenciados pelas ideias de Bazin), ou seja, a demarcação do status do diretor como um autor e, portanto, um artista com características específicas através de sua “assinatura” cinematográfica em suas realizações, mesmo em sistemas padronizados de produção como a de Hollywood (estimavam por exemplo a assinatura de Alfred Hitchcock e o cineasta marginalizado norte-americano Orson Welles, criador do filme *Cidadão Kane*- 1941) e reforçavam as de cineastas franceses anteriores como Jean Renoir e na Alemanha o expressionista Fritz Lang (*Metropolis*-1927) . Filmes de baixo orçamento, equipamentos portáteis com câmera na mão, faziam sua *mise-en-scène* em locações externas ao invés de estúdios (eram influenciados pelos cineastas neorrealistas italianos, estes com trabalhos entre 1942-1951), em e ao redor de Paris, realizando filmes de curta-metragem. Dentre os autores podemos citar: François Truffaut, Claude Chabrol, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e Jacques Rivette . Fizeram parte de um fenômeno de surgimento de novos cineastas por todo o mundo, a exemplo do Brasil com o Cinema Novo.

<sup>50</sup> BAZIN, André. **O realismo impossível**. Tradução de Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. P. 181.

A palavra cinema é o termo reduzido de *Cinematógrafo* – o aparelho que possibilitou ver a imagem em movimento, nesse contexto a cinemática. O *Cinematógrafo* era a máquina ambulante que surgiu no contexto das invenções científicas no final do século XIX, muito utilizada como complemento de atrações em feiras em locais públicos fazendo, tornando-se parte de uma prática diletante em circuitos de exposições na Europa e, depois, deslocando-se para outras partes mundo<sup>51</sup>. Este aparelho possibilitou a visualização coletiva (pública) de imagens capturadas. O seu marco temporal é o ano 1895, quando os irmãos Lumière passaram a fazer pequenas exposições em sessões especiais.

As primeiras exposições foram os filmes - *A saída da Fábrica Lumière em Lyon* e o *Chegada de um trem à estação da Ciotat*. Não eram necessariamente narrativas estruturadas, eram registros curtos e com tomada única em plano-sequência, sem cortes. A respeito da espetacularização do cotidiano causada pelo cinematógrafo, Edgar Morin assim sublinhou:

A saída da fábrica, um trem na estação, coisas já vistas inúmeras vezes, gastas e menosprezadas, atraíram as primeiras multidões. Isso quer dizer que o que atraiu as primeiras multidões não foi a saída da fábrica ou um trem entrando na estação (bastaria ir à fábrica ou à estação), mas uma imagem do trem, uma imagem da saída da fábrica. Não era pelo real que as pessoas se empurravam as portas do salon Indien. Lumière havia sentido e explorado o encanto da imagem cinematográfica<sup>52</sup> (MORIN, 2014. p. 31).

O cinema como um contador de histórias através de registros do cotidiano inaugura com os dois primeiros filmes dos inventores e negociantes Lumière a temporalidade da imagem em movimento, “mesmo em uma etapa tão inicial da história do cinema, Lumière era capaz de usar o enquadramento<sup>53</sup> para transformar a realidade cotidiana em eventos cinematográficos<sup>54</sup>”. Inventava-se a realidade do cinema e um novo mito:

---

<sup>51</sup> No Brasil o cinema se iniciou como prática de lazer fazendo parte do circuito de exibição ambulante do *Cinematógrafo* em julho de 1896 no Rio de Janeiro, meses após à primeira exposição histórica dos irmãos Lumière na França. Locais públicos, como praças e quermesses faziam parte do contexto de exibição, pois não havia um público formado para consumo de cinema. Em locais fechados como teatros o ingresso se tornava mais caro e vetava a entrada de grande parte da população. A partir de 1897 várias cidades brasileiras como Curitiba, Salvador, São Luís (1898 a novembro de 1909) tiveram a presença de exposições importadas de estrangeiros até começar a surgir uma prática de representantes no Brasil e a fixação de salas. Na passagem do século XIX para XX, muitos exibidores começaram, também, a produzir filmes curtos para serem exibidos nas respectivas cidades. Sobre o *Cinematógrafo* no Brasil ou em São Luís- MA, respectivamente, ver os trabalhos: SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004 e MOREIRA NETO, Euclides Barbosa. **Primórdios do Cinema em São Luís**. São Luís, Cineclube Uirá. 1977.

<sup>52</sup> MORIN, Edgar. **O Cinema ou O Homem imaginário- Ensaio de Antropologia Sociológica**. Trad. Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações editora, 2014. p. 31.

<sup>53</sup> “Em qualquer imagem, o quadro não é simplesmente uma borda neutra; ele impõe *certo ponto de vista* ao material da imagem. No cinema, o quadro é importante porque *define* ativamente a imagem para nós”. BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução**. Trad. Roberta Gregoli. São Paulo: Editora da Unicamp; Editora da USP, 2013.p. 298.

<sup>54</sup> *Idem*.

O mito guia da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo<sup>55</sup> (BAZIN, 1991, p.30)

O encanto sobre as imagens cinematográficas da vida construirá uma nova razão. A invenção técnica concretizará um “sonho obsessivo” de materializar o imaginário: o real e o não real no ponto extremo da irrealidade do cinema. Portanto, situações já vistas ou vividas inúmeras vezes, “gastas e menosprezadas” pela fugacidade concreta do cotidiano, passam a ter outros sentidos. Assim sendo, a materialização cinematográfica do imaginário (que constituiu uma virada visual através da cinemática), elabora uma nova parte da experiência humana, que trata da presença e ausência de um objeto registrado, ou seja, ela “apropria imagem sendo presença vivida e ausência”<sup>56</sup> no espaço-movimento-tempo cinematográfico, o tempo passado se torna permanente até a duração do filme (como enunciado ou físico); o que Edgar Morin denominou de “homem imaginário” (o cinema), pois este é resultado da relação dialógica da expressão de realização do (que antes seria) irreal e a recepção do público. O cinema proporciona a capacidade de projeção/identificação de uma “semi existência” como existência humana (dada a ideia de que o homem não existe em sua totalidade e sim na sua multiplicidade de existência, suas semiexistências): o homem imaginário (cinema) e o homem prático (*homo faber*), magia e técnica como faces do mesmo *ser*<sup>57</sup>.

O cinema nasce sob a miragem de captura da realidade através do filme documental:

<sup>55</sup> BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.30.

<sup>56</sup> AUMONTE, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003. P. 199.

<sup>57</sup> MORIN, Edgar. **O Cinema ou O Homem imaginário- Ensaio de Antropologia Sociológica**. Trad. Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações editora, 2014. P. 247.



*Imagem 1:: Sequência de fotogramas do filme Chegada de um trem à estação da Ciotat.*

Fonte: *A chegada do trem à Estação Ciotat*. Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. Documentário. França, 1895. 0,55". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VScyygFlqg8>. Último acesso em 13/10/2016.

Os planos sequenciais da chegada de um trem e as imagens da saída de operários e operárias no final do expediente da fábrica dos irmãos donos da indústria de chapas fotográficas Lumière na cidade de Lyon na França exibem uma ideia de cotidiano no seu aspecto documental, de registro da ideia de captação de realidades pela máquina (cinematografo), dando uma possibilidade de exploração onisciente de cenas vividas. Eis a sensação visual estabelecida nesse primeiro momento.



*Imagem 2: A saída dos operários da Fábrica Lumière*

Fonte: *A saída dos operários da Fábrica Lumière*. Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. Documentário. 0,47'. França. 1895. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=75h3pS7-> Último acesso: 13/10/2016.

Segundo Flávia Cesariano Costa, este e outros curtas-metragens constituíram “o primeiro cinema”, compreendido como “o conjunto de filmes, e de práticas que eles envolvem, surgido no período entre 1894 e 1906. [...] este cinema tem um modo de produção e exibição artesanal e diversificado, um público popular e heterogêneo e formas de representação em constante transformação<sup>58</sup>”. À época, o objetivo era exibir a máquina de cinema, ainda não havia uma preocupação com enredo. O espetáculo era o realismo e o choque que as imagens provocavam nos espectadores.

A produção de filmes de curta metragem caracterizada pelo registro de imagens do cotidiano feito pelos irmãos Lumière, em pouco tempo se desdobrou. Dialeticamente, o francês Méliès acrescentou ao cinema a narrativa de ficção com o filme *Viagem à Lua* (1902), o primeiro inclusive com elementos de ficção científica. Diante de tal experiência, podemos destacar a observação de Edgar Morin:

Foi preciso o advento do cinema para que os processos imaginários fossem exteriorizados de forma tão total e original. Podemos finalmente ‘visualizar nossos sonhos’ porque eles se lançaram na matéria real. Finalmente, pela primeira vez, através da máquina e à sua semelhança, nossos sonhos são projetados e objetivados. São fabricados industrialmente e compartilhados coletivamente<sup>59</sup> (MORIN, 2014, p.257).

Deste modo o fantástico ocupa seu lugar no cinema, permitindo a façanha de mostrar que é possível materializar o *pequeno cinema que nós temos na cabeça*.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> COSTA, Flávia Cesariano. **O Primeiro Cinema: Algumas considerações. Ecos do Cinema: de Lumière ao digital. (Org.)** BENTES, Ivana. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. P. 18.

<sup>59</sup> MORIN, Edgar. **O Cinema ou O Homem imaginário- Ensaio de Antropologia Sociológica**. (Trad. Luciano Loprete). São Paulo: É Realizações editora, 2014. P.257.

<sup>60</sup> MORIN, Edgar. **O Cinema ou O Homem imaginário- Ensaio de Antropologia Sociológica**. Trad. Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações editora, 2014. P. 241.



Imagem 3. Sequência de fotogramas do filme Viagem à Lua.

Fonte: Viagem à Lua. Direção/Produção: George Méliès. Roteiro: George Méliès. Ficção Científica/Fantasia/Aventura. 15'. França. 1902. Mudo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=leXpc2vBG-w>. Último acesso: 13/10/2016.

Nas sequências dos planos (imagem 3)<sup>61</sup>, percebemos a construção de uma narrativa estruturada onde o fantástico representa uma realidade não mais do cotidiano, mas do alcance da imaginação no contexto das práticas do ilusionismo. Uma viagem à lua estrategicamente imaginada no cinema no início do século XX, bem diferente do aspecto documental dos filmes dos Lumière. George Méliès<sup>62</sup> libertou o “tempo da tela” (tempo da projeção) do “tempo real” (o tempo dos eventos em si), ou seja, “foi o primeiro a fazer uso da edição e da *mise-em-scène*”<sup>63</sup>,

<sup>61</sup> Os fotogramas representam respectivamente: (1) um conselho, onde o personagem representado pelo próprio Georges Méliès e seus colegas decidem a participa de uma viagem de exploração à Lua; (2) Eles partem em uma nave; (3) A nave aterrissa no olho direito da “Lua- homem”; (4) Lá eles encontram habitantes hostis que os levam ao seu rei. Diante das aventuras, os terráqueos conseguem fugir e voltar para terra.

<sup>62</sup> George Méliès era mágico ilusionista. Acredita-se que por causa de sua profissão ligada a uma outra perspectiva de realidade, sua obra cinematográfica Viagem à Lua foi a primeira narrativa desta categoria sobre ficção científica e aventura fantástica, assim como primeiro a tratar de seres extraterrestres e usou inovadoras técnicas de animação e efeitos especiais, incluindo a famosa cena da nave pousando no olho da lua. Foi baseado em dois romances populares de seu tempo: *Da Terra à Lua*, de Julio Verne, e *Os Primeiros Homens na Lua*, de H. G. Wells e segundo consta, foi o filme mais popular de sua época. O filme tem duas versões uma em preto e branco e outra colorida que o próprio Méliès coloriu manualmente quadro por quadro. Esse material foi resgatado e restaurando a partir da década de 1990.

<sup>63</sup> A construção de uma cena. Modo de posicionar a cena, ou seja, enquadramento da câmera, entonação de voz, os efeitos de luz, gestos e movimentos no cenário, etc. Esta expressão surgiu desde as apresentações das peças teatrais clássicas na França, no século XIX, para definir o movimento dos personagens pelo posicionamento dos objetos no palco, o cenário. Pode ser considerado *mise- em- scène*, tudo aquilo que aparece no enquadramento, como por exemplo: atores, iluminação, decoração, adereços, figurino, etc.

o que possibilitava ao cineasta arranjar a sequência de imagens na tela, em vez de permitir que isso fosse ditado pelo assunto em si<sup>64</sup>.

A partir de década de 1950, verifica-se uma disputa de espaço entre os autores de cinema, pela legitimação de suas práticas como expressão artística. Isso ocorre pela intervenção de diretores e críticos ao criarem espaços de discussão e falas políticas acerca de seu ofício a partir de projetos como a criação de revistas e de movimentos tal como a já citada revista francesa *Cahiers du Cinéma* e o movimento da *Nouvelle Vague*.

Diante desse contexto de projeção de uma fala política dos autores de cinema, citemos o soviético, onde o diretor Eisenstein, na década anterior (1940), já discutia o exercício de autoria dos cineastas e via na *montagem* a formação material de suas ideias, assim como problematizava o “sentido do filme”. Assim sendo, podemos destacar que, diferente da sociedade soviética que passou a legar o *status* de autores para os seus diretores de cinema...

Em outros países, no entanto, Nem Chaplin, nem Renoir ou Rosseline tinham verdadeiramente sido reconhecidos como mestres, e menos ainda como mestres pensadores. Ora, durante os anos 1960, o grupo *Novelle Vague* conseguiu impor, tanto por seus escritos quanto por seus filmes, essa ideia de arte que estaria em pé de igualdade com todas as outras e que, por conseguinte, também era História. De fato, já se fazia cinema há muito tempo, mas esse reconhecimento, essa legitimação data apenas daquela época. Os festivais de Cannes e Veneza, as publicações como os *Cahiers du Cinéma* contribuíram para isso.<sup>65</sup> (FERRO, 2010, p.10)

Esta atitude política de autores da arte do cinema construiu um espaço de análise e debates acerca dessas práticas do cinema – fossem elas fílmicas ou críticas, gerando uma disputa entre as diferentes áreas do conhecimento quanto à melhor forma de análise e à elaboração de conceitos relativos às especificidades dessa nova arte.

Para Deleuze, o cinema era como uma produção de pensamento e reflexão de uma arte específica, porque “os grandes autores de cinema nos parecem confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens em movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos”.<sup>66</sup> Sobre isso Jameson destaca:

Sartre, frequentador assíduo de cinema desde os três anos, em algum ponto afirma que a teoria da contingência- a experiência essencial de *A náusea* e o fundamento do existencialismo sartriano como tal- originou-se da experiência do cinema e, em particular, do mistério da diferença entre a imagem e o mundo exterior. (JAMESON, 1992, p.5)<sup>67</sup>

<sup>64</sup> TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Trad. Mauro Silva. São Paulo: ummus, 1997. P.37.

<sup>65</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento-São Paulo: Paz e Terra, 2010. P 10.

<sup>66</sup> DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 07.

<sup>67</sup> JAMESON, Frederic. **O inconsciente político**. São Paulo: Ática, 1992, p.5 Citado em: DIAS, Rosângela de

A filosofia, a semiótica e a psicanálise tornaram-se ferramentas importantes para análise e compreensão das lógicas discursivas do cinema, evidenciando-o como um espaço multidisciplinar de reflexão.

Desse modo, convém destacar que o cinema não ficou de fora do ofício do historiador. O cinema como objeto historiográfico foi inaugurado por Marc Ferro, historiador da terceira geração da Escola dos Annales (Nova História), em seu artigo intitulado “*O filme: uma contra-análise da sociedade?*”<sup>68</sup> publicado em 1971. Segundo Santiago Jr., “a obra pioneira de Marc Ferro desempenhou, nesse momento, um papel fundamental, quando um artefato, o filme, foi tirado de seu lugar funcional e transformado, pela ‘operação histórica’, em objeto fonte da disciplina histórica”<sup>69</sup>. O filme passou a ser a base de investigação da relação entre o cinema e a história ou o cinema e a sociedade. Para Santiago Jr., Marc ferro “foi fundamental para a delimitação do território do historiador”<sup>70</sup> excluindo aspectos de discussões já existentes entre a história do cinema e teorias do cinema para evidenciar o campo da historiografia em relação ao que já se exercia em outras áreas do conhecimento.

A relação inicial entre cinema e história foi limitada a aspectos do filme como base documental. Conforme Ferro:

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio- histórica que autoriza<sup>71</sup> (FERRO, 2010, p32).

A ideia inaugurada pelo historiador Marc Ferro excluía outros aspectos do filme e definia a perspectiva da película como um agente histórico, ou seja, “a leitura histórica do filme”<sup>72</sup>, ou o filme como documento, e uma “leitura cinematográfica da história” através do filme como representatividade histórica, construindo coordenadas para pesquisa no Campo Cinema e História. Os trabalhos de Ferro se desdobraram ao longo de décadas seguintes a respeito da necessidade de filmes serem considerados documentos históricos, tendo sido

---

Oliveira. Cinema e história cultural. In: MARTINS, William de Sousa. História Cultural: ensaios sobre linguagens, identidades e práticas de poder. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010. P. 222.

<sup>68</sup> FERRO, Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade**. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). História: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 199-215. P. 199.

<sup>69</sup> SANTIAGO JR., Francisco das C. F. **Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)**. P. 152.

<sup>70</sup> Idem. p 156.

<sup>71</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento-São Paulo: Paz e Terra, 2010. P. 32.

<sup>72</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento-São Paulo: Paz e Terra, 2010. P. 21



reunidos no seu livro *Cinema e História* (compilação de seus artigos) através de suas pesquisas acerca do filme como propaganda do governo soviético e do governo nazista na Europa.

Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura. Eles estavam construindo duas contrassociedades e só sentiam desprezo ou ódio pelo comportamento cultural dos dirigentes que estavam substituindo. Foram os únicos a mencionar o nome do *cameraman* nas fichas técnicas dos cinejornais. Assim, o caçador de imagens teve direito a uma menção escrita, o que fez com que o filme se tornasse documento, obra de arte, pelo menos, obra.<sup>73</sup> (FERRO, 2010, p.52.)

Através da condição do cinema nessas sociedades, Ferro elaborou o conceito de *contra-análise* da sociedade ou “contra-história”, no sentido de acrescentar uma peculiaridade ao documento fílmico: condição “não oficial, liberada, parcialmente do sentido dado aos arquivos escritos que muito amiúde nada contêm além da memória conservada por nossas instituições”<sup>74</sup> e ainda afirma de forma contundente a cidadania dos filmes nas pesquisas tal qual documentos escritos nos arquivos, na reviravolta entre a imagem e o escrito nas últimas décadas do século XX. O filme passou a ser visto como um meio de análise da sociedade.

Portanto, podemos dizer que o autor (Ferro) considera as práticas cinematográficas, constituintes de uma linguagem que caminha na contramão de linguagens outras já instituídas como a escrita, ou mesmo uma contracultura de práticas oficiais. Nesse contexto a ideia de especificidade das práticas de cinema para o autor, vem da observação resultante de pesquisas sobre a relação social do cinema com as sociedades nazistas e soviéticas e as considera ( nas suas práticas cinematográficas) em uma posição de estados “desnaturados”, ou contrassociedades, pois valorizavam os cineastas e colocavam o hábito de apreciar cinema num grau de importância em relação a outras sociedades europeias, onde, no mesmo período, consideravam o cinema como uma “prática de páreas” em relação à cultura letrada:

Em meados do século XX, tudo o que possuía a imagem era uma legitimidade contestada; apenas sua alta aristocracia- a pintura, os museus, as coleções- podiam adentrar as portas do mundo da cultura ou do poder. Sem dúvida, durante os anos 1930 daquele mesmo século, alguns Estados “desnaturados”, como a República Soviética, haviam reconhecido a sétima arte (especialmente devido à obra de Eisenstein), ou haviam declarado a importância histórica de *Tchapaiev* [...] <sup>75</sup> (FERRO, 2002, p. 09-10)

<sup>73</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento-São Paulo: Paz e Terra, 2010. P.52.

<sup>74</sup> Idem. P 11.

<sup>75</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento-São Paulo: Paz e Terra, 2010. P. 09-10.

Os desdobramentos da perspectiva analítica do cinema em relação à escrita da história passaram a ter várias nuances. No mesmo período da década de 1970, Pierre Sorlin considerou que não havia uma forma limitada à produção e contexto do filme e sim uma multiplicidade de olhares dispostos a analisarem desde as linguagens que compõe um filme, perpassando pelo seu contexto interno e externo de produção, bem como a intencionalidade dos autores, momento histórico, através de filmes documentários ou ficção compondo imagens cinematográficas, recortes que refletem, representam e expressam realidades.

Pierre Sorlin, ao contrário de Ferro, teve como critério básico a análise semiótica dos filmes. Os dois partiam da ideia de que o filme é o objeto central como documento e representação, ou seja, como testemunho de sua sociedade. Sorlin considerou a estética, história do cinema e semiótica. Nesse início de construção metodológica em relação ao cinema e história houve uma necessidade de aproximar o cinema às práticas historiográficas tradicionais, definindo o uso do objeto segundo padrões de pertencimento dos historiadores.

Assim, mesmo que inicialmente a relação entre cinema e história tenha se consumado através da ideia do filme como um entrecruzamento com a sociedade, os historiadores definiram seus objetos de acordo com suas formações e noções interdisciplinares, com a problematização do cinema chegando ao sentido que este exerce como práticas específicas.

Na década de 1980, Michele Lagny produziu novos sentidos para a relação entre o cinema e a história. Ele apropriou-se de conceitos da história cultural francesa, dentre os quais o de *representação* formulado por Roger Chartier. A partir dele, o filme deixou de ser o centro da relação entre cinema e história<sup>76</sup>. A este respeito, segundo Santiago Jr.:

Podemos dizer que há duas “correntes” principais de trabalhos na historiografia tradicional brasileira atual que trabalha com cinema, as quais não são auto excludentes: uma história social e uma história cultural. A primeira é mais flexível nos métodos e propostas, menos cerrada no aporte teórico e apresenta problemáticas que vão desde cinema e política, relações com instituições como a Igreja ou o Estado até as estruturas e relações de dinâmicas sociais nas quais são produzidos os filmes. Preocupa-se muito com circuitos de exibição, salas de cinema, intervenções políticas, políticas culturais, relações institucionais de poder, relações de produção de imagens e com outros meios audiovisuais [...] A história cultural indaga sobre as representações culturais da realidade, as apropriações e as identidades sociais no cinema, tornando-se o campo por excelência da reflexão sobre a representação cinematográfica da história. Preocupada com as construções culturais das subjetividades, identidades, topografias e comunidades interpretativas, tende a observar a intertextualidade entre as diferentes linguagens na sua aparição cinematográfica [...]<sup>77</sup> (SANTIAGO JR., 2011, p.164).

<sup>76</sup> LAGNY Michele. **O cinema como fonte de história**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009.

<sup>77</sup> SANTIAGO JR., Francisco das C. F. **Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-**

Não é demais salientar que todas estas questões que envolveram o cinema na Europa também se estenderam ao Brasil por meio de discussões provocadas pelos articuladores do Cinema Novo nos anos de 1960.

Na década de 1990, no Brasil, as influências iniciais estavam centradas em metodologias relativas à produção historiográfica acerca do cinema, tendo o filme/documento como o seu foco, embora já elaborassem metodologias enveredando pelo campo da semiótica como ferramenta metodológica. Um exemplo disso é a coletânea *Domínios da história* onde se discute um panorama envolvendo vários campos que incluem o cinema e a fotografia com o título de *História e Imagem: o caso do cinema e da fotografia* de Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad<sup>78</sup>.

Sob esta perspectiva, o filme e o cinema estão envoltos nas práticas de pesquisa da historiografia sem uma delimitação rígida, pois de acordo com o pertencimento do historiador, na análise de ambos podem ser utilizadas as mais variadas ferramentas para responderem às problemáticas que lhe forem formuladas a despeito do gênero estético, inclusive o uso de audiovisual nas práticas de história oral para a coleta de relatos ou mesmo tendo como resultado um “documentário historiográfico”.

Assim, para Sheila Svarzman:

No campo da história, a pesquisa em torno da história e Cinema e da História Cultural conduziram a novos enfoques e reavaliações. Com a preocupação com as sensibilidades, o cotidiano, a expressão de grupos não autorizados, as manifestações da privacidade, outros materiais e enfoques passam a ter valor. E isso, ainda que não tenha como foco a história do cinema, acabou por modifica-la, mudando as visões e valorações tradicionais<sup>79</sup> (SVARZMAN, 2008, s/n).

Desse modo, conforme José D’Assunção Barros,

... o fio condutor do ‘documentário historiográfico’ é essencialmente a análise de eventos e processos históricos, e não a mera narração destes processos mediada pelo mesmo tipo de estetização que aparece nos filmes ficcionais. Vale ainda lembrar que, enquanto o ‘filme histórico’ oculta as fontes para os espectadores e marcando uma distância clara entre o discurso do cineasta-historiador e estas mesmas fontes (o discurso dos outros, as imagens e documentos da época, e assim por diante). Em suma, ressalvada as especificidades de cada linguagem e as características pessoais de cada

---

2010). 2011. P. 164.

<sup>78</sup> CARDOSO, Ciro; MAUAD, Ana Maria. **História e imagem: os casos do cinema e da fotografia**. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

<sup>79</sup> SVARZMAN, Sheila. **Cinema Brasileiro, História e Historiografia**. 24 de julho de 2008. Sem numeração. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/120-cinema-brasileiro-historia-e-historiografia?tmpl=component&print=1&layout=default&page>

autor, o cineasta-historiador age analogicamente ao que faria um historiador tradicional que escreve um livro de História nos dias de hoje<sup>80</sup> (BARROS, 2008, p.45).

Compreende-se que, mesmo Marc Ferro na sua condição de criar um *status* para a historiografia em sua relação com o cinema, propondo “a rejeição da semiologia, da estética e da história do cinema, de maneira a determinar o que não é cabível ao ofício do historiador quando trabalha com o cinema<sup>81</sup>”, houve uma intensa ampliação das práticas de pesquisa historiográfica na área. Logo, faz-se fundamental recorrer à história do cinema como ferramenta para a noção de contexto dessas práticas de acordo com as necessidades específicas de pesquisa. Para isso, concordamos com a importância das nuances do panorama da história do cinema nacional estabelecida por pesquisadores do cinema brasileiro para situarmos a localização (da ausência) do superoitismo nesse cenário.

---

<sup>80</sup> BARROS, D'Assunção José. **Cinema e história: entre expressões e representações**. IN: BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge (orgs.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. P. 45.

<sup>81</sup> SANTIAGO JR., Francisco das C. F. **Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)**. 2011. P. 154.

### 3. CINEMA NO BRASIL: PRÁTICAS E TENSÕES NA CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO.

O Cinema Moderno<sup>82</sup> é um conceito atribuído às práticas cinematográficas que se distinguiram da ideia de *cinema clássico*, principalmente, o hollywoodiano, que possuía como objetivo principal o domínio da indústria do entretenimento e de grandes estúdios. No período entre guerras, desenvolveram-se novas perspectivas sobre o cinema na Europa. No período pós-guerra no cinema europeu emergiram as estéticas de cinemas nacionais, tal como na Itália (Neo Realismo) e na França (Nouvelle Vague).

O Cinema Moderno caracteriza-se pela liberdade de criatividade com técnicas precárias e, principalmente, pela migração dos estúdios para o ambiente externo e pelo aumento da liberdade de narrativa (quebra da narrativa tradicional-linear). Isso trouxe uma gama variada de temas ligados ao cotidiano e provocou situações em que os espectadores passaram a se identificar com as situações apresentadas. Tecnicamente, os movimentos da câmera que passaram a acompanhar o personagem como o *travelling*<sup>83</sup>, o *zoom*<sup>84</sup>, assim como o efeito da câmera na mão, instigado pela própria sequência do efeito, representaram uma grande ruptura com o passado cinematográfico, que possuía características mais padronizadas decorrente da indústria de cinema.

Foi nesse contexto de construção do *Cinema Moderno* que surgiu o Cinema Novo, como uma estética brasileira específica reinventando a linguagem cinematográfica e iniciando um

---

<sup>82</sup> Sobre *moderno* no cinema, Fernão Ramos analisa: “a modernidade no cinema é tardia. Um ponto de vista polêmico diz que ela não chega com a tradução cinematográfica de vanguardas plásticas dos anos 1910, como ocorre no construtivismo soviético, no expressionismo alemão, no “impressionismo” francês de Epstein, Dulac, Gance. Nem tampouco expressa de modo mimético a vida moderna do início do século XX, que o *medium* cinematográfico parece poder conter de per si. Se toda modernidade embute um retorno do sujeito que enuncia sobre si, a verdadeira modernidade cinematográfica surge nos anos 1940, tendo Rossellini e Welles (*Cidadão Kane*) como avatares. Rossellini por desmontar a dramaturgia clássica, abrindo a tomada para a encenação do mundo. Welles, por apontar pioneiramente em direção a si próprio, ao cinema (“News on the March”) e ao buraco negro que fica no âmago do narrar (*Rosebud!*). A *nouvelle vague*, como primeira vanguarda propriamente cinematográfica, terá esses dois pilares como referência, embora a descoberta deles se deva à geração anterior (Bazin e a crítica *Cahiers* do pós-guerra). Os chamados “jovens turcos” (Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette) radicalizam horizonte, fundando no cinema a dimensão intertextual (de cinema para cinema), intrínseca ao corte moderno. São eles que descobrem a “modernidade”, o retorno sobre “autores” clássicos que antes não poderiam mesmo existir: Hitchcock, Hawks, Ray, Fuller etc., mas sem nunca abandonar as lições de Rossellini (Viagem pela Itália). Quem não sabe onde os dois lados (Welles/Rossellini) dão as mãos não fecha o círculo do que foi o moderno no cinema.” RAMOS, Fernão Pessoa. **Introdução**. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008. P. 9-10.

<sup>83</sup> É todo movimento de câmara em que ela realmente se desloca no espaço. Este se dá em oposição aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmara apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar. É também o nome do aparelho que sustenta a câmera.

<sup>84</sup> Procedimento através do qual determinadas imagens podem ser afastadas ou aproximadas. Também é um tipo de lente fotográfica e cinematográfica de distância focal modificável.

movimento de ruptura de práticas cinematográficas no país. Sobre a lógica do cinema moderno (nacional) brasileiro, destaca Fernão Ramos:

No caso brasileiro, seguindo essa lógica, a modernidade chega com Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na terra do sol*/1963 (e não em *Rio quarenta graus*/1955 e muito menos em *Limite*/1931), marcando o momento em que o cinema brasileiro olha para fora e para si, instaurando na narrativa fílmica a fissura da percepção deglutidora do discurso de outrem. Cordel, Brecht, faroeste, messianismo, tudo entra no liquidificador de Deus e o diabo, onde já estão os ingredientes da mistura que, logo adiante, dará liga ao tropicalismo. O passo seguinte, no cinema brasileiro, será a boca pantagruélica do cinema marginal, que digere até gêneros distantes do primeiro cinema novo (na verdade, só Glauber dá o passo moderno), como a chanchada e a ficção científica, ou a própria mídia (*O bandido da luz vermelha*)<sup>85</sup> (RAMOS,2008, p.10).

Sendo assim, o Cinema Novo abre caminhos para a própria elaboração das bases para a construção do conceito de Cinema Moderno Brasileiro, segundo a perspectiva de críticos e pesquisadores da história do cinema brasileiro. A foto abaixo mostra os envolvidos o período inicial desse movimento/estética:



Imagem 4: . *Diretores do Cinema Novo*. Da esquerda para a direita: Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Joaquim Pedro Andrade, Walter Lima Jr, Zelito Viana, Luís Barreto, Glauber Rocha e Leon Hirszman. Brasil, Década de 1960.

Fonte: O Globo. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/50-anos-depois-o-reencontro-da-turma-do-cinema-novo.html>. Acesso: 20/09/2016.

<sup>85</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. **Introdução**. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2008. P. 10.

Osanan Lima compreende o Cinema Moderno Brasileiro como um cenário de convenientes articulações entre “a crítica de Paulo Emílio Salles Gomes, filmes e a crítica por parte de Glauber Rocha, assim como o desenvolvimento do trabalho acadêmico de Ismail Xavier<sup>86</sup>”. Essa articulação entre os pesquisadores, e o próprio diretor-pesquisador Glauber Rocha, construiu um discurso para dar sentido a uma narrativa histórica que o instituiu como a figura central do Cinema Brasileiro.

Segundo Paulo Emílio Sales, as práticas de produção no Brasil desde a década de 1920 passam por uma queda de produção de filmes no país, porque empresas norte-americanas investiam no comércio da exibição. A partir de então o interesse por filmes nacionais caiu num obscurantismo, mas, ao se considerar a dissolução da restrição ao eixo Rio-São Paulo, percebemos as produções que construíram o cinema no Brasil em várias regiões nesse período. Essas práticas ficaram denominadas como *ciclos regionais*<sup>87</sup>, ciclo de Campinas, ciclo de Cataguases ou o Ciclo de Recife. O interessante é que a ideia de *ciclo* foi retomada na década de 1970 para nominar os surtos de produções de filmes em bitola Super 8mm em relação ao cinema comercial de bitola 35mm que, depois da década de 1920, continuou sendo produzido no eixo Rio-São Paulo com pouca ou alta densidade.

As especificidades estéticas do cinema no Brasil são traduzidas nas práticas autorais presentes em seus discursos e representações: *Cinema Novo*, *Marginal*, *Gêneros comerciais* (Chanchada, Pornochanchada) ou mesmo nas derivações de gêneros que perpassaram o cinema nacional, como o Cangaço, bem como na diferença da tecnologia utilizada; bitolas ou câmeras (35mm, 16 mm e Super 8mm) e nas práticas industriais de mercado estabelecidas pelo Estado ou por independentes.

No aspecto industrial do cinema, vale destacar a *Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.* e a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, pois elas eram pioneiras na construção de um espaço de produção de filmes no país. O cinema-indústria teve grande expressividade a partir de 1941 com a criação da Atlântida, que encerrou as suas atividades em 1962. A montagem do primeiro estúdio, de pequeno porte, no Rio de Janeiro, só foi possível como apoio de proprietários e acionistas do Jornal do Brasil. A proposta inicial era executar

---

<sup>86</sup> LIMA, Frederico Osanan Amorim. **É que Glauber acha feio o que não é espelho. A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e configuração do debate sobre o ser cinema nacional.** Tese (Doutorado em História Social) -Universidade de Uberlândia (MG). 2012. P. 20.

<sup>87</sup> Conceito usado por Alex Viany na **Introdução do cinema brasileiro.** Citado em: **Enciclopédia do cinema brasileiro.** (orgs) RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A. São Paulo: Editora SENAC, 2000. P. 121-126.

filmes com pretensões artísticas, comédias e dramas, mas, a partir de 1947, a linha de produção foi direcionada para filmes carnavalescos e chanchadas.

Em São Paulo, entre os anos de 1949 e 1954, foi executado um projeto de maior ambição pela Companhia Vera Cruz, numa tentativa de construir uma rede de estúdios industriais de cinema ligada ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Tratava-se de uma adaptação ao modelo *hollywoodiano* com a importação de mão de obra técnica da Europa para formar uma geração de profissionais de cinema no país. No entanto, este projeto industrial de cinema paulista, contraditoriamente, retrocedeu seu crescimento por dívidas logo após o sucesso internacional de *O Cangaceiro*, do diretor Lima Barreto, um filme premiado em Cannes e que deu início, no Brasil, ao subgênero cangaço. Essa estética veio a ser apropriada *a posteriori* pelos articuladores do Cinema Novo, do cinema Marginal e da Pornochanchada.

As empresas Atlântida e Vera Cruz produziram filmes dramáticos e satíricos atraindo o público para as suas salas de cinema no país. Os filmes musicais de carnaval foram denominados, pejorativamente, por críticos de cinema, como *Chanchada*, com influenciada da comédia de rádio e do teatro de revista. Esse gênero nasceu nos mambembes do interior e nos subúrbios das cidades, criando uma lógica nacional de cinema que se popularizou em todo país, desde a década de 1930, e teve seu ápice na década de 1950. Na Atlântida (Rio de Janeiro), Oscarito e Otelo eram os dois artistas que simbolizavam Chanchada carioca e, em São Paulo, Mazzarope. Ela foi desenvolvida no contexto histórico criado pelo golpe de Getúlio Vargas; as discussões de vertentes comunistas, integralistas, a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, etc.

A exemplo de inspiração para os enredos, a Segunda Guerra inspirou o drama *O Brasileiro João de Sousa*, assim como as chanchadas *Samba em Berlim* e *Berlim na Batucada*, de Luiz de Barros. Nesse período, foram realizados cerca de vinte e cinco (25) filmes. Não havia um projeto estético político na utilização do cinema como ferramenta de contestação, mas uma crítica através do riso e o reforço de estereótipos do “caipira”, do nordestino, assim como críticas a costumes urbanos. Com relação ao cinema brasileiro neste período, Barros:

Apresentou-se no Brasil do Estado Novo com todas essas facetas. Foi utilizado como instrumento de doutrinação política através dos documentários produzidos pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Vargas), como veículo para alienação através de alguns filmes e chanchadas de ficção, e também como instrumento de resistência e contrapoder a partir de diversos filmes de ficção<sup>88</sup> (BARROS, 2008, p.51).

<sup>88</sup> BARROS, D'Assunção José. **Cinema e história: entre expressões e representações**. IN: BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge (org.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. P.51.



Este cinema popularizado era visto pelos críticos de cinema como grotesco, partindo do parâmetro dos filmes europeus e estadunidenses. Não percebiam essa particularidade do cinema nesse momento e as estratégias do riso tanto nas denominadas Chanchadas quanto as Pornochanchadas elevando a potência da ironia:

Para considerar o caso dos filmes satíricos, é sempre importante lembrar que a obra de humor artístico pode veicular por diversas vezes crítica ao Poder Instituído que não poderiam circular através do discurso “sério”. Essas relações várias, por outro lado, podem aparecer em algumas ocasiões dentro de um único filme, o que mostra a potencialidade da obra cinematográfica como produto complexo<sup>89</sup> (BARROS, 2008, p.51)

Aqui, no entanto, mudar os parâmetros de divertimento e lazer do cinema, transformando-o em ferramenta política com discursos de revolução social e cultural emerge de um grupo ao qual pertencia o jovem diretor baiano Glauber Rocha. A construção da tradição e as produções do Cinema Novo, no contexto da formação discursiva do Cinema Moderno Brasileiro na década de 1960, passaram a forjar uma tradição de prática de identidade em construção no cinema brasileiro em detrimento de outras práticas cinematográficas. Podemos tomar por análise o que Hobsbawm denominou de “invenção das tradições”<sup>90</sup>, ou seja, invenções de determinadas ações simbólicas ou ritualísticas que, através das repetições de afirmação de discursos, cria uma aura de cristalização recente de representação, no caso específico, práticas discursivas sobre a construção do cinema moderno no Brasil e sobre a nova tradição de práticas cinematográficas do Cinema Novo. Segundo Rocha:

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural.<sup>91</sup> (ROCHA, 1981, p.17)

Diante das tensões construídas no Projeto de Cinema Moderno Brasileiro por intelectuais e suas convicções diante das múltiplas práticas no Brasil, é importante destacar a ideia de representação de Chartier:

<sup>89</sup> BARROS, D'Assunção José. Id. ibidem.

<sup>90</sup> HOBBSAWM, Eric. Introdução: **A invenção das tradições**. In.: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 1997

<sup>91</sup> ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Ed. Alhambra/Embrafilme: Rio de Janeiro. 1981. P.17

As lutas por representação têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus domínios (...). Por isso essa investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrência cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação.<sup>92</sup> (CHARTIER, 1990, p.17)

O Cinema Novo até meados de 1960 possuía um discurso de ruptura radical com os colonialismos predominantes nos países subdesenvolvidos (inclusive no cinema), embora tenha se constituído de elementos europeus na sua formação estética com influência do Neorrealismo<sup>93</sup> italiano (Antonioni), o cinema soviético (Eisenstein), o cinema americano (John Ford) e a Nouvelle Vague francesa (Resnais e Godard). Elaboram-se, então, conceitos como a estética da fome, proposição feita por Glauber Rocha, remetendo a uma espécie de estética, como a *estética da fome*, expressão que nos remete a uma espécie de manifesto panfletário estético que se localiza na política da fome proposta por Glauber Rocha, reflexo da nossa violenta formação histórica<sup>94</sup>, contextualizada na situação de subdesenvolvimento econômico e social. Acrescenta-se, ainda sobre isso, a fala do historiador Flávio Reis:

Em busca de uma forma de expressar a fome, “marco da sua própria sociedade”, e a violência, “sua mais nobre manifestação cultural”, a linguagem de Glauber passa por um aprofundamento dos rompimentos estéticos com a narrativa e com o problema das significações da imagem<sup>95</sup> (REIS, 2013, p.14)

Nesse novo contexto de “significações de imagens” e “rompimentos estéticos”, a expressão “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” fazendo alusão à independência do “cinema de autor” (mesmo que essa expressão possa ser interpretada como um reflexo de atividades aleatórias dos autores de cinema, contrariando a intencionalidade técnica preexistente destes) construiu os novos signos, uma nova proposta. Construindo as bases de uma produção cinematográfica desenvolvida conceitualmente, através de um discurso anti-industrial (opondo-se aos projetos industriais a exemplo da Vera Cruz) pregada por Glauber Rocha e adeptos. Esta oposição aos padrões, até então idealizados de uma indústria de cinema nos moldes predominantes, carregava em si a ideia de um cinema habitado ideologicamente

---

<sup>92</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: Ed. Bertralo, 1990. p.17.

<sup>93</sup> O neorrealismo surgiu na Itália após o fim da 2ª guerra mundial, em 45, e teve fim no início da década de 1950. Influenciou muitos outros filmes, mesmo fora da Itália, muito tempo depois de seu término. Adotava dentre estilos, um estilo com caráter quase documental das cidades, mesmo nos filmes ditos ficcionais.

<sup>94</sup> ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Ed. Alhambra/Embrafilme: Rio de Janeiro. 1981. P17.

<sup>95</sup> REIS, Flávio. **Cenas Marginais: Fragmentos de Glauber**, Sganzerla e Bressane. -2ª ed. São Luís: edição do autor, 2013. P.14

pelos “colonizadores”, já que estes assumiam, em sua estrutura, reflexo de padrões cinematográficos estrangeiros.

A ideia de retratar uma realidade nacional cinemanovista, opondo-se aos “estrangeirismos”, propôs, num primeiro momento, um vínculo à “formação discursiva nacional-popular”<sup>96</sup>. Segundo Glauber Rocha:

No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de foto grafismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto<sup>97</sup> (ROCHA, 1981, p.17).

As práticas do fazer fílmico, em suas várias experiências, adquirem várias intencionalidades, seja no contexto político ou em casos específicos de autoafirmação diante de situações historicamente datadas. A partir da década de 1960, países que não faziam parte do circuito comercial industrial hollywoodiano e vivenciavam situações de especificidades locais, como países da América Latina, países africanos e asiáticos, constituíram uma via conceitual denominada de Terceiro Cinema, o que viria depois da ordem posta hierarquicamente das produções estadunidenses (Hollywood) e produções europeias (Nouvelle Vague). Conseqüentemente as produções cinematográficas passaram a exercer acentuadamente um elemento importante de identidade dentro das lógicas contextuais desses países. No Brasil, Glauber Rocha elabora as bases da chamada *estética da fome*:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida<sup>98</sup> (ROCHA, 1981, p.30).

As bases acima são relacionadas também ao projeto de inserção política cinematográfica do denominado terceiro mundo. O Terceiro Cinema, termo cunhado pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino através do manifesto escrito em 1968: *Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberacion*, configura-se um movimento cinematográfico argentino de “terceiro mundo”, “subdesenvolvido” (conceitos elaborados na época para definir a condição de países latino-americanos, asiáticos e africanos) com o intuito de engajamento político contra discursos de ideologias de direita e pretendendo se afastar dos

<sup>96</sup> ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Ed. Massangana: São Paulo: Cortez. 2006.

<sup>97</sup> ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Ed. Alhambra/Embrafilme: Rio de Janeiro. 1981. P17.

<sup>98</sup> ROCHA, Glauber. Idem. p.30.

modelos estrangeiros considerados primeiro e segundo cinema respectivamente: o cinema hollywoodiano e o cinema europeu. A atitude nominal argentina acabou sendo ampliada na América Latina através do Cinema Novo, no Brasil (país que mais se destacou na América Latina), seguido do Cinema Argentino e do Cubano, produzindo um significativo legado cinematográfico paralelo às produções fílmicas africanas e asiáticas, num contexto político de Guerra Fria, Ditaduras civil-militares e lutas por independência e direitos civis.

O continente africano, por exemplo, antes de iniciar sua consagração em produções cinematográficas locais (a partir da década de 1960)<sup>99</sup>, era retratado de forma unilateral e vista com olhares exóticos a partir de realizações cinematográficas não-africanas, da mesma forma que na literatura. A exemplo de filmes como *Tarzan*, enredo baseado na obra do estadunidense Rider Haggard em 1912, em que um personagem branco cresce em meio à vida selvagem na África e perde seus traços de “civilidade” colonialista inglesa, em um contexto característico de estereótipos do imaginário ocidental construído no período colonial africano, período este que se deu em três fases: de 1880-1914, de 1914-1945 e de 1945-1960.<sup>100</sup>

As produções africanas pós-colonialistas passam a ter intencionalidades antiestéticas em relação aos discursos hegemônicos do colonizador. Sabe-se que o século XIX foi palco desse processo em consequência do imperialismo europeu na África e Ásia. O racismo como forma científicista ocupou vários espaços de setores do conhecimento humano.

Embora o racismo historicamente faça parte do movimento de formação de vários grupos com atitudes e discursos imperialistas, foi no século XIX que se compôs a estrutura da teoria racial. “O racismo não conhece divisão alguma entre as ciências e as artes”.<sup>101</sup> Essa visão foi uma constante nas realizações cinematográficas feitas no continente por não africanos e de forma estereotipada quando se tratava do lugar social dos africanos. Estes pela condição de colonizados eram proibidos de realizar produções cinematográficas de si para si, até o momento das conquistas de independência dos países africanos no século XX.

---

<sup>99</sup> Com exceção da perspectiva da antropologia visual com ativismo cinematográfico de Jean Rouch, realizador e etnólogo francês, é um dos representantes e teóricos do cinema direto ou cinema verdade (observação participativa da câmera). Como cineasta e etnólogo, explora o documentário puro e a docuficção através do uso de bitolas 16mm e Super 8mm, criando um subgênero: a etnoficção, ou seja, o cinema deflagra o personagem, convida a construir uma ficção. Destaque para os filmes: “Eu, um negro” e “Os mestres loucos”. *Cinema Direto de Jean Rouch*, “em seus filmes mais significativos, para além do etnólogo, Rouch trabalha o outro na forma do cinema, tornando-se também cineasta no sentido pleno da palavra: aquele que nos remete a uma tradição estilística e narrativa particular”: RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. P. 310.

<sup>100</sup> MACEDO, José Rivair. **História da África**. São Paulo: Contexto, 2013.

<sup>101</sup> YOUNG, Robert. **Sexo e Desigualdade: a construção cultural da raça**. In: \_\_\_\_\_. *Desejo colonial*. Hibridismo em teoria, cultura e raça. São Paulo: Perspectiva, 2002. P.111.

Robert Young em sua obra *Desejo Colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*, analisa e discute vários conceitos evidenciados no século XIX, termos e significados dicotômicos ou não, e entrelaçados entre si como, por exemplo, civilizado/selvagem, raça/cultura, império/força, sexo/desigualdade, etc. Conceitos que legitimam o ato de submeter o outro nas relações de força na colonização.

Young problematiza a relação colonial com características de uma “máquina desejanante” (o autor apropria-se da ideia de Deleuze do movimento entre o desejo social e individual) para o colonizador. Dessa forma, ultrapassa a mera observação econômica da complexa relação entre cultura e racismo no colonialismo: “neste movimento caracteristicamente ambivalente de atração e repulsão, encontramos a economia sexual do desejo em fantasia da raça, e da raça em fantasia do desejo”<sup>102</sup> presente nas bases do “racialismo científico” que se desdobrou até a primeira metade do século XX.

A partir da década de 1960, a África passa por um momento de transição para a condição de um continente em estado de independência em relação ao colonialismo. Isso permitiu a fomentação de produções cinematográficas, já que, em muitos locais, era proibido esse tipo de atividade e não havia uma política de incentivo e financiamento. Portanto, o fenômeno dos cinemas modernos ou nacionais exercido por cineastas que romperam padrões externos passara a exercer de forma política, cada qual em seus contextos, olhares construídos de falas, a partir de si, para si e para o mundo.

No Brasil, o Nordeste torna-se um espaço como representação ou ficcionalização totalizante de uma história regional, nacional e realidade de todo o terceiro mundo.<sup>103</sup> As mudanças políticas no país que se firmaram antes e a partir da ditadura civil-militar, refletiram nas posições dos cineastas brasileiros. Segundo Ismail Xavier, o cinema estava em um nível de explosão criativa em plena elevação no momento em que o país foi atingido pelo golpe de 1964 (Ditadura Civil-Militar). Portanto, segundo sua ideia, a partir do golpe militar, cineastas assumiram sua posição política e ideológica, antes de tudo, e muitas vezes preferiam discutir o referido golpe sob a perspectiva do contexto da derrota das esquerdas<sup>104</sup>. Filmes como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964) demarcam o ápice do Cinema Novo em sua proposta original e representam o papel do intelectual de esquerda:

<sup>102</sup> YOUNG, Robert. **Sexo e Desigualdade: a construção cultural da raça**. In.: \_\_\_\_\_. *Desejo colonial. Hibridismo em teoria, cultura e raça*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 110.

<sup>103</sup> ALBUQUERQUE, Júnior Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Ed. Massangana: São Paulo: Cortez. 2006.

<sup>104</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno** - São Paulo, Paz e Terra, 2001.

A investigação de realidade e consciência do oprimido continua, agora em filmes preocupados com a passividade política do povo- como é o caso do gênero documentário no estilo cinema-direto, cujo exemplo mais importante é *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) -, ou empenhados em abordar em tom menos agressivo os mesmos temas da militância pré-1964, dentro da geografia de sertão e favela, da problemática da pobreza, da migração, do marginalismo, como acontece em *A Grande Cidade* (Diegues, 1965). Há uma autocrítica no Cinema Novo que procura encaminhar uma política profissional de viabilização de um cinema crítico na conjuntura adversa, cinema mais atento à comunicação, cujo nacionalismo se expressa no diálogo com a tradição cultural erudita ou com a comédia popular, e define uma postura de análise do social não mais tão ansiosa pelos efeitos imediatos de conscientização para a luta revolucionária<sup>105</sup> (XAVIER, 2001, p.51).

Segundo Ismail Xavier, ocorreu entre 1964 e 1968:

A demanda de comunicação e o simultâneo impulso de modernidade autoral marcaram uma nítida oscilação na postura do Cinema Novo. A proposta de um ajuste maior à linguagem do cinema narrativo convencional permanece mais uma palavra de ordem nos textos do que uma realidade na tela. O conjunto de filmes 'mais comportados' que dialogam com a tradição literária- *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *Capitu* (Saraceni, 1968) - mantém-se afastado do cinema brasileiro mais popular (no sentido de bilheteria) e, por outro lado, não se alinha ao padrão clássico do cinema norte. O filme de autor trabalha sobretudo a sua integração no debate mais erudito da cultura brasileira<sup>106</sup> (XAVIER, 2001, p.60).

Muitos filmes realizados por cineastas ligados ao Cinema Novo passaram a exercer uma função de "filmes oficiais" no sentido de estarem ligados a uma oficialidade nas práticas do cinema brasileiro, principalmente a partir do surgimento da Embrafilme<sup>107</sup> (antes, existia o Instituto Nacional de Cinema, inaugurado em 1966 e extinto em 1975). Esta foi resultado da intenção de um projeto nacional-desenvolvimentista, onde o cinema entra como um elemento a ser observado pelo governo no sentido de ser tutelado e vigiado diante de um discurso camuflado de apoio a essa expressão. Dessa forma, pode-se dizer que o projeto foi uma maneira de adequar o cinema novo aos padrões da indústria nacional daquela época. Contudo, não podemos esquecer de comentar que muitos do Cinema Novo fomentaram a ideia de participação do Estado no financiamento da produção do cinema nacional.

O Cinema Novo surgiu como uma ruptura a discursos dominantes, mas depois, ironicamente, recriou discursos de certo modo conservadores, na sua ambígua relação de inclusão e negação da cultura de massa, assim como a sua relação com o Estado. O Cinema

<sup>105</sup> Idem.P.51.

<sup>106</sup> Ibidem. p.60.

<sup>107</sup>A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes. Foi criada em 1969 como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima. Enquanto existiu, sua função foi fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Foi extinta em 16 de março de 1990, pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo de Fernando Collor de Melo.

Novo não pode ser visto como um movimento uniforme e muito menos homogêneo, pois com o tempo ele foi tomando diversas direções. Diferente da indústria hollywoodiana, a particularidade de produção de cinema no Brasil se dá a partir de então pela relação entre o apoio do Estado e táticas de produções independentes e seus desdobramentos.

No final da década de 1960, segundo Alcides Ramos<sup>108</sup>, muitos historiadores caracterizam esse período, por "meios de contornos bem definidos", em três blocos: no primeiro havia um *Cinema de Mercado* (estrangeiro ou nacional) que formou a aliança *Cinema de Mercado/Televisão* e que seu resultado se tornou um determinado conservadorismo inequívoco, já que as malhas da censura federal prendiam as obras mais engajadas e instigantes em suas presas. Num segundo bloco:

Os cineastas vinculados ao Cinema Novo que, a pouco e pouco estavam abandonando posturas mais autorais e deixando de lado a "estética da fome", em favor de modelos oriundos da grande **indústria cinematográfica**. Ao lado disso, denunciavam em altos brados a ocupação do mercado pelo produto estrangeiro, demonstravam grande desprezo pelo trabalho na televisão e, por isso mesmo aplaudiram a fundação da Embrafilme (em 1969), que poderia ajudar na produção/distribuição de filmes mais elevados. Do ponto de vista político, estavam abrindo mão de ideias mais radicais (ou "revolucionárias"). Tornaram-se, portanto, "reformistas" e apostaram na "Resistência Democrática", que é uma forma mais branda de enfrentamento contra a ditadura militar. É certo que foram tolhidos pela censura federal e tiveram que lutar pela liberação de muitos de seus filmes. Na prática, porém, parecem ter sido cooptados pelos ideólogos da ditadura militar<sup>109</sup> (RAMOS, 2009, p.43).

Num terceiro bloco, ainda segundo Alcides Ramos, surge o chamado *Cinema Marginal*. Este, caracterizava-se por um grupo de cineastas configurados na contracultura, perante a conservadora, onde sua estética não vinha acompanhada de nenhum engajamento político (nos moldes tradicionais partidários) ou similar aos cinemanovistas. Os "cinemarginais" tiveram problemas com os órgãos de censura do governo, não raro, os filmes produzidos por esses realizadores ficaram restritos a um pequeno grupo de apreciadores (cinéfilos frequentadores de cineclubes), e que estavam "em contraposição ao crescente conservadorismo dos cinemanovistas, que tinham sido 'cooptados pelo sistema' e ao Cinema de Mercado/Televisão que rebaixava o gosto médio do público"<sup>110</sup>. Embora citando essa perspectiva historiográfica dominante, o autor alerta para a pluralidade de matrizes e contatos entre as três situações.

<sup>108</sup> RAMOS, Alcides, Freire. **Apontamentos em torno do "Cinema Marginal" e do "Cinema Novo"**. IN. História e outras imagens Juvenis. (Org). CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Teresina: EDUSPI. 2009.

<sup>109</sup> RAMOS, Alcides, Freire. **Apontamentos em torno do "Cinema Marginal" e do "Cinema Novo"**. IN. História e outras imagens Juvenis. (Org). CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Teresina: EDUSPI. 2009 p.43.

<sup>110</sup> Ibidem.

Em outra perspectiva, no sentido analítico/estético é necessário citar mais uma vez Ismail Xavier, que em sua obra *Cinema Brasileiro Moderno*<sup>111</sup>, considera a formação do cinema nacional moderno brasileiro ainda na década de 1950 com uma espécie de “proto-cinema novo”, ou seja, nesta década autores com seus filmes iriam influenciar criações estéticas e preocupações ideológicas na construção do Cinema Novo no final da década de 1960 e o Cinema Marginal até meados da década de 1970, assim sendo, essas práticas cinematográficas formaram o que ele conceituou de Cinema Moderno Brasileiro, cada estética com suas inter-relações e desdobramentos:

Tal processo se apresenta como dotado de uma peculiar unidade. Foi sem dúvida, o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a "**política dos autores**", os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais puramente industrial<sup>112</sup> (XAVIER, 2001, p.14).

Certamente a ideia de *cinema de autor*, representada no Brasil pelo Cinema Novo, surge num contexto de oposição a uma política industrial de grandes empreendimentos na década de 1950 e desdobra-se numa relação de rupturas e continuidades no Cinema Marginal no fim da década de 1960. Vários autores, a exemplo de Rogério Sganzerla (São Paulo) e Júlio Bressane<sup>113</sup> (Rio de Janeiro), constituíram essa vertente onde se revelaram na cena de rompimento com o Cinema Novo, denominado historicamente de Cinema Marginal.

No sentido de se opor aos dogmas predominantes na estética anterior (na verdade, seguem juntas), o grupo de cineastas marginais continuou com a estratégia do cinema de autor e escancararam outras estratégias discursivas de narrativa, explorando diversos temas que permearam a produção da década de 1970. Para Ismail Xavier, *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) formam um dado central no biênio 1967/1968, que terá consequências na emergência do *Cinema Marginal* em 1969, é a recusa da visão dualista do Brasil.

*Terra em Transe* representa uma reflexão dramática sobre o golpe militar e uma imprecisão indignada com um impulso de explicação da derrota por parte da esquerda e seus intelectuais. Por outro lado, *O Bandido da Luz Vermelha* é o lugar segundo Ismail Xavier<sup>114</sup>,

<sup>111</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno** - São Paulo, Paz e Terra, 2001.

<sup>112</sup> Idem, p. 14.

<sup>113</sup> Ver: SOUSA, Adriano Carvalho Araújo. **Poética de Júlio Bressane: cinema (s) da transcrição**. São Paulo: Fapesp, 2015.

<sup>114</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno** - São Paulo, Paz e Terra, 2001.



onde a pergunta recorrente é “quem sou eu”, é a queda da crise de identidade, própria ao “depois da queda” de todo um projeto nacionalista, é o "anti-herói" da Boca do Lixo, "espaço alegórico de um Terceiro Mundo".

### 3.1 Práticas do Cinema Marginal



Imagem 5. Representantes da estética Marginal: Da esquerda para a direita: Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, Antônio Lima e Antônio Meliande

Fonte: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=37114>

O Cinema Marginal ou cinema experimental, cinema de poesia, alternativo, underground brasileiro ou *cinema de invenção*<sup>115</sup> são denominações para práticas cinematográficas com orçamento baixo e com espaços para se falar do grotesco, do bandido, das prostitutas, do bizarro, da imagem feminina simbolicamente agressiva e com posicionamentos apolíticos (por uma perspectiva mais ortodoxa). Segundo Alfredo Sternheim:

Foi em seguida à chegada de Reichenbach que surgiu na Boca um movimento, o Cinema Marginal. Era mais intelectual, tinha intenções de ir contra o convencional, a ditadura militar que então governava o País. Aconteceu entre 1967 e 1971. “Os neófitos confundem os dois movimentos (Cinema Marginal e Cinema da Boca do Lixo) que, na verdade, foram dois momentos”, lembra Reichenbach. Ao seu ver, o término do Cinema Marginal deu-se com a proibição, pela Censura Federal, de *Orgia* ou *O Homem que Deus Cria*, do hoje escritor João Silvério Trevisan, e de *República da Traição*, de Carlos Alberto Ebert. Por sinal, ambos fizeram apenas esses filmes. Frisando que o movimento reunia jovens recém-saídos da Escola Superior de Cinema

<sup>115</sup> FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. 2ª ed. São Paulo: Limiar, 2000.

São Luiz (na tradicional escola da Av. Paulista), do Foto-Cineclube Bandeirante (também São Paulo) e do Festival JB-Mesbla, no Rio de Janeiro, o cineasta diz que “o Cinema Marginal era uma resposta sessentaotista (68) ao Cinema Novo, ao eleger vida como Candeias e Mojica Marins como modelos e ícones.” Na sua opinião, em certo momento o Cinema Marginal e o Cinema da Boca do Lixo se confundiram por volta de 1969. Daí, talvez, o enfoque equivocado de muitos.<sup>116</sup> (STERNHEIM, 2005, p. 28).

A *estética urbana* explorou todos os elementos decadentes possíveis na época, desde burgueses entediados, bandidos existenciais, o tédio da juventude, assassinos em série, fratricídio, lixo urbano, letreiros neon, uso de linguagens de revistas em quadrinhos, cultura pop até personagens anônimos que podem ter seu fim fadado a uma manchete trágica na seção policial de um jornal. Essa nova proposta ocupa-se de histórias subterrâneas ou marginais:

O Cinema do Lixo, do período de 1969/73, carrega às vezes o rótulo de cinema marginal, motivado talvez pela ideia de que os filmes tendiam a se identificar com a figuras transgressoras, marginais, prostitutas, ou porque, dada a sua postura agressiva, foram alijados do mercado pela censura ( o epíteto "marginal" às vezes induz à aproximação desses filmes com *À margem-Candeias*, 1967-, cuja proposta na verdade é diferente, pois há nele um espírito de redenção , sublimação poética distante do teor corrosivo dos ditos marginais, apesar da semelhança de ambientes)<sup>117</sup> (XAVIER, 2001, p.68).

A estética do lixo Marginal foi constituída em oposição (mas podemos dizer que foi mais um fragmento, complemento) radical à *estética da fome*, ferramenta do Cinema Novo que representava um olhar sobre as questões sociais do país, com percepções dualistas no contexto do subdesenvolvimento. "Menos pudico que o Cinema Novo, mais ousado no sexo, o Cinema do Lixo pode ter como alvo o grotesco do lazer paulista na baixada santista", segundo Ismail Xavier<sup>118</sup>.

Com nuances dadas às deformidades urbanas no seu tom agressivo de colagens alegóricas, o Cinema Marginal surge no após AI-5. Foi o espaço perfeito pra discussões que eram influenciadas pelas perspectivas tropicalistas em sua essência:

O tropicalismo responde com riso e a paródia, assumindo a "crise das totalidades históricas" como um dado. No Brasil, não cabe "separar raízes autênticas (rurais)" da cultura importada (urbana), nem cabe o discurso didático/conscientizador de uma arte política que tem o diagnóstico geral nas mãos e quer ensinar a todos o caminho para o futuro. Mais urgente é a terapia de choque- já presente em *Terra em Transe*-, o gesto agressivo de sabotar um nacionalismo ufanista aprofundando as misturas incômodas,

<sup>116</sup> STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. P.28.

<sup>117</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Paz e Terra, São Paulo, 2001 p.68

<sup>118</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Paz e Terra, São Paulo, 2001 p.68

de abalar os preceitos estéticos de uma classe média mais frequentadora de teatro e cinema<sup>119</sup> (XAVIER, 2001, p.68).

Os cineastas Marginais tinham clara influência da cultura urbana artística americana e underground; uma estética urbana de deboches “chanchadescos” (adjetivo relativo às Chanchadas: filmes irônicos, musicais carnavalescos, paródicos nas décadas de 1940 a 1950), o que levou Glauber Rocha em um momento de fúria, em forma de manifesto, denominar os jovens cineastas marginais de “udigrudi”, um avacalho do termo inglês *underground*<sup>120</sup>. Farpas a parte entre os cineastas das complementares estéticas, o Cinema Marginal, de fato, com seu aspecto mais alternativo e com elementos artísticos de vanguarda diante das contradições da época, constituiu-se uma percepção que “do ponto de vista da representação artística, uniu intelectuais e marginais no contexto da ‘estética do lixo’”<sup>121</sup>.

Os filmes *A Margem* (1966) de Ozualdo Candeias e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla inauguraram, de fato, o cenário da *estética marginal*, a qual, por sua vez, “inaugura uma iconografia urbana do subdesenvolvimento que até hoje alimenta muitos filmes, do mesmo modo que o cinema de Glauber é grande referência para uma iconografia mítico-agrária no cinema do Terceiro Mundo”<sup>122</sup>.

A despeito da resistência de críticas e da condição de não fazerem parte do circuito comercial em grande escala, *O Bandido da Luz Vermelha* conseguiu popularidade e uma ótima bilheteria. O filme parte de uma produção quase independente por parte de Rogério Sganzerla, que surtiu bons efeitos comerciais e culminou na parceria com o carioca Júlio Bressane na criação da Produtora Belair, que durou apenas três meses, constituindo um panorama de traços mais radicais dos Marginais no que diz respeito a questionamentos da narrativa cinematográfica, mas construiu outra vertente intertextual que por um momento histórico datado, as convicções intelectuais não permitiram perceber:

O que não foi observado é o quanto o ponto de inflexão mais contundente deveria recuar ao impacto causado em 1968 pelo primeiro longo de Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha*. O choque do novo é aí convincente, creio, na medida que ele chega como uma inusitada e provocativa, cuja virulência está na fusão moderna de

<sup>119</sup>Idem.

<sup>120</sup> *Underground*, que em inglês significa “subterrâneo”, é uma expressão usada para designar um ambiente cultural que foge dos padrões comerciais, dos modismos e que está fora da mídia. Também conhecido como *Cultura Underground* ou *Movimento Underground*, para designar toda produção cultural com estas características, ou *Cena Underground*, usado para nomear a produção de cultura underground em um determinado período e local, seja na música, no cinema, etc.

<sup>121</sup> RAMOS, Alcides, Freire. **Apontamentos em torno do “Cinema Marginal” e do “Cinema Novo”**. IN. História e outras imagens Juvenis. (Org). CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Teresina: EDUSPI. 2009.

<sup>122</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Paz e Terra, São Paulo, 2001. p.68

elementos da Chanchada à perspectiva crítica perante o Brasil aberta pelo Cinema Novo. Talvez seja possível afirmar categoricamente que foi a partir das sessões do Bandido que nunca mais se registraram descasos ou reprimendas intelectuais à Chanchada (e isto nos indica o alcance de certos filmes como texto crítico e historiográfico efetivo, já que percebido por todos, ainda que não aflorado nos termos da racionalidade do debate público em curs)<sup>123</sup> (XAVIER, 2001, p.68).

A produtora Belair foi responsável por vários filmes, entre curtas e longas-metragens, na tentativa de estruturar uma produção cinematográfica como um espaço para uma proposta mais experimental, usando até mesmo Super 8mm, como pode ser visto no documentário de 2005, *A Miss e o Dinossauro*, de Helena Ignez, sobre a produtora Belair. Dentre as produções desse curto período, podemos citar: *Copacabana Mon Amour*, *Sem essa*, *Aranha*, *Barão Olavo*, *O Horrível*, *Família do Barulho*, *Cuidado Madame*, *Betty Bomba* e *A Exibicionista*. Contudo, é importante ressaltar que houve vários gêneros fílmicos em torno do circuito da (área) Boca do Lixo em São Paulo, como a produção de filmes de *western* realizados pela figura de Andréa Tonacci, como outras produções de cineastas no Rio de Janeiro (Beco da Fome), na Bahia (Boca do Inferno) ou em Minas Gerais, dando ideia de múltiplas vertentes nas produções do movimento marginal em áreas consideradas redutos marginais nas respectivas cidades.

Cada uma com seus espaços físicos de produção legitimados em suas respectivas regiões, não ingenuamente batizados com expressões que nos remetem a ambientes de depreciações, ironias e decadências (boca do lixo, beco da fome, boca do inferno) e que permitiam, de fato, unir ideias fertilizantes dos jovens cineastas saídos da faculdade de Cinema e exercendo experiências com profissionais de formação não acadêmica e aparatos de baixo orçamento resultando em filmes com a ótica do incômodo à sociedade.

Em relação à produção, os filmes marginais, de fato, se sustentaram na independência tanto financeira quanto estética no que diz respeito ao mercado e ao aparato estatal oficial da Embrafilme, que se tornou um espaço de incentivo à produção do Cinema Novo e contribuiu com a complexa relação do cenário de produção cinematográfica e o público brasileiro:

No momento em que uma parte do Cinema Novo abandona propostas mais radicais de questionamento da narrativa cinematográfica e caminha em direção à conquista do mercado, através de um cinema de espetáculo. O Cinema Marginal pegaria, então, esta bandeira deixada para trás e a levaria adiante<sup>124</sup> (ALBERTINO, 2012, s/n).

<sup>123</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Paz e Terra, São Paulo, 2001 p.68

<sup>124</sup> ALBERTINO, Simone. **A imagem feminina nos cartazes da Pornochanchada e do Cinema Marginal**. III Congresso Internacional de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y audiovisual. 2012. Disponível e: <http://docplayer.com.br/19599072-A-imagem-feminina-nos-cartazes-da-pornochanchada-e-do-cinema-marginal.html>

Para acrescentar mais um elemento na discussão sobre a relação do Cinema marginal e Cinema Novo no panorama nacional, é necessário atentar para a seguinte observação:

Pelas suas ideias, pelas suas posições estéticas, pelo relacionamento que mantêm com o meio profissional e a burocracia estatal, cineastas como Paulo César Saraceni, Fernando Coni Campos, Júlio Bressane, Luiz Rosemberg e muitos outros, entre eles Glauber Rocha, são rejeitados. Não é que o sejam somente pela censura ou pelos exibidores. São rejeitados por um complexo sistema que, além da censura, da comercialização, da burocracia estatal, inclui componentes políticos, ideológicos, estéticos. Esses cineastas não são úteis ao milagre cinematográfico brasileiro e são sacrificados com boa justificativa: seu sacrifício é necessário ao bom andamento do cinema brasileiro, uma marca que atualmente vende bem, mas só vende filmes que se dobram às suas imposições<sup>125</sup> (BERNADET, 2009, p.168).

As ideias acima citadas são de um crítico e cineasta no calor do momento, no decorrente ano de 1978, em um artigo intitulado *Fora do Esquema do Cinemão*, de Jean-Claude Bernadet, onde percebemos uma clara inquietação sobre a situação de exclusões e enquadramentos no contexto cinematográfico do país, rodeado de complexas relações que iam desde as posições dos próprios cineastas em relação à Embrafilme, aos espaços de exibição, até as relações ideológicas de vários setores da sociedade em relação ao cenário de pressão/censura existente. E a censura do trabalho de Glauber Rocha engrossa ainda mais a complexidade que permeava a ligação entre os grupos de cineastas e o mercado ideal, imposto pela empresa do governo (financiamento oficial), caracterizando assim o cinemão, filmes em 35mm que possuíam características ideais para o mercado consumidor de cinema.

A década de 1970 foi um período de muita discussão entre profissionais na mídia sobre o cinema, principalmente a relação dele com o mercado da indústria cinematográfica<sup>126</sup>. Outro questionamento era até onde uma empresa estatal de cinema deveria ser aclamada por cineastas, já que, nessa época, o Governo como fomentador de uma indústria interferia na criação dos diretores, impondo uma situação de restrições e tutela.

Ante a necessidade de se fazer um panorama sobre o cinema na década de 70 e sua relação com as estéticas que formularam uma identidade nacional, bem como a figura do Estado e a produção independente, chama atenção o seguinte pensamento:

No arco que vai do "milagre brasileiro" ao desastre econômico e à crise política do regime, entre o balanço de "o sonho acabou" e a retomada dos movimentos sociais no terço final dos anos 1970, o cinema brasileiro, de 1972/73 para cá, não facilita a tarefa de quem queira mapeá-lo, marcar períodos, encontrar estéticas aglutinadoras. No fim

<sup>125</sup> BERNADET. Jean Claude. **Cinema Brasileiro**: Proposta para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.168)

<sup>126</sup> Ver: BERNADET. Jean Claude. **Cinema Brasileiro**: Proposta para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

do Governo Médice, o cinema dito marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento, está rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto a Embrafilme, do que uma estética. Na política de produção e do debate cultural, o dado mais evidente é a consolidação da polaridade entre o cinemão, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa-metragem<sup>127</sup> (XAVIER, 2001, p.80)

Sobre as duas vertentes tão múltiplas e interligadas, seguramente legitimadas pela historiografia do cinema, é importante destacar a tensão constantemente cristalizada com fortes traços de rupturas e distanciamentos, onde essas correntes, na maioria das vezes, eram as únicas protagonistas e arquirrivais no cenário da produção cinematográfica brasileira. De um lado cineastas com funções proféticas, didáticas no processo de conscientização de um povo (ou público?), que forjou vários comportamentos em momentos marcados pela ditadura (antes, durante e depois da Embrafilme), com aspectos iluministas na sua relação com a sociedade. De outro, jovens que romperam com a idealização social de forma tradicional, com interesses politizados nas suas atitudes debochadas e irônicas, mas que observados atentamente, "desejavam manter um diálogo instigante e não conformista com o público" (Ramos, 2009). O período militar foi o divisor de águas na configuração desses personagens/vertentes nos espaços de disputas de discurso:

Essa polaridade, embora referência útil, principalmente para se entenderem as rasteiras de grupos, os conchavos, presentes na relação cineasta/Estado, é muito genérica como baliza estética e não pode ser tomada como dicotomia absoluta entre filisteus do comércio e virtuosos da cultura. É sempre necessário avaliar as propostas efetivas e os desempenhos em qualquer faixa da produção, pois não se trata de cortejar "escolas", mas de observar cada cineasta resolvendo a seu modo as relações entre projeto, linguagem, condições de produção e mercado. No período, prevalece a invenção de caminhos pessoais e muitas opções borram as fronteiras a princípio tão nítidas.<sup>128</sup> (XAVIER, 2001, p.14).

Em relação às afirmações historiográficas dominantes, Cinema Novo e Cinema Marginal não estavam tão distantes, pois faziam parte do mesmo ambiente, mas com visões de mundo diferentes. Vale lembrar que ambos desagradavam a ditadura militar. Como podemos observar na fala de Ramos:

Discordamos daqueles que enfatizam a existência de uma separação entre essas duas estéticas, como se elas, historicamente falando, não estivessem problematizando e discutindo o impacto da chamada modernização conservadora, imposta pela ditadura militar<sup>129</sup> (RAMOS, 2009, p.49).

<sup>127</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno** - São Paulo, Paz e Terra, 2001. P.80.

<sup>128</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno** - São Paulo, Paz e Terra, 2001, p.14

<sup>129</sup> RAMOS, Alcides, Freire. **Apontamentos em torno do "Cinema Marginal" e do "Cinema Novo"**. IN. História e outras imagens Juvenis. (Org.). CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Teresina: EDUSPI. 2009. P.49.

A discussão em relação a essas estéticas estava, tanto na época de seu desenvolvimento quanto à posteriori, pautada na relação autor/exibição, autor/estética ou autor/mercado. Entretanto, limitar o cinema nacional através dessas duas estéticas de forma dicotômica deixa de fora outras práticas cinematográficas e, conseqüentemente, perde-se a oportunidade de perceber as nuances de intertextualidade entre essas práticas existentes. Outras experiências estavam sendo vivenciadas acrescentando outras lógicas de práticas de cinema no país, tanto nas produções da pornochanchada, que procuravam satisfazer a lógica do mercado exibidor quanto as produções superoitistas, essencialmente amadoras.

### **3.2 Pornochanchadas.**

Até a década de 1970, a relação entre o público e o cinema parece não chamar muito a atenção dos críticos. Até então os diretores e suas propostas estéticas é que ocupavam o centro das discussões, pois o público para esses tipos de leituras fílmicas já era situado e restrito ao meio acadêmico. Com o mercado do cinema brasileiro reabilitado através de bilheterias impulsionadas pelo apelo erótico das produções, a massa de espectadores passa a chamar atenção dos críticos. É nesse clima que a Pornochanchada, gênero infame do contra discurso ao considerado bom gosto, passa a ser notada.

Se o Cinema Marginal passou a ser resgatado nos debates acadêmicos da década de 1990 junto ao Cinema Novo, a partir do primeiro decênio do século XXI passou-se a reclamar ou visitar a prática cinematográfica da Pornochanchada pelas novas gerações. Trabalhos acadêmicos, exposições em museus, mostras de cinematecas, festivais ou cursos em festivais de cinema<sup>130</sup>. Assim como a produção de documentários<sup>131</sup> com entrevistas de diretores, produtores, atrizes, técnicos da Boca do Lixo. Não podemos deixar de citar também a

---

<sup>130</sup> Em São Luís- MA o Cine Praia Grande foi palco do II Festival Internacional Lume de Cinema- Um novo olhar para a realidade (14 a 20 de junho de 2012). Onde foi ministrado o Curso: "Gostoso de ver, uma revisão da Pornochanchada brasileira" com o professor e crítico de cinema Adolfo Gomes de 15 a 18 de junho de 2012. Segundo informações da organização do festival, o curso contou com 18 inscritos. Somente 1 pessoa frequentou o curso todos os dias, com exceção do dia 16/06, que contou com 3 pessoas. Talvez o estigma da pornochanchada tenha contribuído para a ausência dos inscritos (conclusão do palestrante). O curso foi crucial para a idealização e composição deste capítulo.

<sup>131</sup> "O Galante rei da Boca", de Luís Alberto Rocha Melo e Alessandro Gama (2008) e "Boca do Lixo a Bollywood Tropical"(2011) de Daniel Camargo e Fábio Velozzo.

importância da produção e divulgação de trabalhos sobre o tema em sites especializados<sup>132</sup>, democratizando a discussão na desconstrução do discurso silenciador de sua participação na história. Nesse contexto é importante lembrar a observação *in loco* de Alfredo Sternheim:

Alguns até colocam o cinema da Boca como um gênero, uma tendência criativa, ao lado (ou em oposição) do Cinema Novo. Ora, o Cinema Novo procurava ter uma unidade ideológica: seus filmes se empenhavam em retratar de forma dramática (e, às vezes, com total desprezo pelas normas da linguagem cinematográfica) a realidade brasileira, em especial a mais miserável e, quase sempre, aquela localizada no Nordeste. Daí o surgimento de filmes como *Cinco Vezes Favela* (que muitos consideram o carro-chefe do movimento), *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Essa coerência temática não existia entre os realizadores da Boca, que sempre se manifestaram pelos mais diversos gêneros. Mas é forçoso reconhecer que o erotismo predominou, mais como razão ou pressão do exibidor do que livre escolha dos cineastas. Como observou o cineasta e professor Nuno César Abreu no livro *O Olhar Pornô*, “a Boca do Lixo sempre teve sua produção apoiada em capitais privados, vivendo a tensão do investimento (bárbaro e nosso) e de suas relações com o mercado. Por isso, seus filmes, inseridos na faixa que se qualifica como ‘mídia’, constituíam-se de fato num real termômetro do interesse popular e do consequente retorno financeiro”<sup>133</sup>. (STERNHEIM, 2005, p. 14)

Para falar sobre esse cinema predominante erótico conhecido pejorativamente como Pornochanchada é necessário falar da Boca do Lixo (pois durante muito tempo, tudo que era produzido nesse espaço era estigmatizado como filmes de pornochanchada). Geralmente este termo “boca do lixo” (termo provavelmente de origem policial) está relacionado a regiões em grandes cidades, onde predomina a prostituição barata “de fêmeas desencantadas e pobres, prontas para um atendimento frio e rápido, sem o menor glamour, em míseros quatinhos de hotéis da redondeza”<sup>134</sup>. Porém, no caso específico da grande São Paulo, esse local<sup>135</sup> constituiu

<sup>132</sup> Ver os sites: [www.revistasingu.com.br](http://www.revistasingu.com.br), [www.estranhoconto.com.br](http://www.estranhoconto.com.br) e [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br)

<sup>133</sup> STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. P.14.

<sup>134</sup> Idem. p.13

<sup>135</sup> Sobre a relação de tensão no espaço da Boca do Lixo entre o mundo da prostituição e escritórios das produtoras de cinema, citemos uma situação curiosa no livro de Alfredo Sternheim: “Nem sempre foi fácil a convivência desses escritórios com as moças da chamada vida fácil, que de fácil não tem nada. Manuel Alonso, um veterano da área de distribuição e produção, lembra que nos anos 50, quando atuava na França Filmes do Brasil, foi obrigado a servir de pacificador em uma briga que surgiu entre as garotas e José Borba Vita (foto ao lado), então diretor da Pel-Mex do Brasil, que faturava muito com os folhetins mexicanos protagonizados por Ninon Sevilha e Maria Antonieta Pons. O falecido Vita, que mais tarde seria diretor-geral do Laboratório Líder, se irritou com os gritos de algumas dessas moças na porta da distribuidora e decidiu jogar água nelas. A guerra começou, ele foi ameaçado de linchamento, não podia sair do prédio. ‘Tive que ponderar com ambas as partes e a paz se fez’, disse Alonso. ‘Na realidade, a convivência com as prostitutas foi serena’. Alonso recorda também os dias tensos que passou quando vieram ordens de Paris para a França Filmes encerrar suas atividades e destruir todo o seu material. ‘É que o proprietário da Cofran, a empresa que nos fornecia os filmes franceses, estava envolvido com a guerra da Argélia, que lutava pela sua independência. E por isso a sua empresa foi considerada ilegal, assim como as suas exportações. Mas me deu uma pena ter de destruir cópias de filmes como *Les Amants*, *Se Todos os Homens do Mundo, Acossado...* Porém, ordens são ordens’. Só que, na última hora, Alonso salvou uma cópia de cada filme, guardou-as em lugar secreto e, depois, fez uma doação à Cinemateca Brasileira, sem se identificar.” (STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura



o caráter de cidade de cinema para a capital paulista, pois “na realidade, de uma maneira ou de outra, quase todos os filmes realizados em São Paulo, no século XX, entre meados dos anos 60 e final dos anos 80, passaram pela Boca do Lixo. Desde aqueles mais politizados até as comédias com sexo explícito”<sup>136</sup>.

Embora exista uma certa naturalização de associar o cinema da Boca do Lixo ao Cinema Marginal e Pornochanchada, produções fora dessas fronteiras de definições (antes do estigma) foram feitas em décadas anteriores e tiveram reconhecimento internacional. O Pagador de Promessas<sup>137</sup> ganhou a Palma de Ouro, obtida no Festival de Cannes de 1962 na França e foi uma produção realizada/idealizada a partir da Rua do Triunfo na Boca do Lixo pela Cinedistri.



*Imagem 6: Cartaz do filme O Pagador de Promessas (1962).*

*Reprodução fotográfica autoria desconhecida*

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67264/o-pagador-de-promessas>

Como já foi citado antes, a produção de 1968/73 na Boca do Lixo, foi denominada de Cinema Marginal, criando filmes com a predominância do que ficou conhecida por estética do

– Fundação Padre Anchieta, 2005. P.16-17).

<sup>136</sup> Idem, p. 13.

<sup>137</sup> filme dirigido por Anselmo Duarte (1920-2009) é uma adaptação de texto teatral homônimo de Dias Gomes com lançamento em 1962.

lixo em oposição a *estética da fome*, levando a uma situação de embate intelectual no cinema. Antes de se perceber as modalidades de filmes que se desenvolveram na Boca do Lixo, é interessante também problematizar o ambiente físico, que foi o campo propiciador em momentos distintos da labuta cinematográfica paulista. Situada entre as principais ruas do Triunfo, Vitória, dos Andradas e dos Gusmões, popularizou-se com o nome Boca do Lixo, que parece ironizar as ruas que têm nomes tão contrários à ideia de decadência dada ao espaço situado no bairro da Luz, perto do centro de São Paulo e de estações ferroviárias:

Foi essa proximidade com as estações ferroviárias e rodoviária que atraiu o cinema. Primeiro as distribuidoras de filmes, tanto a de produções estrangeiras como brasileiras. Economicamente, tal proximidade representava um ganho, mais agilidade. Isso porque bastava ter um indivíduo com um carrinho de mão para levar ou buscar uma cópia de filme (geralmente quatro ou cinco latas duplas) nos pontos de partidas e chegadas. Por isso, no final dos anos 50 e meados de 60, empresas como a Polifilmes (então a maior distribuidora de filmes em 16 mm), a Columbia, a Paramount, a Warner, a Art Filmes, a Fama Filmes, a PelMex, a França Filmes do Brasil, a Paris Filmes e muitas outras já estavam instaladas na Boca. Mesmo companhias como a Fox, que não via com bons olhos ir para lá e que, por isso, ficou durante muitos anos na Av. São João, por volta de 1979 já ocupava um andar do prédio 134 da Rua do Triunfo. [...] naturalmente, as mesmas razões estratégicas provocaram a presença das produtoras na Boca. “O cinema, ou melhor, a indústria cinematográfica veio se estabelecer aqui, na Rua do Triunfo, em função exclusiva das estações ferroviárias e da rodoviária. A grande proximidade entre os dois pontos facilitava o escoamento de toda a produção cinematográfica via transporte rodoviário, principalmente, e por trens, com rapidez e eficiência. Um filme nacional também podia, naquela época, estrear em cem cidades brasileiras ou mais, em funcionalidade dos meios de transportes”, lembra o diretor e produtor Anibal Massaini Netto, filho do produtor e distribuidor Oswaldo Massaini.<sup>138</sup> (STERNHEIM, 2005, p. 15-17)

Com o passar dos anos e o fechamento das produtoras de cinema, aquela região passou a ser associada a um ambiente de decadência bem no centro de São Paulo. Por outro lado, surge lá um espaço onde se poderia produzir cinema com os mais baixos orçamentos possíveis para quem não tinha incentivo, pois havia um comércio de produtos usados, abrindo oportunidade para profissionais do cinema que quisessem reaproveita-los. Aquele lugar logo se caracterizou como um espaço independente onde se produziam vários gêneros, desde trabalhos mais autorais como também filmes que visavam o mercado, mas sem incentivo oficial. Então, assim como foi palco literalmente da estética marginal, também foi palco do gênero marginalizado da Pornochanchada, que teve sua história marcada por produtores como Galante (que produziu desde filmes eróticos até clássicos dos diretores Walter Hugo Khoury, Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach) e diretores como Oswaldo de Oliveira.

<sup>138</sup> STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. P. 15-16;17.

A Boca do Lixo era caracterizada por ser um ambiente de sobrevivência através do trabalho na área do cinema, fossem autores, produtores, responsáveis exclusivamente por lançamentos, atores, atrizes, técnicos, etc. Embora existisse espaços outros de produção cinematográfica em São Paulo, era lá que iam buscar profissionais para suas execuções cinematográficas.

A Pornochanchada foi o gênero que realmente devolvia em bilheteria os investimentos aos envolvidos, até porque ela era feita para isso. As produções tinham custos baixos e formas liberadas de fazer cinema e muita criatividade na elaboração dos títulos dos filmes:

Durante os anos 70 e começo dos 80 foram produzidos mais de 600 filmes do gênero. Alguns deles figuram entre as maiores bilheterias do cinema nacional. “Os mansos” teve 2,8 milhões de espectadores, “A viúva virgem” atraiu 2,5 milhões de pessoas e “Como era boa a nossa empregada” arrebatou outras 2,04 milhões. A lista de sucessos é grande: “Toda donzela tem um pai que é uma fera”, “As paqueras”, “Ainda agarro essa vizinha”, “O bem dotado, o homem de Itu”, “Mulher objeto”, “Histórias que nossas babás não contavam” e “Os bons tempos voltaram – Vamos gozar outra vez”<sup>139</sup> (CALIL, 2009, s/n)

A desenvoltura no mercado desse gênero despertava a atenção e dividia a opinião dos críticos no Brasil. Em uma entrevista ao *Jornal Movimento*, em 1975, Paulo Emílio Salles, autor da obra *Cinema: trajetória no desenvolvimento*, embora reconhecendo o valor das produções da Pornochanchada, não positivava o financiamento da Embrafilme sobre elas, pois em sua opinião elas eram autossuficientes:

Existe uma certa vantagem também para os técnicos que trabalham nesse tipo de filme. Aí eles podem ter – o que é raro no cinema nacional – um trabalho mais constante, uma certa experiência. Eles não têm liberdade nenhuma, nem tempo, porque a maioria desses filmes são feitos às pressas. Mas pelo menos têm onde trabalhar e praticar com a continuidade<sup>140</sup> (GOMES, 2011, p.457).

Um aspecto a ser levantado sobre a relação entre o gênero e o Estado é que, segundo Bernadet, num artigo em 1978, diante da boa desenvoltura na bilheteria das comédias eróticas no início dos anos 1970, o Estado não queria que o brasileiro fosse ligado a uma imagem de chulo e obcecado por sexo, por isso tentou enfraquecer a produção, o que levou a Embrafilme a suspender o financiamento dos filmes. Consequentemente se formou um ambiente de relações entre diretores e exibidores, onde estes pressionavam os realizadores para a produção de filmes eróticos afim de atender ao gosto popular e claro, o retorno financeiro através da reserva de

<sup>139</sup> CALIL, Ricardo. **A pornochanchada toma Viagra**. Artigo publicado em: 27/04/2009 no site Brasil cultura. Disponível em: <http://www.brasilcultura.com.br/perdidos/a-pornochanchada-toma-viagra/>

<sup>140</sup>GOMES, Paulo Emilio Salles APUD MANZANO, Júlia. **O cinema brasileiro nas páginas de Movimento: autonomia da indústria nacional e defesa da cultura popular**. Revista Famecos mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre. 2011 p.457

mercado incentivado pela obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. A exemplo dessa tensão camuflada entre exibidores e realizadores, vejamos:

Nessa área, entravam os acordos com o exibidor. Ou seja, vendia-se uma parte do filme para um ou mais donos das três empresas proprietárias dos cinemas de São Paulo que tinham, trimestralmente, de cumprir a reserva do mercado. Nada melhor do que fazer com filmes que tinham as suas participações. No documentário Galante – O Rei da Boca, seu protagonista sintetiza bem essa mecânica: “Eu vendia os filmes praticamente só no título. Eu chegava neles e dizia: Vou fazer um filme chamado... Filhos e Amantes. É bonito? É. O exibidor dizia: O filme é meu. Era feito um contrato e eu saía com promissórias. Não era dinheiro, eles nunca tinham dinheiro. Eu pegava as promissórias, jogava no banco. Tinha crédito e pegava o dinheiro para fazer o filme.<sup>141</sup>” (STERNHEIM, 2005, p. 31)

Paralelamente, a ditadura não queria apoiar filmes com características ideológicas que questionassem o governo, muitos ligados à erudição do Cinema Novo que tinham prestígio desde a década de 60. O que fazer? O Estado então, agraciou os cineastas com a criação do prêmio para adaptações das obras de escritores falecidos. No entanto, não havia prêmio de Melhor Argumento Original para não correr o risco de adaptações dialogando com a atualidade da época. Bernadet diz que:

Sem ferir a ideologia do poder vigente [...] é um exemplo de coerção e dirigismo cultural. Não foi necessária, no caso, a aplicação de medidas violentas: bastou a criação de um sistema aparentemente favorável aos cineastas (o prêmio) para canalizar grande parte da produção no sentido desejado<sup>142</sup>. (BERNADET, 2009, p.149).

Segundo Ricardo Calil, a "pornoanchada foi um raro exemplo de sucesso no cinema brasileiro que não dependeu da ajuda do Estado"<sup>143</sup>. Os produtores conseguiam patrocínio como pessoas de diversas modalidades de comércio, desde padarias (que aparecem nos créditos de alguns filmes) até empresários ligados à exibição de filmes, o famoso produtor Antonio Polo Galante, considerado o “Rei da Boca do Lixo”, criou um estilo: “os exibidores adiantavam metade do orçamento. Com esse dinheiro, ele rodava o filme. Com a bilheteria, fazia outro filme e pagava as dívidas depois”<sup>144</sup>. Esses vários fatores acabaram por configurar um

<sup>141</sup> STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. P. 31.

<sup>142</sup> <sup>142</sup>BERNADET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Companhia das Letras, São Paulo, 2009. p.149.

<sup>143</sup> CALIL, Ricardo. **A pornoanchada toma Viagra**. Artigo publicado em: 27/04/2009 no site Brasil cultura. Disponível em: <http://www.brasilcultura.com.br/perdidos/a-pornoanchada-toma-viagra>

<sup>144</sup> Luís Alberto Rocha Melo, um dos diretores do documentário "O Galante Rei da Boca". Apud CALIL, Ricardo. **A pornoanchada toma Viagra**. Artigo publicado em: 27/04/2009 no site Brasil cultura. Disponível em: <http://www.brasilcultura.com.br/perdidos/a-pornoanchada-toma-viagra>

verdadeiro espaço de produção independente. Como disse a atriz Aldine Muller, numa frase já clássica: “Os intelectuais esgotaram o Cinema Novo, mas logo o pornô fez o cinema se levantar”<sup>145</sup>.

Outro aspecto que gostaria e acrescentar é a origem do termo Pornochanchada, é relevante ressaltar a seguinte informação:

A definição de “pornochanchada”, termo pejorativo adotado pela crítica, não é simples. A princípio, ele se refere a comédias eróticas de baixo orçamento, que beberam na fonte do cinema italiano e da chanchada brasileira. Mas há quem defenda a tese de que filmes como “Dona Flor e seus dois maridos” e “A dama da lotação”, os dois maiores sucessos da história do cinema brasileiro, não passam de pornochanchadas com verniz literário. Ou ainda que os dramas eróticos de cineastas como Walter Hugo Khoury e Arnaldo Jabor também integram o gênero. A maioria das pornochanchadas foi produzida na chamada Boca do Lixo, no centro de São Paulo, ou no Beco da Fome, na Cinelândia do Rio de Janeiro. Os filmes de cada cidade eram bem diferentes: grosso modo, a pornochanchada carioca era mais light e cômica; a paulista, mais pesada e cabeça<sup>146</sup> (CALIL, 2009, s/n).

Jean Claude Bernadet, em seu livro *Cinema brasileiro: Proposta para uma história*, acrescentou vários novos elementos, dentre eles o capítulo *Chanchada, Pornochanchada e outras questões delicadas*, onde resgata artigos escritos por ele no calor da década de 70. A Pornochanchada aparece como comédia erótica. No artigo de 1973 nomeado de *Chanchada, Erotismo e Cinema-Empresa*, Bernadet comenta sobre o filme “*Os mansos*”:

É certamente uma representação quase caricatural do atual momento do cinema brasileiro. Alguns exemplos para ilustrar: O produtor cinematográfico brasileiro luta para substituir o filme estrangeiro no mercado interno. Em termos empresariais, só há dois caminhos: ou o produtor oferece ao público filmes com elementos que os estrangeiros não podem apresentar, a diferenciação funcionando como atrativo; ou então ele tenta fazer um produto parecido com o estrangeiro e que possa satisfazer no público brasileiro uma expectativa e hábitos criados pelo filme estrangeiro. É claramente pela segunda tendência que optaram por os produtores, escolhendo como modelo a comédia erótica italiana<sup>147</sup> (BERNADET, 2009, p.149).

Outro detalhe bastante significativo no mesmo artigo é que no caso do filme *Os mansos* e *A viúva Virgem*, ambos da Produtora Sincro, é que o produtor que aparece como figura dominante do empreendimento. Bernadet levanta questões bem claras do que estava acontecendo no momento: a então comédia erótica, a figura do produtor e a importância do

<sup>145</sup> CALIL, Ricardo. **A pornochanchada toma Viagra**. Artigo publicado em: 27/04/2009 no site Brasil cultura. Disponível em: <http://www.brasilcultura.com.br/perdidos/a-pornochanchada-toma-viagra>

<sup>146</sup> Idem.

<sup>147</sup>BERNADET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Companhia das Letras, São Paulo, 2009. p.149.

filme no mercado, revelando implicitamente a valorização do público (comercialmente) nessa relação entre filme, produtor, exibição e público.

Em 1975 no artigo *O cinema brasileiro sobe*, Bernadet anuncia: "o reatamento do cinema brasileiro com o público já não é tão recente: o sucesso de uma série de comédias eróticas prova que comunicar-se com o público o cinema brasileiro consegue"<sup>148</sup>. Esse artigo faz referência ao sucesso do filme *A estrela sobe* e fala sobre a variedade de público para as diversas modalidades de filmes de comédias eróticas, até mesmo um interesse por camadas universitárias. A questão da comunicação com o público ressaltada é uma contrapartida aos filmes cultos que não alcançavam uma quantidade considerável de público no Brasil.

A relação entre público e Pornochanchada não era simples. Ao mesmo tempo em que os filmes atraíam muitos espectadores, sua existência causava desprezo e bombardeio de críticas:

Certa feita havia dois displays na frena do cinema Coral (São Paulo): O supereficiente, filme italiano com Lando Buzzanca, e Confissões amorosas, filme brasileiro de Carlos Reichenbach. Pararam dois senhores, terno cinza, cerca de 45 anos olharam os dois displays. E se afastaram xingando o cinema brasileiro, que era só sexo, pornografia. Esse é um aspecto positivo da pornochanchada. No caso, Confissões amorosas, é um filme erótico que não se inclui no rol das ditas chanchada. O supereficiente, embora pornochanchada, não motivou por parte dos senhores o comentário de que o cinema italiano seria só pornografia, porque esse filme se inclui em outra categoria: o cinema estrangeiro. A avalanche de comédias eróticas brasileiras, ao mesmo tempo que levou muita gente às salas, levou também muita gente a se pronunciar sobre cinema brasileiro, como que reivindicando uma participação na responsabilidade de fazer cinema no Brasil<sup>149</sup> (BERNADET, 2009, p.205).

As discussões feitas no período, sobre o cinema feito no Brasil estavam pautadas na oposição à Pornochanchada e pautando outro cinema brasileiro. O próprio termo Pornochanchada remete-se a uma ideia de degradação, inferioridade artística, negação do gênero como um elemento de produção nacional. Construiu-se a ideia de que os filmes, na pornochanchada, apresentam o erotismo de maneira pornográfica sem conotação artística. Nos filmes estrangeiros, para os cultos, o sexo é artístico, nos seus vários níveis de erotismo:

A safadice de alto luxo não choca. No fundo, uma questão de estilo. A chamada vulgaridade é, basicamente, o que se ataca nesses filmes. Com exceção de alguns críticos (J.C. Avelar, M.R. Kehl e poucos outros), os ataques não foram dirigidos contra os aspectos ideológicos e reacionários dessas comédias, valorização do machismo, submissão da mulher etc., mas dirigidos contra o "mau gosto". O meu gosto é o bom, o teu é o mau. Uma campanha moral e estética tipo senhoras do chá

<sup>148</sup> <sup>148</sup> BERNADET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Companhia das Letras, São Paulo, 2009. p.153.

<sup>149</sup> Idem. p.205.

das cinco. A luta é contra uma imagem cinematográfica que revelaria um aspecto inconveniente da sociedade brasileira<sup>150</sup> (BERNADET, 2009, p.204).

As interpretações das imagens absolvidas pelas camadas cultas, médias ou baixas sobre a pornochanchada mostram a construção dos olhares, como uma questão social. Claramente a Pornochanchada enquadrou-se num eixo de oposição aos padrões cultos. "Pode-se dizer que a pornochanchada é um gênero de aceitação popular (o que não quer dizer que seja um gênero popular). Seus opositores pertencem ao público culto"<sup>151</sup>.

Outro aspecto interessante sobre a existência da Pornochanchada deu-se quando os críticos direcionaram seus olhares ao público. A discussão sai da relação diretor/obra e passa a fomentar a discussão sobre a relação harmônica exibição/ público. Por que os filmes dão dinheiro, já que seriam tão estilisticamente mal realizados? Que classe é essa que assiste a esses filmes? É só por causa do sexo? "A questão é, o que de significativo as pessoas encontravam na Pornochanchada, talvez que um último argumento, contudo, importante, seja aquele de que, por trás do aparente desleixo e gratuidade dos temas e enredos, na verdade, está-se tentando discutir a sociedade brasileira"<sup>152</sup>. Ideia que dialoga com a de Bernadet:

A pornochanchada enfoca também outros pontos: em que filmes, que não a pornochanchada o público da classe média baixa vai encontrar deboche de certos meios sociais, dos escritórios acarpetados para os quais esse público trabalha, dos edifícios estilo quitinete? (...) bloqueada uma crítica mais consistente, a pornochanchada acaba sendo a parte da produção onde, bem ou mal, se reflete um aspecto importante da vida urbana. Mais reveladora do que isso, porém, é a tese sugerida por J.C. Avelar no Jornal do Brasil, que afirma não ser o sexo o elemento relevante da pornochanchada. O sexo seria basicamente uma metáfora involuntária que expressa a sociedade global em que vivem os espectadores da pornochanchada. Essa guerra, esse sexo técnico e quantitativo, esse desprezo pelo outro, essa valorização do capaz contra o incapaz e ineficiente são traços da vida social. (...) tudo faz com que a pornochanchada encontre seus fundamentos<sup>153</sup> (BERNADET, 2009, p.208).

Foi cristalizada até os dias atuais a ideia de que pornochanchada é um aglomerado de filmes pornográficos, sem discussão profunda, sem estética e que infelizmente a produção nacional se limitaria a graus de "safadice". Assistir a esses tipos de filmes é uma iniciativa de alcova isolada, uma espécie de aceitação à chulice, mas reservadamente, uma guerra solitária,

<sup>150</sup>BERNADET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história** - São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.204

<sup>151</sup> Id. ibidem

<sup>152</sup> MANZANO, Júlia. Artigo: **O cinema brasileiro nas páginas de Movimento: autonomia da indústria nacional e defesa da cultura popular**. Revista Famecos mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre. 2011. p 463.

<sup>153</sup>BERNADET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história** - São Paulo: Companhia das Letras, 2009. P.208.

sem o outro e egoísta, segundo Bernadet. Assim a sociedade mantém uma relação histórica, de "voyeurismo de personagens e voyeurismo da plateia"<sup>154</sup>.

Embora a pornochanchada tenha todas essas referências para um público brasileiro, as situações de sexo eram mais alusivas, sugestivas. Sobre isso Calil comenta:

Apesar da qualidade técnica e artística sofrível, do humor rasteiro e da visão conservadora da sexualidade encontrados na maioria das pornochanchadas, havia também alguns filmes de bom nível – incluindo até exemplares com discussões políticas e existenciais pertinentes, feitas por diretores como Carlos Reichenbach e Jean Garrett<sup>155</sup> (CALIL, 2009, s/n).

Analisando o discurso dos colaboradores do Jornal Movimento em 1975, sobre a Pornochanchada na seção cultura, Júlia Manzano discorre sobre artigos de vários críticos no referido ano, incluindo Jean Bernadet e chama a atenção para o espaço que a Pornochanchada ocupou na mídia em relação a vários elementos:

Ao longo da série de artigos e ensaios, resenhas e entrevistas que levantamos, fica claro que o fenômeno da pornochanchada no cinema brasileiro ocupou, efetivamente, a atenção dos colaboradores de *Movimento*, porque isso lhes permitia discutir um conjunto de temas fundamentais: de um lado, o formato capitalista da economia brasileira, que incluía a cinematografia. De outro, o tema da dominação cultural e, sobretudo, do conceito de *popular* e de *nacional*, que tanto ocupou o pensamento brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. É exatamente este programa que se vê exemplarmente cumprido nas páginas do jornal, especialmente na editoria de Cultura, quando se debate o cinema brasileiro. Discute-se a qualidade de vida da população; defende-se uma indústria nacional; procura-se debater os reais valores artísticos e culturais do povo. Resta saber em nome de quem falam esses colaboradores<sup>156</sup> (MANZANO, 2011, p.464).

Diante desse recorte que Manzano faz em relação ao dito jornal, pode-se perceber de um ângulo panorâmico a posição de críticos no contexto de 1975 sobre a visibilidade do público diante do cinema e principalmente o efeito que o fenômeno de bilheteria da pornochanchada causava no cenário nacional.

Diante de todos os estereótipos, conservadorismos, preconceitos que os filmes refletiam, narrativa de uma vida urbana e alegorias de uma classe média brasileira com suas taras e disfunções, a existência da Pornochanchada não pode ser negada como uma característica do

---

<sup>154</sup> Ibidem.

<sup>155</sup> CALIL, Ricardo. **A pornochanchada toma Viagra**. Artigo publicado em: 27/04/2009 no site Brasil cultura. Disponível em: <http://www.brasilcultura.com.br/perdidos/a-pornochanchada-toma-viagra>.

<sup>156</sup> MANZANO, Júlia. Artigo: **O cinema brasileiro nas páginas de Movimento: autonomia da indústria nacional e defesa da cultura popular**. Revista Famecos mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre. 2011. p 464.



cinema brasileiro, ou seja, um (re)corte da diversidade existente na história do cinema brasileiro. Em 1976, Bernadet escreveu:

A pornochanchada não é um gênero, é um artigo de consumo que visa o lucro, como outro qualquer, mas para ser aceita, como vem sendo, é necessário, que juntamente com toda a alienação e confirmação de preconceitos que ela traz, a pornochanchada tenha elementos de identificação com a situação objetiva vivida pelo público<sup>157</sup> (BERNADET, 2009, p.209).

A Pornochanchada, como qualquer assunto, perde sua característica de superficialidade quando direcionamos nosso olhar de forma mais próxima e inquietante. Na década de 1970, como foi possível observar através de referências selecionadas acima, que a Pornochanchada começou a fazer parte de discussões acadêmicas inclusive no que diz respeito à sua espantosa sedução por parte de um número considerável da população nas suas bilheterias.

Estudos sobre o tema acima possuem conotações que vão da tentativa de uma análise psicológica até uma abordagem social sobre o público que consumia esse tipo de produção. É nesse contexto que entra em cena a discussão pública e exibição em massa no país. O gênero impacta a sociedade de tal forma que fomenta o debate sobre produção comercial nacional e causa reação do Estado, pois este não queria legitimar a produção de comédias eróticas para fazer parte de sua contemporaneidade, excluindo assim financiamentos para esses filmes. Tudo isso, abriu caminho para debates do que deveria ser uma produção nacional ou não (no caso, a pornochanchada) e de fato criou-se uma cultura de negação desse gênero no âmbito nacional.

Gênero? Estética? São termos que foram negados, conceitos que foram distanciados de suas características puramente comerciais:

É verdade que, em sua maioria, esses cineastas se curvavam ao erotismo. Embora existisse o risco de um filme ser cortado ou proibido pela Censura Federal que, sob a ditadura militar, não tinha normas e nem permitia defesas, o produtor insistia quase sempre em colocar um apelo erótico. Mas isso não era uma prerrogativa da Boca. O cinema feito no Rio também insistia na sexualidade. Basta ver a lista das realizações cariocas naqueles anos: *Quando as Mulheres Paqueram*, *Como era Gostoso o Meu Francês*, *A Viúva Virgem*, *Com as Calças na Mão*, *Condenadas pelo Sexo...* Títulos maliciosos dos mais inspirados. Porém, é preciso constatar que o erotismo não era um defeito, uma imoralidade. Apenas uma fórmula para satisfazer o gosto popular. Afinal, o cinema nacional ainda se auto-sustentava, o mecenato oficial era leve, pequeno<sup>158</sup>. (STERNHEIM, 2005, p.32.)

<sup>157</sup> BERNADET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Companhia das Letras, São Paulo, 2009. P. 209.

<sup>158</sup> STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. P. 32.

No entanto, percebemos que negar uma característica totalizante nessas produções é um tanto injusto e encarar essas produções como sendo meros produtos sem nenhuma preocupação de criação estética é insano demais para com os artistas e profissionais que exerceram seus papéis nessa história, como também absorver de maneira acrítica atribuições de erotismos ingênuos isentando-os de leituras sociais nos seus discursos:

Nada mais natural do que ir ao encontro da preferência do público. Se o forte do cinema de Hollywood eram as armas, as perseguições de carros, o nosso era a sexualidade, algo que já vinha desde a época do teatro de revista, nos anos 40, quando Virgina Lane, Mara Rúbia e muitas outras preenchiam o imaginário dos homens brasileiros<sup>159</sup>. (STERNHEIM, 2005, p.32.)

Simplesmente não fazer uma análise crítica e perpetuar os conteúdos da Pornochanchada como a maldição do cinema brasileiro é um grande blefe, é construir uma visão banalizada desse tipo de produção.

Os anos 70 foram os anos de auge da produção de Pornochanchada, mas nos anos 80, com o advento dos filmes de sexo explícito estrangeiro à estética erótica da *Boca do Lixo*, perderam seu sentido diante desse novo gênero, pois este era produzido (e ainda é) direcionado a um propósito, comercializar a imagem literalmente do grande personagem dos filmes: o sexo. Sem alusões ou rodeios, realmente sua função está incondicionalmente ligada à relação de voyeurismo do espectador/observador. Contudo, pode-se dizer que:

A Pornochanchada desafiou a censura através de uma estética debochada e, ao mesmo tempo, levou alguns momentos de diversão ao espectador oprimido pela situação política (o que fez esses filmes serem considerados obras alienadas por setores da esquerda), mas, com o distanciamento histórico, percebemos que esses filmes possuíam alguma carga de reflexão sobre o período histórico e político de sua época, talvez não propositalmente, mas por pertencer a um conjunto de obras que, em sua origem, eram comédias de costumes que refletiam as mudanças de seu tempo<sup>160</sup> (ALBERTINO, 2012, p.05).

O Cinema Novo, Cinema Marginal, Pornochanchada, Estado, público, exibidores, produtores, críticos, todos são parte de situações de legitimação de seus sentidos de discursos no contexto do fazer cinematográfico e na fala estabelecida da história do cinema brasileiro,

---

<sup>159</sup> Ibidem.

<sup>160</sup> ALBERTINO, Simone. **A imagem feminina nos cartazes da Pornochanchada e do Cinema Marginal**. III Congresso Internacional de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. 2012. Disponível em: <http://docplayer.com.br/19599072-A-imagem-feminina-nos-cartazes-da-pornochanchada-e-do-cinema-marginal.html>

construída e legitimada em períodos datados e com desdobramentos passíveis de análises militantes ou não.

Assim sendo, podemos pensar as construções das várias práticas de cinema no Brasil, tomando de empréstimo do campo culturalista a perspectiva da *identidade descentralizada*, acionada em várias práticas que compõem as maneiras de dizer no cinema através da intertextualidade. Segundo Stuart Hall:

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo "unificadas" apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural<sup>161</sup> (HALL, 2003, p.17).

No Brasil, não podemos deixar de lembrar fatores cruciais na formação do discurso de uma identidade nacional, ou uma narrativa da nação em construção, nas produções cinematográficas entre a década de 1950 e desdobramentos na década de 60. O Cinema Novo, que teve em seu maior expoente o baiano Glauber Rocha, foi por certo período cristalizado como a prática cinematográfica brasileira, representando o discurso fílmico de uma *comunidade imaginada*<sup>162</sup> ou identidade do cinema nacional brasileiro. O Cinema Novo seria, supostamente, a identidade de unidade da nação brasileira em detrimento de outras práticas de representação e estéticas do cinema. Desse modo, o forjamento de unidade de representação de “uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica”<sup>163</sup>. O Projeto Cinemanovista dinamizou-se em trabalhos que reproduzem e balizam o discurso vencedor de cinema brasileiro em detrimento e silenciamento de outras práticas.

Logo, podemos dizer que a ideia de identidade a partir da *diferença* superoítista dá uma noção dinâmica da diversidade da história do cinema brasileiro, contrastando com a ideia hegemônica do *Projeto do Cinema Brasileiro Moderno* representado, principalmente pelo Cinema Novo como representante da cultura cinematográfica brasileira.

A História do Cinema Brasileiro foi construída inicialmente pelos discursos de cinema autorreferente de Glauber Rocha e a sua invenção de tradição do cinema moderno brasileiro, aliada ao cinema situado no discurso desenvolvimentista de Paulo Emílio Gomes militantemente observando o cinema no Brasil sob a perspectiva do cinema colonizador (estrangeiro) e do cinema colonizado. Além da pretensão questionadora de Jean Claude

<sup>161</sup> HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. SP: DP&A Editora, 2003. P.17.

<sup>162</sup> ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008

<sup>163</sup> HALL, Stuart. Op. cit. p.16

Bernadet, onde este define a história do cinema brasileiro como um contexto de espaço de tensão nas entranhas do discurso do Cinema Moderno Brasileiro. Historicamente, o movimento de significados está em correntes problematizações e ressignificações para novas outras perspectivas na elaboração do que se denomina, tradicionalmente, de História do Cinema Brasileiro. Nos capítulos a seguir, o Superoitismo entra na narrativa do cinema brasileiro como uma proposta historiográfica a ser observada.

#### 4. SUPEROITISMO: “UMA CÂMERA NA MÃO E O BRASIL NO OLHO”.

*Olhe com olhos livres: quem vai documentar isso? Quem vai guardar as imagens que o cinema dos cinemas não exhibe? Quem vai nessa? Quem vai dar para depois as imagens da festa dessas cores nas ruas do país e dos corpos no beco?*

*Torquato Neto*



*Imagem 7: Câmera Super 8mm.*

**Fonte:**

Do ponto de vista de Pola Ribeiro, havia uma hierarquia no cinema brasileiro ao considerar a tecnologia utilizada (bitola) e a lógica dos discursos de seus idealizadores, pois para ele “os filmes em 35 mm dedicam-se a construir monumentos; os 16mm propõem-se lhes colocar questionamentos; e os Super-8 vêm para jogar merda nos monumentos”.<sup>164</sup> Não é demais lembrar que nas produções da indústria do cinema usavam a câmera com rolos de películas de 35mm (padrão desde filme temporão ) de largura. Na televisão, em sua prática de gravação e de transmissão (antes do vídeo tape) usavam fitas de 16mm, assim como, nas práticas de gêneros documentais (profissionais). A partir dessa interpretação de Pola Ribeiro sobre o superoitismo e seu caráter subversivo e desmonumentalizante das imagens, podemos

<sup>164</sup> RIBEIRO, Pola Apud. MACHADO, Rubens Jr. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas**. História, cinema e outras histórias juvenis/ organizador, Edward de Alencar Castelo Branco. Teresina: EDUFPI, 2009, p-23.

dialogar com a ideia do artista e poeta piauiense Torquato Neto quando percebe o poder democrático da câmera super 8 (em dizer/registrar) sobre as localidades de cada um quando convoca as pessoas a pegarem uma super 8 e sair por aí filmando o que se achava importante: “uma câmera na mão e o Brasil no Olho<sup>165</sup>, ideia que transcendia sua “opinião de que a **realidade** seria mais educativa do que **qualquer história**”<sup>166</sup>. O superoitismo exerceu múltiplos olhares cinematográficos no país construindo narrativas a partir de si através de um cinema alternativo e literalmente experimental.

Na década de 1940, surge a bitola de 8mm com qualidade inferior as duas anteriores e destina a fazer registros caseiros. Em 1965 a KODAK coloca no mercado uma versão de mais qualidade na imagem e facilidade de manuseio, a Super 8mm, que tinha como principal vantagem a introdução de cartuchos de filmes na câmera. Era um objeto de consumo doméstico da classe média que serviu para muitos aficionados pelo cinema como uma forma de iniciar as suas atividades no mundo da cinematografia. Muitos diretores renomados do cinema mundial começaram com uma câmera Super 8mm, e ao subverterem a ordem estabelecida dão um novo uso a essa ferramenta.

O uso da câmera de 35mm era direcionada para um padrão técnico específico da indústria cinematográfica que necessitava de uma equipe para a produção de filmes, conforme o organograma a seguir discriminado.

---

<sup>165</sup> NETO, Torquato. **Vamos transar a imagem**. A Hora Fa-tal. N.º. 1. Teresina: mimeografado, junho de 1972. APUD MONTEIRO. Jaislan, Honório **Em torno da geleia geral: intertextualidade e produção de sentidos em manifestações artísticas brasileiras**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015. P. 105.

<sup>166</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 198.

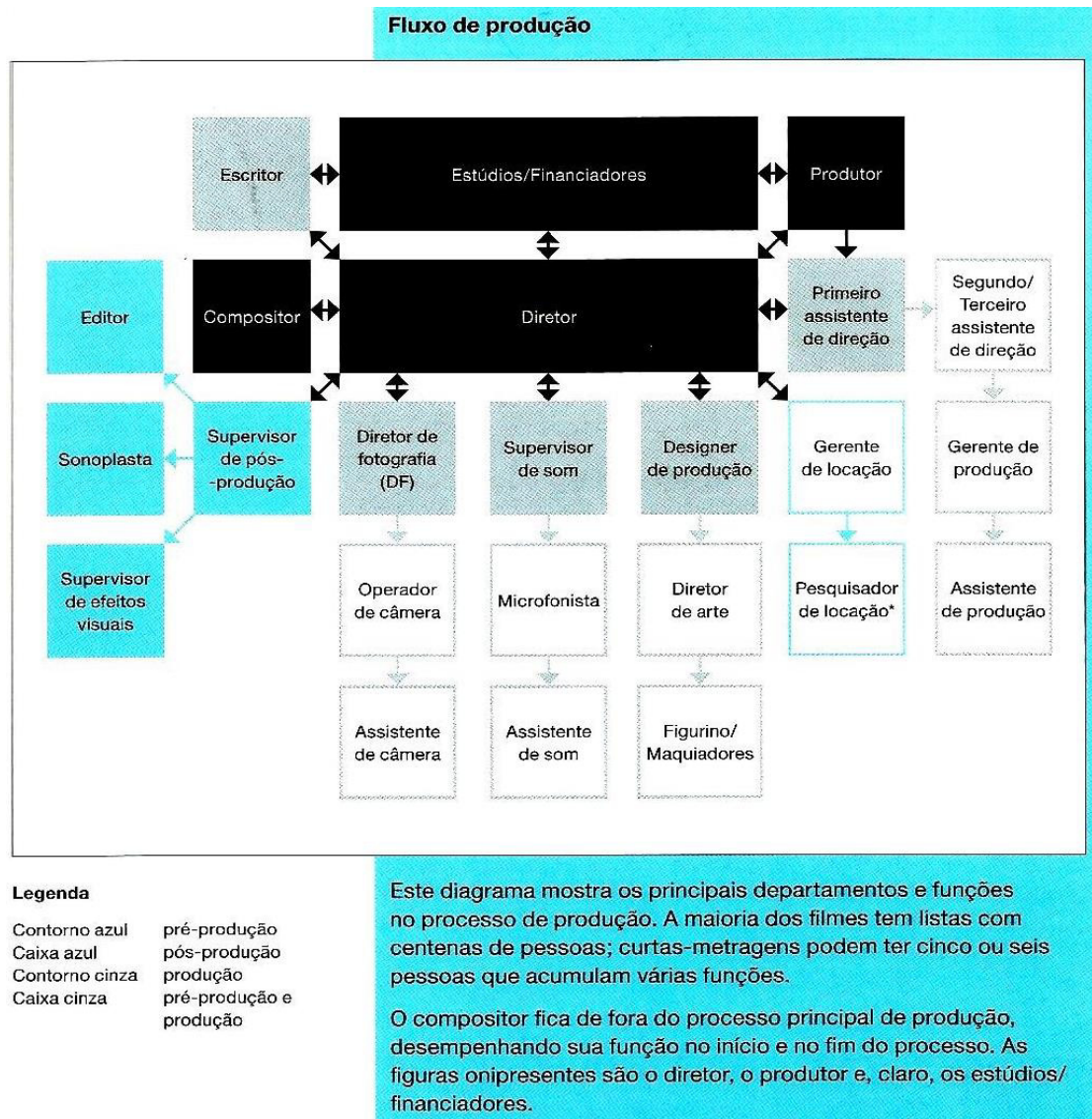


Imagem 8: . Fluxo de produção.

Fonte: EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. A linguagem do cinema. Porto Alegre: Bookman, 2013. P. 99

As câmeras Super 8mm foram idealizadas para atender ao mercado consumidor doméstico, o qual, segundo Roger Odin, se tratava de um *modo privado* de produção de memória, porque o público do filme familiar é um *público privado*, pois, como sublinhou:

As imagens do filme de família funcionam não com *representações*, porém como *índices*, permitindo que cada membro da família volte à sua própria vivência e à de sua família. Isso explica por que um filme familiar é muito entediante para aqueles que não são membros da família: eles não têm o contexto e não entendem nada da seqüência lógica de imagens às quais estão assistindo. Isso explica igualmente por que os membros da família veem nas imagens algo diferente do que está sendo representado: uma imagem insignificante (uma criança na praia) pode levar a um drama pessoal (foi nesse dia que o médico me disse que estava com câncer).

Consequentemente, pouco importa que as imagens sejam mal filmadas, desfocadas, tremidas, totalmente estereotipadas<sup>167</sup> (ODIN, 2005, p.41).

As câmeras eram direcionadas para um público de classe média disposto a pagar o preço de uma câmera doméstica e registrar as suas experiências. Vejamos o exemplo de propaganda de uma câmera Super 8mm abaixo:



Imagem 9.: Anúncio Kodak de 1970.

Fonte: Anúncios anos 70. Disponível em:

<http://memoriasoswaldohernandez.blogspot.com.br/2012/10/anuncios-dos-anos-70-de-diversos.html>. Acesso dia 15/06/2016

O anúncio acima destaca o caráter individual de uso passivo da câmera Super 8mm (imposto pela propaganda), vale compará-la às observações culturalistas em relação às propagandas que difundiram o uso do (artefato tecnológico) Walkman:

[...] A representação refere-se a sistemas simbólicos (textos ou imagens visuais, por exemplo) tais como os envolvidos na publicidade de um produto como o Walkman. Esses sistemas produzem significados sobre o tipo de pessoa que utiliza um tal artefato, isto é, produzem identidades que lhe estão associadas. Essas identidades e o artefato com o qual elas são associadas são produzidas, tanto técnica quanto culturalmente, para atingir os consumidores que comprarão o produto com o qual eles - é isso, ao menos, o que os produtos esperam- se identificarão. Um artefato cultural, tal como o Walkman, tem um efeito sobre a regulação da vida social, por meio das

<sup>167</sup> ODIN, Roger. **A questão do público: uma abordagem semiopragmática**. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). Teoria Contemporânea do cinema, volume II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. P.41.



formas pelas quais ele é representado, sobre as identidades com ele associadas e sobre a articulação de sua produção e de seu consumo <sup>168</sup> (SILVA, 2000, p. 68).

Estudos culturais partem da análise sobre o consumo de artefatos (a exemplo do Walkman) incentivado por um discurso propagandista que tem o objetivo de criar um perfil de consumidores para a venda de seus produtos, construindo um mercado de consumo passivo. Percebemos na propaganda a necessidade de dar sentidos para o consumo do produto, de forma a entreter o indivíduo numa experiência de diversão de registros dentro do contexto da vivência individual sem uma conotação de sugestão política. A propaganda define uma relação unilateral de consumo, sugere de forma impositiva os usos de um consumo passivo: “filme ou fotografe com filmes Kodak, câmeras Kodak, e revelação Kodak”. Nesse sentido, Michel de Certeau contrapõe argumentos em relação à idealização de usuários, “dos quais se esconde, sob o pudico nome de consumidores, o estatuto de dominados (o que não quer dizer passivos ou dóceis)” <sup>169</sup>.

Entretanto, invertendo o sentido inicial imposto pela indústria de consumo doméstico, a câmera de bitola Super 8mm passou a ser usada, a partir da década de 1970, como ferramenta fundamental para registros relacionados a indivíduos ou grupos com objetivos de aglutinação de linguagens artísticas, para realizar produções fílmicas com intenções de registrar sua cidade ou para produzir trabalhos com atribuição fílmica ficcional.

No Brasil o Super-8 possibilitou a experimentação e democratizou a realização cinematográfica, limitada pelos custos altos dos equipamentos para filmagem em películas de 35 mm, predominante no circuito comercial, e bem menores que os filmes de 16 mm, usados no telejornalismo e em algumas produções cinematográficas a partir da década de 1960. Filmou-se em Super-8 em vários estados do Brasil, a tecnologia de Super-8, pelo seu baixo custo e facilidade de manipulação, teve efeito semelhante às câmeras digitais nos anos recentes, possibilitando a proliferação de filmes em todo o Brasi<sup>170</sup> (FALCONE, 2013, p.121).

Portanto, discutir os usos do Super 8mm é também discutir uma realidade do consumidor na sociedade contemporânea da época, afinal, conforme Certeau:

A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde uma outra, qualificada como “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar*

<sup>168</sup> SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/** Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathrin Woodward. Petrópolis, RJ. Vozes, 2000. P. 68.

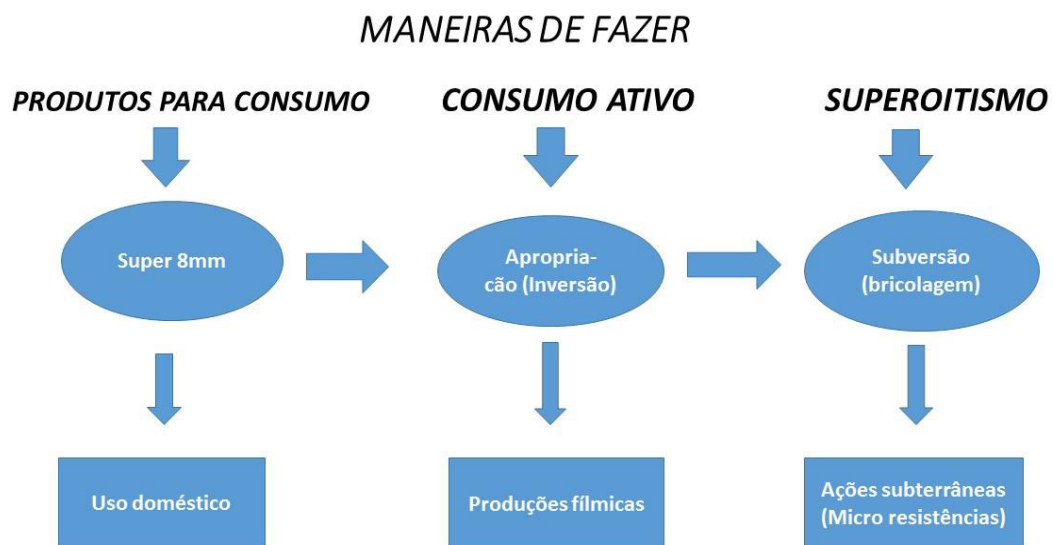
<sup>169</sup> CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. Artes de fazer.** Vol. 1 Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. P. 38.

<sup>170</sup> FALCONE, Fernando Trevas. **Cinema engajado: A temática social como marco da produção paraibana dos anos 1960, 70 e 80.** 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.121

os produtos impostos por uma ordem econômica dominante<sup>171</sup> (CERTEAU, 2007, p39).

Dessa forma, a apropriação dos usos da câmera Super 8mm como uma ferramenta cinematográfica que desenvolve novas *maneiras de fazer*, possibilitou, para além do uso doméstico, a realização de filmes amadores em contraponto ao padrão industrial-profissional de fazer cinema; daí a formulação de seu uso semântico, o *superoitismo*. A utilização da câmera Super 8mm para compor uma linguagem fílmica fora do contexto profissional do cinema em 35mm configurou-se como uma prática de *bricolagem* com a distinção de atribuição de *lugar*. Nesse sentido, as ações superoitistas, configuraram-se como táticas desviacionistas, porque não obedeciam às leis do lugar autorizado devido às circunstâncias impostas pela formalidade industrial.

Quadro 1: **MANEIRAS DE FAZER SUPEROITISMO**



Desse modo, vale sublinhar que nas décadas de 1970 e 1980, em paralelo às produções cinematográficas nacionais, havia outra margem com suas produções independentes ou amadoras que logo ganharam os circuitos de festivais de Norte a Sul do Brasil. Assim, o *movimento Super-8* pode ser considerado como uma reação ao discurso dominante e

<sup>171</sup>CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. Artes de fazer**. Vol. 1 Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. P.39.

conservador mantido com a repressão política e moral praticadas pelos articulistas da ditadura civil-militar no país.

O uso da câmera Super-8 se expressa como prática artística de uma geração de jovens de classe média influenciados pela estética da fome, marginal, por experimentalismos estéticos, estética erótica e ou documentários de cunho social. Em vista disso, a sua expressiva produção deve ser, também, problematizada e pesquisada porque é uma variável característica do fazer cinematográfico brasileiro. A este respeito, o piauiense e poeta tropicalista Torquato Neto provoca:

Pegue uma câmera e saia por aí como é preciso agora, como está na hora: fotografe, filme, documente tudo o que pintar, invente, mostre, guarde. Mostre. Isso é possível e é fascinante e é preciso. Curta essa de olhar com o dedo no disparo: saia por aí com uma câmera na mão (e, diria Glauber Rocha nos bons tempos, uma ideia na cabeça) [vamos] documentando, inventando, filmando os monstros que pintam, pintando sempre com o olho em punho a câmera pintando na paisagem geral brasileira desse tempo, agora. Depende apenas de transar com a imagem, chega de metáforas, metáforas históricas, filmes imbecis. Precisamos da imagem nua e crua que se vê na rua, dura, sem mais reticências a verdadeira. Toda imagem é uma espécie de painel, planos gerais são apenas uma barra da necessidade. Olhe com olhos livres: quem vai documentar isso? Quem vai guardar as imagens que o cinema dos cinemas não exhibe? Quem vai nessa? Quem vai dar para depois as imagens da festa dessas cores nas ruas do país e dos corpos no beco? A realidade é um muro e tem suas brechas, olhe por elas, fotografe, filme; curta fazendo isso. **Uma câmera na mão e o Brasil no olho** têm sua beleza [...] O cinema é novo. E a câmera Superoito é a democratização do cinema (c.f. Orson Wells, na Manchete). Já ouviram falar em superoito? Filma rápido, prático, barato, colorido. Filma tudo o que você quiser ver e recriar. Vê de perto. Pegue uma câmera emprestada, alugada, como puder. E mande brasa. Superoito é fácil de manejar e custa cada filme três minutos, quarenta cruzeiros nas lojas do ramo [...]. É tão simples: basta, por exemplo, apertar o dedo da janela do ônibus, andando. Filme e depois veja: é bonito isso? Descubra. [Mesmo] depois que o “cinema novo” acomodou-se envelheceu e virou cortiço das elites “culturais” em descarada entregação do processo cinematográfico no Brasil [...] a coisa não parou. No Rio, em São Paulo, Manaus, Brasília, Teresina, essa nova maravilha da tecnologia – a superoito – está sendo utilizada com eficácia por quem se liga se interessa e se dispõe a mandar a bola pra frente. Inventando, utilizando sempre os novos meios de comunicação – e o cinema é novo, repito, e para as massas. Experimente filmar e veja como você vai se ligar, sinta o drama [...] o cinema, como se vê por aqui é apenas um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície plana qualquer. É muito chato. O quente é filmar. Tente<sup>172</sup> (NETO, 2015, p.105).

O poeta Torquato Neto foi um verdadeiro entusiasta da experiência de produção superoitista. Percebemos em sua fala a necessidade de percorrer e registrar os espaços de movimentação desses observadores no cotidiano de suas cidades. No caso específico da cidade de Teresina, a câmera Super 8 significou uma nova tecnologia para democratização do fazer

<sup>172</sup> NETO, Torquato. **Vamos transar a imagem**. A Hora Fa-tal. Nº. 1. Teresina: mimeografado, junho de 1972. APUD MONTEIRO. Jaislan, Honório **Em torno da geleia geral: intertextualidade e produção de sentidos em manifestações artísticas brasileiras**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015. P. 105. Grifos do autor.

cinematográfico diante da decepção a respeito do Cinema Novo (que na década de 70 já estava caduco no seu discurso de rompimento *a priori*) para uma parte da juventude daquela época. Nesse período havia a predominância de equipamentos analógicos e com técnicas específicas para uso, precisão no manuseio de equipamentos de projeção, da utilização de câmeras para a filmagem de acordo com o milímetro das fitas de rolo para o registro das imagens.

O movimento de realizadores de cinema em Super-8 também é um tema redescoberto, pois o levantamento catalográfico de Rubens Machado sobre Super 8mm no país traz-nos a noção da intensidade das *maneiras de fazer* das táticas *superoitistas* ao traçar um panorama deste movimento no Brasil, pontuando o seu momento inaugural para dar visibilidade nacional ao tema. Trata-se da mostra *Marginália 70: o experimentalismo do Super 8 brasileiros*<sup>173</sup>, o resultado da investigação histórica sobre as obras mais radicais de superoitistas experimentalistas, os anarquistas cinematográficos – um total de 681 filmes em todo o país, com a remasterização de 180 deles. Dadas às condições de produção dos filmes superoitistas, bem como precariedade técnica e ausência no circuito comercial dessa prática, há certa aura de ineditismo dos filmes.

Motivo que impossibilita a discussão do quadro experimental no país é a sua grande produção em bitolas menores (também o 8 mm regular, bem como os primeiros formatos do vídeo), cuja "irreprodutividade técnica" tronou a memória de suas poucas, fugidias e auráticas primeiras sessões constituídas não raras o único acesso às obras. Isto equivale dizer que tais obras não têm sido mais vistas ou revistas por qualquer público, e nem mesmo por pesquisadores, desde os anos 70, época de sua maior produção<sup>174</sup> (JUNIOR, 2009, p.18).

Segundo Rubens Machado Jr, perante a descoberta recente de uma ampla produção quase clandestina de Super 8 na década de 1970, predominantemente experimental, mas também com outras intencionalidades como o gênero documental, por exemplo, "obriga-nos a reconsiderar completamente este lugar-comum"<sup>175</sup> de que houve no Brasil uma prática ínfima dessa estética, salvo Bressane ou Arthur Omar personagens que surgiram no cenário ainda na década de 1960:

Há uma história a ser escrita. Sua concentração na década de 70 e início dos 80 coincide com os estertores do regime militar, desde os seus momentos mais negros.

<sup>173</sup> Exposição do levantamento das produções superoitistas e lançamento do catálogo no Espaço Itaú em São Paulo.

<sup>174</sup> MACHADO JR, Rubens. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas**. In: BRANCO, Edwar (org.). História, cinema e outras histórias juvenis/ Teresina: EDUFPI, 2009. P. 18.

<sup>175</sup> MACHADO JR, Rubens Júnior. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas**. In: BRANCO, Edwar (org.). História, cinema e outras histórias juvenis/ Teresina: EDUFPI, 2009.p.17

Tanto a tensão da pesquisa estética feita em espaços forçosamente reclusos quanto um corpo a corpo irônico com o espaço público juntaram poetas, artistas plásticos e uma nova geração de cineastas radicais<sup>176</sup> (MACHADO JR., 2009, p.17).

Para o autor de *Marginália 70*, várias estéticas estavam entrelaçadas nas composições superoitistas, mas o que mais chamou a atenção foi a posição de muitos realizadores que, embora fizessem parte de uma minoria no mundo das realizações em festivais, representavam uma tomada de posição de contracultura tropicalista dos experimentais. Experimentalismo no sentido de anticonvencionalismo radical, na tentativa de usar as várias linguagens na exploração de “potencialidades do cinema não utilizadas nas práticas sociais correntes”<sup>177</sup>. Portanto, a caracterização da influência de linguagens das artes plásticas, da poesia de mimeógrafo, juntando-se com a inquietação dos jovens cineastas:

Esta tripla confluência talvez nos ajude a explicar tanto cineasta em flor equiparando a fala dos seus filmes a melhor poesia marginal; artista a decupar e ritmar suas fitas melhor que muitos cineastas de carreira, ou poeta convertido a bom praticante da plástica cinematográfica<sup>178</sup> (MACHADO JR., 2009, p.19).

Podemos citar mais uma vez a fala de Torquato Neto em sua coluna tribuna Geleia Geral no jornal *Última Hora*, onde ele usou o espaço para a ocupação de “experiências culturais ‘marginais’<sup>179</sup> diante da sua militância superoitista:

Superoito é moda? É. E é também cinema. Tem gente que já está nessa firme e não está exatamente só brincando. Em minha opinião, está fazendo o possível, quando é possível. Aqui, então, nem se fala: Superoito está nas bocas e Ivan Cardoso, por exemplo, vai experimentando. Bom e barato. Bom. O olho guardando: aperte da janela do ônibus, como sugeriu Luís Otávio Pimentel, e depois veja. É bonito isso? Descubra. A aperte e depois repare. **As aventuras de Superoito, herói sem som** – e se quiser falar também tem: em Manaus, nos Estados Unidos, na Europa, nas boas lojas. Nas importadoras. Superoito pode ser o fino, se você é fino. E pode ser o grosso. A crise geral também é do cinema e haja produção. Quando todos os ídolos film-makers e superstars vão ao chão, superoito também vai. Vê de perto. Não vê nada. Eu gosto de superoito porque superoito está na moda. Eu gosto do barulhinho que a câmera faz – em Orgramurbana (a vovô de Frederico). Hélio Oiticica notou também que filmar é melhor do que assistir cinema, e melhor do que projetar. Se o espectador é um voyeur o crítico é um tarado completo. E quem já vê, já viu, critica. Superoito superquente.  
<sup>180</sup> (TORQUATO NETO, 1971 APUD PIRES, 2004, p.71)

<sup>176</sup> MACHADO JR, Rubens Júnior. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas**. In: BRANCO, Edwar (org.). História, cinema e outras histórias juvenis/ Teresina: EDUFPI, 2009. p.19.

<sup>177</sup> Idem.

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> Cf. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 198.

<sup>180</sup> TORQUATO NETO, Última Hora, 29. ago. 1971 apud PIRES, Paulo Roberto (org.) Torquato Neto Torquatália – Geléia Geral. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 71.

Na primeira metade de 1970, a participação de artistas plásticos, bem como de artistas mambembes, resultava em aberrações artísticas em relação aos convencionalismos estéticos. Isso se dava em face da necessidade de expressão desses artistas de usarem os festivais como espaço de exposição de sua arte.

De acordo com as concepções e necessidades desses artistas/realizadores e através do teor de classificações atribuídas a seus trabalhos, percebemos claramente uma relação com a feitura do *filme de autor*. Segundo Rubens Machado Jr, os filmes oriundos de diferentes esferas representam a diversidade de posturas políticas democraticamente irônicas. Presentes nos festivais diante da conjuntura sócio-política que o país vivenciava, recebiam as seguintes denominações:

Estrutural, abstrato, independente, radical, marginal, de invenção, diferente, não-alinhado, negacionista, anticinema, found-footage, onírico, conceitual, minimalista, materialista, pop-art, construtivo, pop, noturno, odara, puro, absoluto, livre, beat, visionário, underground, paramétrico, concreto, neoconcreto e assim por diante. E ainda, partindo das autodenominações escancaradas dos próprios realizadores: o cinema rudimentar, o cineviver, o quase-cinema, o vivencial, o primitivista, a antropofagia erótica, o terror, cinema ovo, cafajeste, a vanguarda acadêmica, o megalomaniaco cinemanovíssimo, o cinema de salão, o anarco-superoitismo, etc., "em geral, objetos estranhísimos" resultado das experimentações desses artistas<sup>181</sup> (MACHADO JR., 2009, p.19).

Os Festivais eram a forma de *fabricação* de espaço naquele contexto em contraponto à ditadura de um padrão de produção dominante. O primeiro festival de cinema alternativo no país foi o GRIFE em São Paulo. Um dos introdutores e principal divulgador no país da bitola Super 8mm, em 1970, foi o cineasta Abrão Berman<sup>182</sup>. Este, em parceria com a publicitária Maria Luísa Alencar, criou o festival em 1973.

O Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE), inicialmente voltado para a produção de películas culturais, didáticas, recreativas e artísticas em Super- 8. Mais tarde as atividades do GRIFE desdobraram-se na organização de cursos para amadores desejosos de iniciar-se na técnica cinematográfica. Com o objetivo de divulgar os filmes realizados nessa bitola, o GRIFE organizou em 1973 o SUPER FESTIVAL NACIONAL DO SUPER-8, que teve como vencedor *Homem- aranha contra dr. Octopus*, de Otoniel Santos Pereira.

<sup>181</sup> MACHADO JR, Rubens Júnior. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas**. In: BRANCO, Edwar (org.). História, cinema e outras histórias juvenis/ Teresina: EDUFPI, 2009. P. 19.

<sup>182</sup> "Apresentou, a partir de 1975, na TV CULTURA, o programa semanal *Ação super-8*, mostrando entrevistas com realizadores, reportagens sobre eventos ligados á bitola, filmes ou trechos de filmes rodados em Super-8 e esclarecimento de dúvida técnicas. Algumas publicações chegaram a manter seções especializadas sobre o tema como, como o jornal *Folha da Tarde* (SP), cujo responsável era Sílvio Marques; *O Pasquim* (RJ), coluna escrita por Carlos Sampaio; e a revista *Íris* (SP), sob a responsabilidade de Abrão Berman". RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A (orgs). Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: Editora SENAC. 2000. P. 529.

Esse tipo de evento iria se tornar a principal forma de exibição da bitola<sup>183</sup> (RAMOS, 2000, p.528).

Além do GRIFE, vale destacar a Jornada de Curta Metragem de Salvador (surge em 1972), que em 1973, na sua segunda edição, passou a incluir na sua programação a competição de filmes Super-8. O evento estimulou, em vários lugares do país, a iniciativa de jovens para a produção de filmes, construindo, assim, a figura do realizador de cinema de superoito de festivais. Tudo isso influenciou a criação de vários outros festivais no Norte e Nordeste a exemplo da *I Jornada maranhense de Superoito* em 1977 na capital maranhense.

Contudo, as relações entre os participantes nas configurações de festivais como espaço para os vários formatos e bitolas, evidenciavam as tensões na disputa por atribuições e ocupação de espaços. Isso ilustrava uma atmosfera de conflitos, além de representar um ambiente de discussão entre críticos e realizadores:

Fato memorável, uma das principais polarizações que se davam ali era entre o pessoal superoitista e os do 16 mm, os quais correspondiam grosso modo à tradição recente do documentário engajado, e/ou à tradição (não tão recente) da esquerda mais ortodoxa. Já os do 35 mm nem se exprimiam muito nesse foro; sabe-se que eram filmes mais caros, financiados em geral pelo Estado, sobre temáticas mais sedimentadas, incontestavelmente nacionais, como o patrimônio histórico, o perfil de luminares pátrios, etc. Dentre os superoitistas baianos mais iconoclastas estava sem dúvida a turma de Edgard Navarro, Fernando Bélen, José Araripe Junior e Pola Ribeiro<sup>184</sup> (MACHADO JR., 2013, p.50).

Nesse sentido, dadas às *formalidades da prática* de cinema em 35mm, os cineastas dessa bitola, a partir do seu *lugar* de distinção das outras bitolas, nem se exprimiam nas disputas de atribuições de elementos cinematográficos em relação aos demais. Um filme curta metragem que discute e reflete esse conflito entre os usuários das bitolas 16 e Super 8mm é *Duelo*, que através da metalinguagem, apresenta o confronto tal como indicam os fotogramas abaixo<sup>185</sup>.

<sup>183</sup>RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC. 2000. p. 528.

<sup>184</sup>MACHADO JR, Rubens. **A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura**. IN: AMORIN, Lara; FALCONE, Fernando Trevas. (Orgs). *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*, João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. P.50.

<sup>185</sup> *Duelo* (3'17). Um filme de Daniel Santiago para a Cadeira de Cinema (professor Lúcio Lombardi), do Curso de Jornalismo da UNICAMP, 1975. Original em 16mm. Direção e Roteiro de Daniel Santiago. Câmara, Edição e Som: Lima. Atores: Daniel Santiago e Paulo Bruscky. Localizado em: [https://www.youtube.com/watch?v=YY\\_2rnyQN9g](https://www.youtube.com/watch?v=YY_2rnyQN9g). Acesso em: 16/06/16.



Imagem 10: Sequência de fotogramas do filme *Duelo*

Fonte: Filme *Duelo* (1975)

O filme *Duelo* tornou-se um documento importante sobre as questões da disputa das bitolas. Como resenha interpretativa do filme, toma-se o seguinte argumento:

Protagonizam um duelo tal como a literatura de séculos anteriores representa. Dois homens escolhem as armas só que as armas eram aqui filmadoras típicas, uma 16 mm e a outra, uma Super-8. Eles tomam distância, dando-se as costas na clareira de uma floresta, há ao menos alguns discretos guinchos de macaco. Caminham passos calculados com uma concentração solene, pseudoaristocrática; pensando bem, não: a concentração soa mais para uma corriqueira obsessão, quase prosaica. Viravam-se com frieza e apertavam o gatilho. Em vez de estampidos, o conhecido chilreio das filmadoras. Iam ambos então se aproximando, olhos no visor. Como se a proximidade fosse mais letal, no caso. Os planos frontais filmados mutuamente de cada um deles, surpreendiam-lhes por trás das objetivas, alternando-se com aquele plano de antes, perpendicular e equidistante como num olhar impostado de juiz. Tudo isso vai articular a construção equilibrada, de um tom neutro e contido do filme. Se bem que a simetria lembra algo improcedente como de um arbítrio arbitrário! E os dois se aproximando, acabam batendo de frente, com estrídulo, um barulho áspero de vidro quebrando, etc.<sup>186</sup> (MACHADO JR., 2009, p.51).

Na década de 70, é possível elencar alguns exemplos como o FENACA (Festival Nacional de Cinema de Aracaju); o Festival de Curitiba e, em 1977, a I Jornada Maranhense de Super 8. As práticas de festivais como *fabricação* de espaços para produção cultural superoitoista

<sup>186</sup> MACHADO JR, Rubens Júnior. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas.** In: BRANCO, Edwar (org.). História, cinema e outras histórias juvenis/ Teresina: EDUFPI, 2009. P. 51.



se deu até meados da década de 1980, quando se iniciou a perda do espaço para esta bitola amadora.

Mesmo os festivais representando espaços de "liberdade" para a fertilização da expressão estética, esses lugares recebiam, na prática, as mais variadas produções, desde estéticas livres até concepções conservadoras. Sobre isso, Machado comenta:

Entre a diversidade libertária, emergem muitos traços que mostram claramente a marcação política dessa experimentação de linguagem. Isto não quer dizer que não tenha se proliferado nesta bitola filmes que, sem grande invenção formal, sejam politizados, engajados e mesmo de cortante intervenção propagandística. De modo análogo se encontra em Super-8, muito filme de animação, documentário ou ficção perfeitamente convencional, e até bem conservador. Até mesmo entre os filmes catalogados e premiados nos festivais dentro da categoria Experimental encontramos filmes cuja importância maior está na comunicação com o público, impacto da mensagem, transgressão no plano dos conteúdos- e não da sua diferenciação ou experimentação formal<sup>187</sup> (MACHADO JR. 2009, p.51).

Rubens Machado destaca alguns nomes de realizadores em várias partes do Brasil, realizadores estes engajados no não-formalismo. Os festivais, ocorridos em estados como São Paulo, Ceará e Curitiba eram o espaço de exibição das produções em Super-8. É importante mencionar, também, produtores do Nordeste, como Geneton Moraes Neto<sup>188</sup>, em Pernambuco, que iniciou seus trabalhos superoitistas em 1973 nas Jornadas de Salvador e o tropicalista pernambucano Jomard Muniz de Brito<sup>189</sup>, além do próprio Torquato Neto no Piauí.

Torquato Neto influenciou uma geração de realizadores piauienses através de sua militância no cinema marginal, ao que os estudiosos<sup>190</sup> denominam de Espectro Torquato Neto<sup>191</sup>. Tal influência concentra-se em filmes rodados entre 1972 e 1974 (Torquato suicidou-se em 1973), durante o trânsito do poeta entre a cidade do Rio de Janeiro e a cidade de Teresina, assim como os filmes realizados pelos jovens piauienses que migraram para o Rio de Janeiro no período. O superoitismo característico é classificado como *guerrilhas semânticas*<sup>192</sup> da

<sup>187</sup> MACHADO JR, Rubens Júnior. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas.** In: BRANCO, Edwar (org.). História, cinema e outras histórias juvenis/ Teresina: EDUFPI, 2009.p.22

<sup>188</sup> Estudos de Luciana Corrêa de Araújo. **Dançar sobre as ruínas: os filmes super 8 de Geneton Moraes Neto.** (ORG.) História Cinema e outras imagens juvenis. Teresina- EDUFPI, 2009.

<sup>189</sup> Estudos de Edwar de Alencar e Roniel Sampaio. **Recifernália: sabotagens simbólicas na filmografia superoitista de Jomar Muniz de Brito.** História Cinema e outras imagens juvenis. Teresina, EDUFPI, 2009.

<sup>190</sup> Grupo de Trabalho "História, Cultura e Subjetividade" sob a orientação do professor Edwar Castelo Branco na Universidade Federal do Piauí-UFPI.

<sup>191</sup> Sobre trabalhos relacionados ao tema, ver: BRITO, Fábio. **Leonardo Castelo Branco. Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, ex-perimentalismo e guerrilha semântica em Teresina.** Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013. E ver:

<sup>192</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Táticas caminantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade.** Rev. Bras. Hist. vol.27 no.53 São Paulo Jan./June 2007.

cidade, a exemplo do filme de Torquato chamado *O Terror da Vermelha* (influência explícita do filme marginal *O Bandido da Luz Vermelha*), como uma apropriação da cidade em suas práticas caminhanças subversivas. No fotograma a seguir uma jovem segura uma placa, onde está escrito “ver” ao lado do sinal de trânsito; “ênfase em uma visibilidade que remete aos sinais de trânsito como se sugerisse subversão”<sup>193</sup>. Um ato de guerrilha simbólica sobre a questão da visibilidade na cidade:



*Imagem 11: Fotograma do filme O Terror da vermelha*

Fonte: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882007000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100008)

Paralelamente, na Paraíba, o uso do Super 8, configurou um movimento cinematográfico somente no final da década de 1970:

Na Paraíba, as primeiras produções em Super-8 surgem a partir de 1973, feitas por pessoas que já tinham experiência com 16 mm ou mesmo que trabalhavam em jornais, fazendo crítica cinematográfica. Para essas pessoas, o Super-8 era apenas uma contingência da época. Já que não havia condições de se produzir em 16 mm, e muito menos em 35 mm, a pequena bitola se tornou na única possibilidade para produção de filmes na Paraíba. Mas é só em 1979 que o cinema Super-8 surge em forma de movimento. (Ibid., p. 20). Com o início da abertura política, a partir de 1979, e a diminuição da censura prévia à Imprensa, um novo cenário se configura no Brasil. Foi neste contexto político que João de Lima e Pedro Nunes, então estudantes do curso de Comunicação Social da UFPB, realizam *Gadanhô* (1979), iniciando o que será reconhecido como movimento superoitista paraibano. Documentando a atividade dos catadores do Lixão do Roger, o filme renderá comparações com *Aruanda* (1960), “não do ponto de vista estético ou da linguagem, mas como deflagrador de um novo ciclo cinematográfico”<sup>194</sup> (AMORIN e FALCONE, 2013, p.22).

<sup>193</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Táticas caminhanças: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade**. Rev. Bras. Hist. vol.27 no.53 São Paulo Jan./June 2007.

<sup>194</sup> AMORIN, Lara; FALCONE, Fernando Trevas. (Orgs). **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos**

A respeito do superoitismo na Paraíba, é importante destacar o reflexo de militâncias partidárias, raciais e sexuais “que devido à conjuntura política anterior, não tiveram a chance de se manifestar”<sup>195</sup>, a exemplo dos filmes *Esperando João* (1981) de Jomard Muniz, *Perequeté* (1981) e *Closes* de Pedro Nunes.

Observando as produções superoitistas, podemos dizer que eram realmente "anarco-produções", pois carregavam em si a subversão das relações de produções mercadológicas. Se analisarmos a relação produção superoitista/público, vamos perceber que o destino de suas exposições era precisamente ligado a festivais, congressos, cineclubes, ou seja, para um público definido, fora do circuito comercial:

O Super-8 está desde o início nesta seara próxima à poesia de mimeógrafo e ao happening, como manifestações artísticas que, em seu modo mesmo de constituição, traziam elementos que dificultavam sua absorção mercadológica ou burocrático autoritária. Daí a sua diferenciação aguda para com a pornochanchada ou o filme de perfil cultural, assim como as produções da Embrafilme. Isso não impede, entretanto, que mesmo no super 8 houvesse quem, sob o manto do "cinema é cinema, não importa a bitola", sonhasse com a profissionalização. Não faltou quem tentasse implementar salas comerciais, exibição televisiva, grandes festivais na trilha kitsch do fausto holywoodiano, como foi o caso do Grife em São Paulo, que organizava cursos eficazes e o mais estável dos festivais de super 8. O apagamento das especificidades ligadas à bitola, que por vezes traduzia-se no entendimento dos superoitistas como aspirantes a cineastas profissionais, era uma forma de apagar também a dimensão política, tornada ponto cego, denegado. Na visão de seus opositores, como disse o realizador João Lanari sobre o Grife, almejar “proporções Industriais”, " vincular o super 8 a esse jogo, é participar de maneira total de uma ideologia reacionária"<sup>196</sup> (MACHADO JR.. 2009, p.20).

Como dito acima, a condição de produção superoitista pode ser entendida, antes de tudo, como uma posição política de resistência à situação vigente ou à própria concepção dominante nos meios cinematográficos relacionados à figura do cineasta profissional, a produção para o mercado e a televisão. A negação aos parâmetros estéticos da televisão era um elemento peculiar aos superoitistas, pois expressavam em suas realizações o que não podia ser escancarado na TV. Estava intrínseca nos realizadores superoitistas a necessidade de uma desmonumentalização da prática do cinema<sup>197</sup>, tanto no sentido das precariedades técnicas do estilo Super 8, diante das monumentais produções em 35 mm, quanto no sentido de suas

---

1970 e 1980. João Pessoa: Editora da UFPB. 2013. P.22.

<sup>195</sup> *Idem* p. 23.

<sup>196</sup>MACHADO JR, Rubens Júnior. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas**. In: BRANCO, Edwar (org.). História, cinema e outras histórias juvenis/ Teresina: EDUFPI, 2009. P.20.

<sup>197</sup> MACHADO, Rubens. **O Cinema experimental no Brasil e o surto superoitista nos anos 70**. IN: AXT, Gunter, SCHÜLER, Fernando. 4Xs Brasil: itinerários da cultura brasileira. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005

performances ideológicas frente aos status sociais. "De fato, há algo desta espécie de pulsão anti-monumental, num sentido mais abstrato e simbolicamente abrangente, como traço distintivo e singular do experimentalismo superoitista"<sup>198</sup>.

Por efeito do sentido da desmonumentalização da produção em Super 8, é indispensável a observação de Rubens Machado sobre as diversidades de estéticas e ideologias superoitistas no que diz respeito aos superoitistas documentaristas na década de 1970 (uma característica predominante no Super 8 maranhense):

À subversão das relações de produção e circulação, correspondia uma subversão de linguagem, expressando-se na diversidade das experiências superoitistas. Em meados dos anos 70 já não havia, para além da oposição mais ou menos surda à ditadura, um eixo unificador análogo à "cultura popular" dos anos 60. Uma distinção eloquente se dava entre "documentaristas" e "anarco-superoitistas". O experimentalismo não era decerto exclusivo do gênero experimental que se encontrava como classificação dos festivais, lado a lado com Ficção, Documentário e Animação. Entre os documentaristas, porém, dominava uma postura comparável aos folcloristas do 16 mm, que num prolongamento das questões pré-tropicalistas, estavam interessados em temas da cultura popular, Fernando Spencer sendo dentre eles o maior exemplo. Já na virada para os anos 80, uma variante desta tendência surgiu em João Pessoa (até hoje em funcionamento no NUDOC) a partir de um ateliê de cinema direto ministrado pelo próprio João Rouch. Diferentes e em oposição aos documentaristas, estavam os autodenominados "anarco-superoitistas" (expressão dos recifenses Paulo Cunha e Amin Stepple) que consideravam que seu ato político estava na busca libertária por novas formas de linguagem<sup>199</sup> (MACHADO JR. 2009, p.23).

A sua existência no contexto da diversidade de estilos ou posicionamentos passou a ser compreendida como um movimento que aglutinou pessoas em várias localidades do país, caracterizando a estética que seu contexto pedia. Nesse caldeirão havia documentaristas discutindo problemas sociais de seu lugar; anarco-superoitistas, experimentalistas, tropicalistas e assim por diante. Construiu-se também, no caso peculiar superoitista, a especificidade do cineasta/realizador, aquele que levava consigo a necessidade de criação e expressão, traçando uma relação intimista com a sua obra, justificando a máxima "uma ideia na cabeça e uma Super 8 na mão". Conseguir realizar cinema diante de todas as dificuldades era um desafio aos realizadores de Super 8 na década de 1970 e 1980.

Um dos problemas relacionados ao desuso da bitola Super 8mm foi o encarecimento dela:

Na virada de 1976 para 1977, a produção em super-8 sofreu um encarecimento brutal devido à nova tarifa para importação de equipamentos e película determinada pelo governo. No início dos anos 80, a difusão do vídeo cada vez mais ampla (com boa qualidade de imagem e preço mais acessível)

<sup>198</sup> MACHADO JR, Rubens Júnior. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas**. In: BRANCO, Edwar (org.). História, cinema e outras histórias juvenis/ Teresina: EDUFPI, 2009. P.23.

<sup>199</sup> Idem. p. 22.

decretou, em conjunto com a dificuldade de encontrar película na praça, a marginalização da produção na bitola Super-8<sup>200</sup> (RAMOS, 2009, p529).

Portanto, com a chegada do VHS ou *vídeo home system* (Sistema de vídeo caseiro), o projetor começou a dar espaço ao vídeo cassete, mas deixando cenas de uma geração com singularidades construídas no seu tempo e espaço sob o signo da subversão consumidora ativa em um período em que se fundava a dissolução dos lugares demarcados entre receptor e realizador.

#### 4.1 O Superoitismo no Maranhão: invenção de uma tradição de práticas cinematográficas



*Imagem 12: Participantes da 9ª edição da Jornada Nacional de Cinema (1986).*

*Fonte: Arquivo pessoal de Paulo Socha.*

O Festival Guarnicê de Cinema, em São Luís do Maranhão, no ano de 2016, realizou a sua 39ª edição sob o lema - “Novos olhares. Novas experiências”. Dado este longo tempo, vale sublinhar que o evento carrega em si uma dinâmica histórica decorrente de práticas de uma geração que, por entrecruzamentos sociais e dinâmicas culturais, inventou tradições nos campos

<sup>200</sup> RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC. 2000, p.529.

do teatro, da música e do cinema. Não é demais esclarecer que se compreende e se utiliza o conceito *invenção da tradição* segundo os termos de Hobsbawm. Para ele:

O termo tradição (...) inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabelecem com enorme rapidez. (...). As “tradições inventadas” são reações a situações novas que ou assumem a forma de referências a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção de tradições” um assunto da história contemporânea<sup>201</sup> (HOBSBAWM, 1997, p.10).

Para tal observação sobre a invenção de uma tradição de práticas de cinema através do superoitismo, recorreremos, dentre vários aspectos, aos depoimentos sobre a memória dos agentes desse contexto, dada a condição de silenciamento dessas práticas cinematográficas até a emergência do primeiro festival de realizadores locais de cinema amador em 1977. Dessa forma, para chegarmos a tal assertiva, compartilhamos também da ideia de Maurice Halbwachs sobre a importância da memória coletiva, pois segundo o autor:

Se colocarmos em primeiro plano os grupos e suas representações, se concebermos o pensamento individual como uma série de pontos de vista sucessivos sobre os pensamentos desses grupos, então compreenderemos que eles possam recuar no passado e ir mais ou menos longe conforme a extensão das perspectivas que lhe oferecem cada um desses pontos de vista sobre o passado tal como é representado nas consciências coletivas das quais participa. A condição necessária para que seja assim, é que em cada uma dessas consciências, o tempo passado, uma certa imagem do tempo subsista e se imobilize<sup>202</sup> (HALBWACHS, 2004, p.135).

A primeira edição do Festival ocorrida em 1977 foi chamada de *I Jornada Maranhense de Super 8*. Tal iniciativa deveu-se à falta de espaço no mercado para as produções superoitistas, porque a cultura de lazer, em grande medida, estava baseada na ida de pessoas às salas de cinema existentes na cidade na década de 1970.

Nesse período havia, principalmente no centro da cidade de São Luís-MA, vários cinemas: *Cine Eden*, *Cine Roxy*, *Cine Rialto*, *Cine Rex*, *Cine Passeio*, *Cine Monte Castelo*, *Cine Anil*. Em 1976 foi inaugurado, no bairro do São Francisco, o *Cine Alpha*, que, segundo Euclides Moreira, "trouxe-nos uma espalhafatosa fantasia de luxo"<sup>203</sup>. Os cinemas na sua maioria localizavam-se nas principais ruas do centro, com exceção do *Rex* (bairro João Paulo), do *Monte*

<sup>201</sup> HOBSBAWM, Eric. **Introdução: A invenção das tradições**. In.: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. P.10.

<sup>202</sup> HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004. P. 135.

<sup>203</sup> Material de pesquisa sobre cinema (1977-1996) de Euclides Moreira Neto não publicado. Encontra-se no DAC-UFMA.

*Castelo* (bairro Monte Castelo) e do *Cine Anil* (Bairro do Anil). A quantidade de salas de cinemas indica a forte influência sobre São Luís das práticas de consumo relacionadas ao cinema como recepção.

Então, em face desse marasmo local, conforme a opinião de alguns críticos sobre a situação local na época, uma série de ações foram idealizadas e levadas a efeito. Dentre elas se destacam a criação do Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE) tendo por objeto de trabalho linguagens e práticas artísticas da cultura popular local e a criação de um cineclubes para exibir filmes de circulação comercial e, também, para incentivar a realização local.

Outro objetivo do LABORARTE era a realização de um festival com o propósito de criar um espaço de exibição de produções locais, construindo, assim, novos sentidos às práticas culturais no Maranhão. Não é demais sublinhar que o cineclubismo é comum no Brasil desde a década de 1920 e que muitos cineastas foram frequentadores de cineclubes. No Brasil, esta prática foi proibida em 1969, pois os articuladores da ditadura civil-militar consideravam-na como reuniões subversivas.<sup>204</sup> Vale lembrar que os movimentos estudantis usaram, clandestinamente, o cineclubismo como uma ferramenta didática para conscientização, sobretudo no período de mais intensa repressão política, no início dos anos 1970.

No Maranhão, conforme Euclides Moreira, as práticas de cineclubismo começaram por volta de 1952 quando, em São Luís, um cineclubes foi organizado pelo padre João Mohana, que tinha como sede a Ação Católica Arquidiocesana<sup>205</sup>. Ali eram projetados filmes de bitola 16mm que vinham do Rio de Janeiro. A experiência desse cineclubes durou apenas dois anos e entre outras ações vale sublinhar o curso sobre crítica cinematográfica ministrado pelo cineasta Hélio Furtado do Amaral para o público de 300 jovens.

No ano de 1975, como consequência dessa virada cultural, o filme *Os Pregoeiros de São Luís*, de Murilo Santos, ganhou o primeiro lugar no III FENACA (Festival Nacional de Cinema de Aracaju). Foi um filme realizado como resultado da parceria entre o Cineclubes universitário Uirá e o LABORARTE. A partir de então, emergiu um movimento de produção local de filmes articulado por uma geração de cineastas amadores. Não é demais salientar que a Universidade Federal do Maranhão (UFMA), por meio do cineclubes Uirá, foi o espaço incentivador dessa produção culminando, assim, na I Jornada Maranhense de Super 8. A partir de 1977 pôde-se afirmar que uma cultura de produção filmica local passou a ter visibilidade.

---

<sup>204</sup> Logo após a instauração do Ato Institucional Nº 5, decretado pelo então presidente Costa e Silva, em dezembro de 1968.

<sup>205</sup> Material de pesquisa sobre cinema (1977-1996) de Euclides Moreira Neto não publicado. Encontra-se no DAC-UFMA.

### 3.1.2 LABORARTE: Laboratório de bricolagens artísticas experimentais

No dia 11 de outubro de 1972 foi fundado o Laboratório de Expressões Artísticas – o LABORARTE. Este foi um aglutinador de expressões artísticas no Maranhão se configurando como um movimento de vanguarda no contexto da repressão social e política e do conservadorismo artístico. A fundação foi fruto da ação de Tácito Borralho, Regina Telles, Murilo Santos, Sérgio Habibe, Wilson Martins, militantes políticos e pessoas ligadas à comunicação. Segundo, Ana Carolina Mendes, o LABORTE tinha como objetivo:

Agrupar pessoas capazes, interessadas e disponíveis para uma autoconscientização de seus valores e potencial, a fim de formar mentalidades que tenham condições de elaborar uma nova forma de expressão de arte que integre música, dança, fotografia, cinema, teatro e artes plásticas. Pesquisar e laboratizar o sentir do povo, sua realidade cultural, a fim de transformá-la em formas concretas de expressão cultural que possam comunicar ao povo verdades que o capacitem para assumir conscientemente sua cultura. Compondo-se dos seguintes departamentos: Departamento de Artes Cênicas; Departamento de Imprensa e Propaganda; Departamento de Som; Departamento de **Fotografia e Cinema** e Departamento de Artes Plásticas<sup>206</sup> (MENDES, 1999, p.31).

Segundo Tácito Borralho<sup>207</sup>, a formação inicial desse grupo se deu em consequência do reencontro de pessoas representantes de várias linguagens e que compartilhavam do mesmo propósito. O processo embrionário foi a união do grupo Chamató (dança e teatro), grupo dissidente do Teatro de Férias (dirigido por Reynaldo Faray), com o Antroponáutica (grupo de poesia de mimeógrafo e música de alunos do Liceu Maranhense, a exemplo de César Teixeira). Ao ser institucionalizado em 1972, o LABORARTE já trazia no seu programa artístico de conscientização popular um departamento direcionado à fotografia e ao cinema, práticas exercidas por Murilo Santos.

Na época, ele já possuía uma experiência com a realização de fotografias artísticas e audiovisual, práticas herdadas de seu pai, um comerciante português apreciador de fotografia e cinema. Apesar de a instituição ter sido oficializada em 1972, já existia uma relação de afinidades e propósitos entre as várias pessoas que iriam compor o grupo desde o final da década de 1960. A este respeito Murilo Santos conta que:

O Tácito (Borralho) fazia parte de um grupo de teatro da Igreja São Pantaleão me convidou para fazer uns slides (na época era novidade!) Para compor uma peça que falava do incêndio do bairro Goiabal (que na época suspeitava de um incêndio

<sup>206</sup> MENDES, Ana Carolina Magalhães. **LABORARTE: Integração e Diversidade** (Dissertação em letras), Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 1999, p.31.

<sup>207</sup> BORRALHO, Tácito. Teatrólogo, ator e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão Entrevista concedida à autora em: 15/11/15.



criminoso), para um grupo de jovens. Fiz a iluminação e a apresentação de fotos de uma montagem que fiz com meu irmão Joaquim. Eram miniaturas de casas queimando. Depois me contou do seu projeto envolvendo várias expressões artísticas e fiquei empolgado<sup>208</sup>.

O prédio do LABORARTE foi, inicialmente, alugado e pago, em parte, pela Fundação de Cultura dirigida por Arlete Nogueira, enquanto a outra metade era obtida por meio de vendas de artesanato e desembolso pessoal dos componentes com os diversos gastos do local pelo desembolso pessoal dos componentes com os diversos gastos do local. Em 1972, o prédio foi comprado com o auxílio de freiras norte-americanas de ideias progressistas que mediarão e direcionaram uma doação da Embaixada Canadense para a manutenção financeira da instituição cultural. Com os novos subsídios, o imóvel foi adquirido para a sede do LABORARTE e o patrocínio contribuiu também para a aquisição de uma Kombi e demais ferramentas, imprescindíveis para as atividades do grupo.

Com de intenção produzir cinema laboratorial, captando imagens para processos de pesquisa e transformando-os em conteúdo artístico/formador, eram necessários equipamentos como gravador de fita K7, câmera fotográfica e outros utensílios para produção audiovisual. Foi então que entrou em cena a necessidade de se ter uma câmera Super 8, um objeto tecnológico e prático para filmar imagens, porém não muito acessível devido ao seu alto custo. De acordo com Murilo Santos:

Para pesquisar e registrar coisas de folclore. Tínhamos um arsenal tecnológico para captar a essência de vivenciar as experiências, estar lá, em laboratório. Daí o LABORARTE “laboratorizar” as experiências para render música, cultura popular, etc. O cinema tinha essa ideia de captação dessas realidades e consequentemente para se expressar. A câmera Super 8 conseguimos através de um projeto apoiado pela Embaixada do Canadá e também tinha uma instituição americana que apoiava a TVE e através da emissora, acharam interessante apoiar o grupo.<sup>209</sup>

Segundo Tácito Borralho, “a câmera Super 8 era para fazer o registro e em seguida a análise das atividades, mas depois foi útil para outros trabalhos”<sup>210</sup>.

Em relação à ferramenta de filmagem para registros das atividades, foi realizado o primeiro curso técnico da cidade, intitulado “Visão técnica do cinema”, ministrado por Stênio Gandra:

Logo que ocupamos uma casa para sediar o LABORARTE, chegou Stênio Gandra e ele

<sup>208</sup> SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.

<sup>209</sup> Idem.

<sup>210</sup> BORRALHO, Tácito. Teatrólogo, ator e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em: 15/11/15.

tinha uma câmera de 16mm (o Super 8 ainda nem era conhecido) e fez um curso de cinema. Eu logo me interessei e basicamente peguei a câmera e fui filmando as pessoas na casa, mostrando onde ia ser o Departamento de fotografia, já tinha alguma coisa de artesanato, como uma coisa de auto sustentação.<sup>211</sup>

A ideia central do movimento/laboratório foi idealizada por Tácito Borralho como reflexo de suas experiências em Pernambuco:

Ele foi "seminarista em Recife, e ali o escritor Ariano Suassuna criou uma proposta de trabalho baseada na cultura brasileira. Era um trabalho de valorização do artista como cidadão que produzia dentro de um processo de produção popular."<sup>212</sup>

No campo da música os artistas César Teixeira, Sérgio Habibe e Josias Sobrinho compunham a estética musical do laboratório, como bem ressalta Murilo Santos:

Com a chegada do pessoal da música no grupo, logo depois teve um festival no Maranhão, que foi determinante na configuração do futuro LABORARTE na elaboração de concepção musical. Foi no Festival Maranhense de Música em 1971 que tiveram as participações de César Teixeira e Sérgio Habibe com a música "Cavala Canga" que foi a primeira música que se cantou com toques de Mina de terreiro, já enveredando para a cultura popular e a gente já descobrindo isso como uma forma de buscar a arte também como uma forma de rebeldia. Na experiência desse Festival já estávamos como LABORARTE, já havíamos acertado que seria essa sigla. Pensamos antes em vários nomes típicos como "Gororoba" ou "Balaios", mas no lugar desses nomes típicos, foi pensado um nome que a sigla explicasse o processo: Laboratório de Expressões Artísticas do Maranhão.<sup>213</sup>

Na composição do LABORARTE também estavam presentes os integrantes do grupo de poesia de mimeógrafo remanescentes do grupo Antroponáutica da porta do Colégio Liceu Maranhense, entre eles: César Teixeira, Viriato Gaspar, Raimundo Fontinelle, Valdelino Célio e Luís Augusto Cassas. O LABORARTE também foi o introdutor do teatro de bonecos no estado do Maranhão, o seu projeto era aglutinar todas as perspectivas na elaboração de trabalhos de peças teatrais.

Em São Luís havia práticas de teatro orientadas por concepções mais tradicionais desenvolvidas por artistas como Reynaldo Faray, reconhecido nos meios de comunicação tanto em ambientes frequentados pela elite como o Teatro Artur Azevedo quanto espaços mais populares, , no final de 1960 e início dos 1970:

<sup>211</sup> SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.

<sup>212</sup> MATOS, Kelly Campos Belo; CAMARGO, Luana Rodrigues de. **Para não dizer que não falei de cinema: O movimento Super-8 no Maranhão (1970 -1980)** - São Luís, Instituto Guarnicê, 2008. p.18).

<sup>213</sup> SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.

"A Via sacra", ou Henri Ghéon, continua percorrendo os bairros da cidade, numa promoção muito simpática da Secretaria de Educação e Cultura do Município, que patrocina esta encenação do Seminário Permanente de Teatro, magistralmente dirigida por Reinaldo Faray. Hoje à noite o espetáculo será encenado na Camboa. Amanhã irá para São José de Ribamar e no domingo encenará a temporada com uma apresentação no Parque do Bom Menino, sempre às 20 horas, é claro, na dependência das chuvas, que andam intensas nesta semana<sup>214</sup>. (PFLUGUER, 1970)

Paralelo às atividades do LABORARTE, Murilo Santos ingressou na TVE, em 1971, para trabalhar no Setor Visual criando imagens para as aulas com cartazes de cartolina, desenhos de figuras humanas, gráficos, caricaturas, diálogos para aulas de português etc. A estrutura era muito precária e tudo era feito de modo artesanal. A este respeito Murilo Santos sublinha:

O pessoal da CENAFOR experimentava várias linguagens: cinema, artes gráficas, fotografia e vieram pra cá dar treinamento em tecnologias educacionais aí eu fui fazer um curso em São Paulo pra fazer filmes, livros, fotografias, assim dentro dessa parte de didática... um monte de coisas. Gravação de áudios, um curso pra professor, um curso de tecnologia educacional. Mas o interessante é que esse pessoal era muita gente de esquerda. Havia uma menina lá, (não lembro o nome dela), mas que tinha um contato íntimo com o partido de esquerda de luta armada, depois é que a gente soube, já sabíamos mais ou menos quando eles vieram pra cá, pra dar esses treinamentos e tinha o Gilberto que era técnico de filme, o José Viscontine Gama, e o fotógrafo Edgar Rocha. Também veio um francês, o Jean Pierre Beurenaut. Eu vi um filme dele, ele foi meu professor de cinema. E o Edgar me emprestou uma câmera de cinema 16 mm, fiz vários filmes com essa câmera. (SANTOS, 2012)<sup>215</sup>

A TVE ou TV Educativa do Maranhão funcionava desde 1969 como canal fechado, mas inaugurou em 1970 o circuito como canal aberto<sup>216</sup> para transmitir *tele aulas* nas escolas estaduais que integravam os CEMA'S (Centro de Educação do Maranhão), mantidas pela Fundação Roquette Pinto (hoje extinta). A abertura da TV Educativa no Maranhão, fazia parte do discurso de modernização tecnológica na educação no período da ditadura civil-militar, refletida nos propósitos técnico pedagógico de uma educação moderna também no mandato do governador do Maranhão, José Sarney (1966-1971):

Desde as vinte horas de ontem, o povo maranhense recebe a imagem do canal 2-Circuito Aberto da TV Educativa, órgão da Fundação Maranhense de Televisão Educativa. À solenidade de inauguração estiveram presentes, a Primeira Dama do Estado, Senhora Marly Macieira Costa, representando o governador José Sarney; o Secretário de Educação e Cultura do Estado, o dr. José Maria Cabral Marques; o

<sup>214</sup> PFLUGUER, Jornal do Dia 27/03/1970. Coluna Passarela. P.02.

<sup>215</sup> SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.

<sup>216</sup> PINTO, Núbia. Do Velho ao Novo: Política e Educação no Maranhão. 1981. Tese de Dissertação (Mestrado em Educação) - Fundação Getúlio Vargas-Instituto de Estudos Avançados em Educação Departamento de Administração de Sistemas Educacionais, Rio de Janeiro. P. 173.

Deputado Federal João Calmon, convidado especial do governador.<sup>217</sup> (Jornal do Dia 01/04/1970. p. 02)

A partir dessa experiência vivenciada na TVE, começou a ser construída uma arrojada concepção técnica de produção e de estética para o cinema local na pessoa de Murilo Santos, uma vez que ele adquiriu conhecimentos sobre o funcionamento da mesa de montagem, dos estúdios, do laboratório e da operação do gravador. Portanto, uma estrutura associada à câmera de 16mm no ambiente de TV.

Murilo Santos produziu o primeiro filme documentário do Maranhão em câmera Super 8 - *A festa do Divino*, filmado na cidade de Alcântara em 1973. O filme uniu os conhecimentos de cinema adquiridos no curso com Pierre Beurenaut<sup>218</sup>. Destacamos o jovem Murilo Santos como ponto entre um futuro grupo de realizadores local e a produção inicial de realização de filmes no contexto do LABORARTE. Contudo, com a precariedade de conservação, o filme (*A festa do Divino*) perdeu-se e nem chegou a ser exibido nas atividades do LABORARTE com a comunidade. Está, apesar disso, registrado no levantamento de filmes no livreto *O cinema dos anos 70 no Maranhão* feito por Euclides Moreira Neto.

Em seguida, no ano de 1974, foi realizado o documentário *Maré Memória I*, e o primeiro filme de ficção, chamado *Maré Memória II*. Ambos foram baseados no poema de José Chagas. No primeiro, Murilo Santos filmou imagens com subjetividade:

Filmei imagens de buracos deixados pelos caranguejos e o movimento da maré indo e vindo, eu fui pra debaixo de uma palafita na lama para filmar. Filmei palafitas, o barulho do vento. Eu dormi em uma palafita, dormi mal, foi estranho. Preparei um plástico pra cobrir a câmera. (SANTOS, Murilo)<sup>219</sup>

A princípio, as imagens foram feitas para compor um espetáculo teatral produzido pelo LABORARTE, mas acabaram sendo aproveitadas para a produção de um documentário. O poema *Maré Memória*, escrito por José Chagas e lançado em 1973, foi inspirado nas palafitas do bairro Matadouro, depois bairro da Liberdade, localizado em São Luís do Maranhão. Ele está dividido em segmentos: O homem, A cidade, A palafita e A capital.

<sup>217</sup> TV EDUCATIVA inaugurada. **Jornal do Dia**, São Luís, 01 de abril. 1970. P.02.

<sup>218</sup> O cineasta francês Pierre Beurenaut realizou o documentário *Migração* (nome original em francês *Le bonheur est là-bas, en face*, que significa A felicidade está lá na frente), sobre a imigração de moradores da comunidade quilombola Ariquipá, localizada no município de Bequimão, para São Luís. Este cineasta-documentarista francês ministrou um curso na TVE do Maranhão, atuava com questões sociais e étnicas, influenciando o início de uma estética de produção de documentários em São Luís. Na década de 1970 era comum a abordagem dessas temáticas antropológicas, segundo Murilo Santos.

<sup>219</sup> SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.

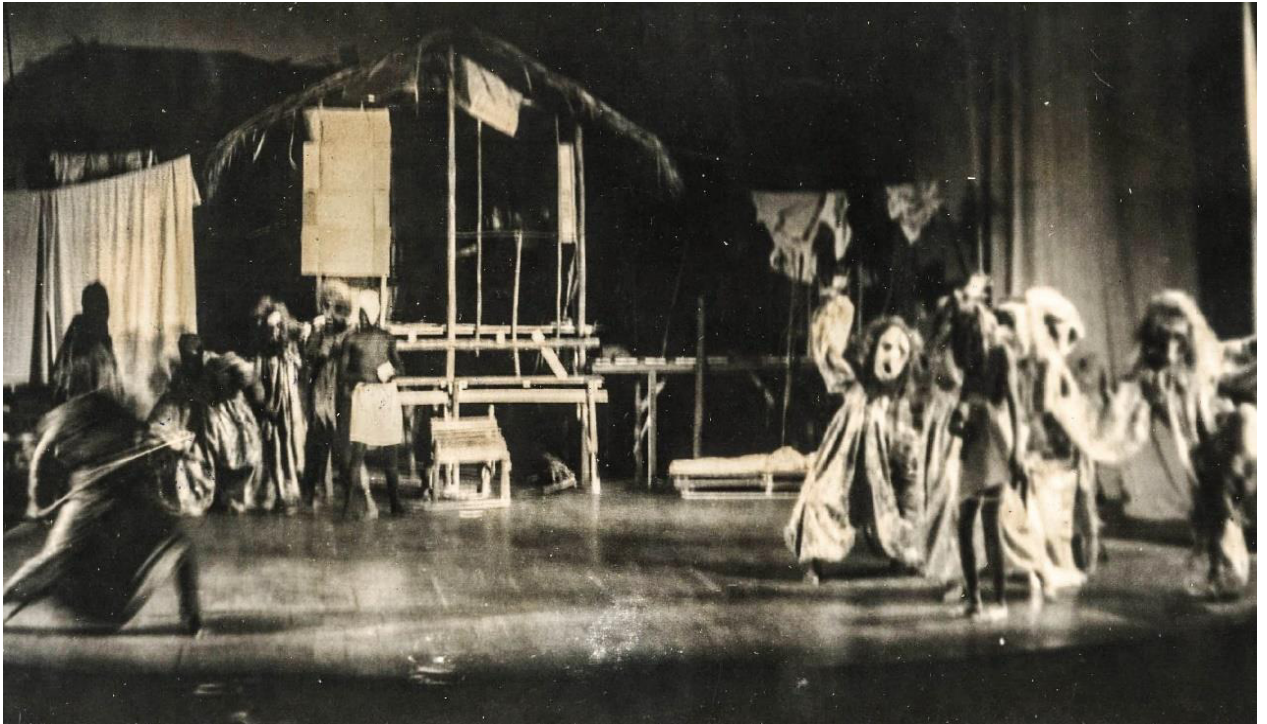


Imagem 13.: *Espetáculo Maré Memória (1974)*

Fonte: Fotografia de Murilo Santos (Acervo LABORARTE)

O poema discute a marginalidade do ser humano das palafitas e o fato de não se distinguir o homem do caranguejo diante da invisibilidade social. Na primeira parte, *O homem caranguejo*, o poeta escreve:

Olha aí a palafita  
 Crescendo sobre a maré  
 O homem que nela habita  
 Caranguejo ou peixe é  
 Caranguejo que se irmana  
 Com os bichos dos lamaçais  
 Na condição desumana  
 De caminhar para trás  
 De voltar à pré-história  
 Vergonhosa marcha a ré  
 E afogar sua memória  
 No ir e vir da maré  
 Peixe caído na rede  
 Que a vida lançou ao mangue  
 Para matar fome e sede  
 De um mundo nutrido em sangue  
 Caranguejo ou peixe, o fato  
 É que o homem posto na lama  
 Não sabe o seu nome exato  
 E também ninguém o chama,  
 Nem o batiza de novo  
 Com esse sal de maré.  
 Não se sabe de que povo

Nem de que raça ele é. (1-24)<sup>220</sup>

O produto teatral *Maré Memória* de 1974 do LABORARTE foi considerado um marco e o auge de experiências com várias linguagens dentro de um espetáculo teatral exercido pelo grupo, pois expressava suas concepções artísticas dentro e fora do Maranhão, através de uma perspectiva política e artístico-social.



*Imagem 14.. Palafitas e laboratório pro espetáculo Maré Memória (1974)*

Fonte: Fotografia de Murilo Santos (Acervo LABORARTE)

A filmagem de palafitas em câmera Super 8mm foi utilizada na composição do espetáculo *Maré Memória*. Arranjos foram feitos para a filmagem no lamaçal do bairro da Liberdade, como nos mostra a imagem abaixo:

---

<sup>220</sup> CHAGAS, José. **Maré Memória**. Composto e Impresso no SIOGE, São Luís/MA. 1973, p.17-18.





*Imagem 15.* Murilo Santos filmando na lama no bairro da Liberdade para Maré Memória. Fotografado por um morador.

Fonte: Arquivo pessoal de Murilo Santos (acervo LABORARTE). Disponível em: <https://zemaribeiro.wordpress.com/tag/super-8/>, último acesso: 20/09/16.

Segundo Tácito Borralho, a partir desse espetáculo o cinema passou a fazer parte da narrativa proposta pelo grupo:

Foi o começo do Laborarte com experimentação com o cinema. Tinha uma cena que se resolvia no apagar das luzes. O casal entrava na palafita. Entrava uma tela de cinema dentro do palco como continuidade da cena. Na verdade, era o lençol do varal do cenário. As imagens eram a luz de uma lamparina na janela e a sombra dos punhos da rede em movimento e que estavam no ato sexual. Foi a filmagem do espetáculo como um todo, incluindo as imagens do documentário na peça<sup>221</sup>.

Foram articulados para essa experiência artística todos os departamentos: arte cênica, música, Cinema e Fotografia entre outros que constituíam o LABORARTE. Josias Sobrinho e César Teixeira representaram os “dois violeiros” no palco, onde tocaram e assinaram a composição da trilha sonora e execução musical da peça. O cenário se compôs em uma palafita erguida no palco. Ao lado direto, no escuro, a metade da frase “é proibido fumar”. Segundo Murilo Santos - autor da foto – o ângulo foi intencional para capturar somente a expressão “é proibido”.

<sup>221</sup> BORRALHO, Tácito. Teatrólogo, ator e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão. Entrevista concedida a autora em: 15/11/2015.

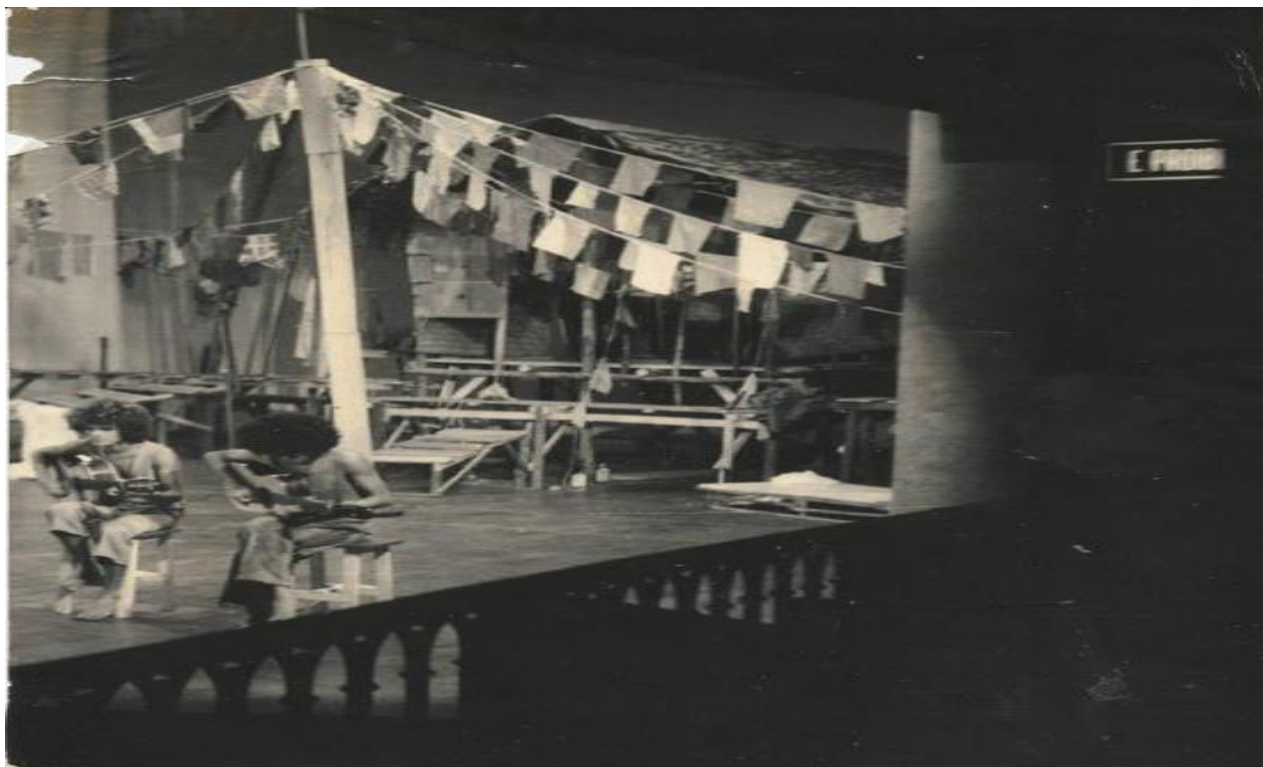


Imagem 16. *Violeiros: Josias Sobrinho e César Teixeira- Maré Memória*

Fonte: Arquivo pessoal de Murilo Santos (acervo LABORARTE). Disponível em: <https://zemaribeiro.wordpress.com/tag/super-8>. Último acesso: 20/09/2016.

Segundo o artista César Teixeira:

O poema *Maré/memória* de José Chagas, publicado em 1973, foi um achado para o Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE, movimento surgido um ano antes com a proposta de exercitar, a partir da realidade do povo maranhense e do seu imaginário, a tese de uma arte integrada, com teatro, dança, música, artes plásticas, literatura, fotografia e cinema. Quando o grupo montou o espetáculo, já trazia na bagagem uma releitura da peça *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto e Chico Buarque, um Prêmio Mambembe com *Espectrofúria*, de Eduardo Lucena, além de *A Agonia do Homem*, teatralização de poesias de Nauro Machado. Respalda-se no experimento de novas linguagens teatrais desde Stanislavsky, Brecht, Grotowsky, Suassuna e Augusto Boal, sem desprezar a tradição dramática de Cecílio Sá e Jamil Jorge, entre outros teatrólogos populares locais. *Maré/memória* (assim grafado) ficou em cartaz no Teatro Arthur Azevedo de 1º a 8 de maio de 1974, num momento em que o Brasil acreditava em milagre e o “Maranhão Novo” era clichê dos políticos que inauguravam o caos todos os dias. O poema de Chagas mostra a ferida encoberta: o drama de uma população exilada na lama, entre a maré e a indiferença, onde o homem sem futuro se assemelha a um crustáceo recuando no tempo. (TEIXEIRA, 2005)<sup>222</sup>.

Outra experiência da produção de cinema no contexto do LABORARTE é o curta-metragem *Um Boêmio no Céu*, baseado em um texto teatral do maranhense de Catulo da Paixão

<sup>222</sup> César Teixeira. **Maré/Memória poema de lama no palco**. Jornal Pequeno. Suplemento Cultural e Literário Guesa Errante.. 28/11/2005. site: [www.guesaerrante.com.br](http://www.guesaerrante.com.br)



Cearense<sup>223</sup> (1863-1946), poeta, boêmio e músico. A história se passa com base em um diálogo dantesco e satírico entre um Boêmio e São Pedro na véspera da comemoração do aniversário deste último. A chegada do boêmio com um violão vai contra todos os preceitos do sagrado e, através de sua astúcia, mexe com a ordem celestial. O texto está dividido em dois atos. No filme é usado somente o trecho inicial:

1º ATO:

S. Pedro: Que é isto?! Aqui?! No Céu?! Profanação!!

Boêmio: Senhor! Não repareis! É uma surpresa!

Venho, apenas, cantar, festivamente,

Em vosso aniversário uma canção!

São Pedro: Mas na casa de Deus?!... E com um violão?!

Retire-se daqui!

Boêmio: Senhor, perdão!

Que havia de trazer-vos em um dia tão grande, tão bonito, como o vosso, de tanto amor, tanta recordação?!

Eu vos chamo, Senhor, vossa atenção.

Êste instrumento representa a Música, essa flor, que colhi no mato virgem,

Represente a formosa natureza, [...] (CEARENSE, 1966, p.32).<sup>224</sup>

O LABORARTE adaptou esteticamente o figurino com estampas de “chita” e a narrativa em relação à situação de censura na época da repressão. Foram usados três personagens para a adaptação da peça: o Boêmio (Tácito Borralho), o Anjo e São Pedro:



*Imagem 17.* O boêmio (Tácito Borralho) e São Pedro no céu.  
Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Um boêmio no céu*

<sup>223</sup> CEARENSE, Catulo da Paixão. **Um Boêmio no Céu**. Organização Guimarães Martins. Livraria Império Editora. RJ. 1966.

<sup>224</sup> Idem. P. 32.

Sobre o pioneirismo da adaptação da obra do maranhense Catulo da Paixão Cearense pelo LABORARTE, comenta Murilo Santos:

O filme foi uma tentativa de adaptação da peça que o laboratório artístico já havia usado o figurino, quase a mesma marca da peça de teatro e a gente chegou a filmar a peça "Um Boêmio no Céu", eu fazia a iluminação, mas às vezes trabalha como ator e fizemos também em Super 8, ficou inacabado. A gente foi para a cidade de Grajaú aqui no Maranhão, pra filmar o céu de lá. A primeira vez que olhamos os campos de Grajaú imaginamos como um "céu verde". Nós montamos o espetáculo e depois eu fiz em Super 8. Com oito minutos, pedaços da peça adaptada, mas não tivemos condições de acabar e viemos embora para São Luís. Uma vez eu vi o ator global José Mayer falando em um programa de tv, que ele participou de uma montagem teatral sobre "Um Boêmio no Céu" e que seria a primeira vez. Não sabendo ele, que nós no LABORARTE já havíamos feito em 1974. <sup>225</sup> (SANTOS, 2012)

O filme um *Boêmio no Céu*<sup>226</sup> sem áudio foi uma síntese em Super 8 da peça:



Imagem 18. O Boêmio (Tácito Borralho) e São Pedro no "céu" (dos campos verdes de Grajaú).

Fonte: Filme Um boêmio no céu (1974). Acervo MAVAN

<sup>225</sup> SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.

<sup>226</sup> Devido as condições do filme, não foi possível selecionar fotogramas do Boêmio com o violão para impressão. Encontra-se no acervo da MAVAN (Museu da Memória Áudio Visual do Maranhão).

Observamos no fotograma através do plano geral<sup>227</sup> os campos de Grajaú e a chave, símbolo popularmente atribuído à figura de São Pedro como o guardião do céu. Segundo Murilo Santos:

Foi usado o figurino, quase a mesma marca da peça de teatro, e a gente chegou a filmar a peça "Um Boêmio no Céu", eu fazia a iluminação, mas às vezes trabalhava como ator e fizemos também em Super 8, ficou inacabado. A gente foi para a cidade de Grajaú aqui no Maranhão para filmar o céu de lá. A primeira vez que olhamos os campos de Grajaú imaginamos como um "céu verde". Nós montamos o espetáculo e depois eu fiz em Super 8. Com oito minutos, pedaços da peça adaptada, mas não tivemos condições de acabar e viemos embora para São Luís. Uma vez eu vi o ator global José Mayer falando em um programa de tevê que ele participou de uma montagem teatral sobre "Um Boêmio no Céu" e que seria a primeira vez. Não sabendo ele que nós no LABORARTE já havíamos feito em 1974. (SANTOS, 2012)<sup>228</sup>

Para concluir o ciclo inicial de filmes produzidos em Super 8 pelo LABORARTE, sublinha-se o experimental *Adão e Eva*<sup>229</sup>. Também de 1974, era ponta de uma de película que sobrou de outras filmagens e foi rodado no quintal do LABORARTE, a partir de uma ideia de Murilo Santos em conjunto com Tácito Borralho e Miguel Veiga.

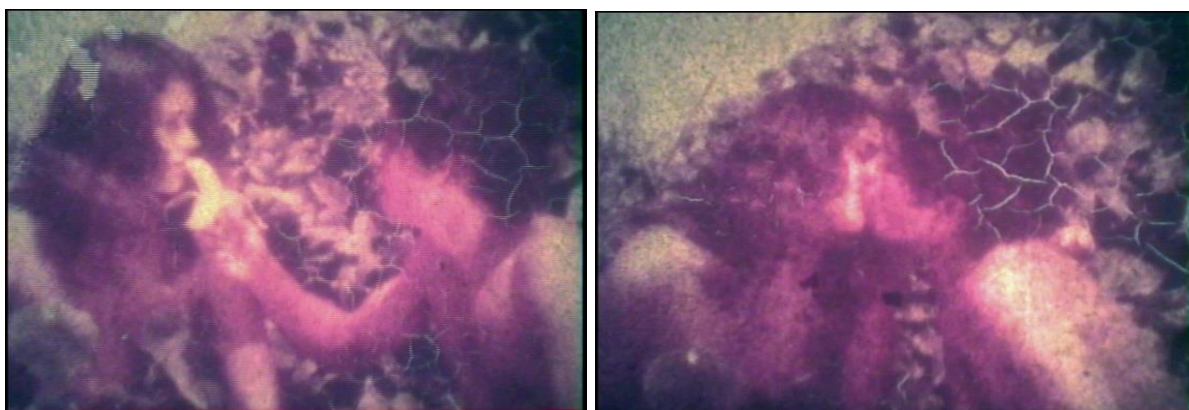


Imagem 19. Fotograma do filme "Adão e Eva".

Fonte: Filme Adão e Eva (1974)

Sem áudio. Cenas sem diálogo. O filme faz referência a Adão e Eva para o contexto brasileiro e com elementos tropicalistas. Na ausência da maçã improvisaram com a banana, dando um caráter erótico simbolizando a fruta proibida. A nudez enquadrada em plano médio<sup>230</sup> que deixa à mostra apenas os seios da Eva evidencia um desprendimento experimental, porém não deixa de criar uma atmosfera de tática tropicalista à bricolagem.

<sup>227</sup> Enquadramento em que a paisagem faz parte da narrativa.

<sup>228</sup> SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.

<sup>229</sup> Encontra-se no acervo da MAVAN (Museu da Memória Áudio Visual do Maranhão).

<sup>230</sup> Enquadramento em pessoas da cintura para cima.

A relação entre o movimento do LABORARTE e a produção de Super 8mm no Maranhão está estreitamente ligada à estética do experimentalismo superoitista em voga na primeira metade da década de década de 1970. Usando uma linguagem teatral e aglutinando várias outras na elaboração de uma estética de cunho experimental pontuado na criação de sentidos com objetivos transformadores não só artísticos, mas como um fazer político, onde o teatro e as linguagens cinematográficas eram articulados de forma a exercer uma função social. Não havia uma centralidade nas práticas fílmicas. Por meio do teatro popular, com todas as linguagens e ferramentas possíveis, e de uma ação caminhante, chegavam ao público alvo. Usavam a cultura popular resinificada para a comunidade local se perceber e discutir os problemas sociais. Realizaram, exemplo dessa ação popular, o espetáculo *João Panero*, no qual discutiam a instalação das multinacionais que foram implantadas para compor um complexo industrial exportador de alumínio como a ALCOA/ALUMAR (Aluminum Company of America/Alumínio do Maranhão), para transformar o Estado em um pretencioso polo industrial e conseqüentemente provocou a mudança no cotidiano da comunidade devido a expulsão de moradores dessas áreas de instalação, assim como e o desmatamento causado por essas ações. A este respeito César Teixeira sublinha,<sup>231</sup>:

Nós artistas, construíamos trabalhos de contestação, usávamos teatro de bonecos... tudo que pudéssemos fazer pra levar o debate à comunidade sobre a implantação da ALCOA, fazíamos. Movimentos de fora, Igreja... Vieram e diziam... Isso aqui é uma Ilha! Isso aqui tem que ser protegido. Não se pode fazer um parque industrial nessa ilha, isso é um absurdo. O cara mais leigo sabe disso, não precisa ser cientista pra saber que não se pode fazer. Transformar uma ilha num parque industrial. (TEIXEIRA, 2015)

A ação superoitista, dentro do movimento do laboratório artístico, não se configurou apenas na produção para festivais. Segundo Murilo Santos, eles não tinham outras pretensões e nem pensavam em participar de festivais, visto que suas ações eram voltadas em experimentos para trabalhar uma ação como arte. A produção de cinema em Super 8 representou mais uma ferramenta para o grupo.

A ideia que era naquele início, era de criar um grupo onde as várias linguagens de expressões fossem laboratórios para operar na arte local. Digamos assim, o que teria de novo e de revolucionário nas artes, acreditava-se que sairia de lá das nossas mãos o que seria de mais arrojado...e tudo mais nas artes cênicas. Inclusive em relação ao comportamento nas áreas do LABORARTE, propunha-se uma postura crítica ao outro tipo [de teatro] que se fazia na cidade que era considerado mais tradicional na área: do cinema, na área de fotografia e tal. Passado esse período foi, talvez um sonho, mas que funcionou um pouco até 1974 com o espetáculo *Maré Memória*<sup>232</sup> (SANTOS,

<sup>231</sup> TEIXEIRA, César. Artista e jornalista. Entrevista concedida a autora em 29/10/2015.

<sup>232</sup> SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do

2012).

Em 1975 Murilo Santos saiu da direção do Departamento de Fotografia e Cinema do LABORARTE e da TVE por conta do trabalho na pastoral da terra, influenciado pela discussão em torno da questão agrária. Antes, porém, ele produziu o filme documentário de curta metragem *Os Pregoeiros de São Luís*, em parceria com o cineclube universitário Uirá e o LABORARTE.

Murilo Santos, o superoitista do LABORARTE, reivindica para si os créditos e os critérios de profissionalismo do cinema como documentarista. Realizou, por exemplo, registros como *A Festa de Santa Tereza* (Super 8mm) e *Dança do Lelé*<sup>233</sup> (16mm), produções de filmes etnográficos. Com a mudança de formato e direção do LABORARTE, Murilo Santos faz uma análise sobre o objetivo central do período que em fez parte do laboratório artístico:

A ideia básica era buscar nas expressões ou no povo (como se dizia genericamente), chamava-se muito de folclore ainda não tinha assim uma visão mais ampla de catolicismo popular, não existia mesmo nas comunidades negras rurais essa ideia nítida, mais clara como hoje. O quilombola, aliás, essa ressemantização é mais recente, de buscar nesse ser que tá ali dançando e tudo mais... um boi da nossa cultura [...] aquilo que a gente tá querendo encontrar pra uma renovação do nosso trabalho, da nossa arte. Então nessas pessoas que produziam, praticam por devoção essas manifestações, seja tambor de crioula, bumba meu boi, divino (outro terreiro que a gente frequentou muito), víamos nessas então, nessas pessoas um potencial que pode ser percebido no gestual, nas cores, poder ser laboratorizado, trabalhado por nós artistas, nunca nos considerávamos parte daquelas pessoas. Concepção que mudou com o tempo.<sup>234</sup> (SANTOS, 2012)

O LABORARTE, de forma subterrânea, se apropriou da bitola Super 8 como ferramenta política, social e artística nas práticas locais de cinema no Maranhão durante a década de 1970. O resultado disso, através de suas bricolagens, foi um *superoitismo* subterrâneo experimental na inter-relação entre linguagens artísticas e sociais.

### 3.2.3 Bricolagens no cineclube Uirá

O marco inicial para a produção de cinema universitário, seguramente, foi o cineclube universitário Uirá da Universidade Federal do Maranhão. Para entender este processo precisa-

---

Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.

<sup>233</sup> Respectivamente, manifestações populares praticadas nas cidades maranhenses de Alcântara e Rosário no ano de 1977.

<sup>234</sup> SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.

se recorrer a breves informações sobre as experiências do ex-padre e professor aposentado de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão, Mário Cella.

Nascido em Santo Stefano na Itália (naturalizado brasileiro), onde se encontra a montanha Magiorasca (a maior daquela região), o jovem padre de 25 anos chegou a São Luís do Maranhão em fevereiro de 1965 para lecionar no Seminário Santo Antônio. Segundo Mário Cella:

Assisti o ato de fundação da Universidade Federal. Porque em 1966 respondia pelo Seminário como Vice-reitor, fui nomeado logo em 65 a esse cargo e depois respondi sozinho pela instituição um ano e meio, porque o Reitor que era canadense, viajou e não voltou mais<sup>235</sup>. (CELLA, 2012)

O ainda jovem padre Mario Cella, na década de 1960, criou o Coral de Santo Antônio, participou de um programa de tv da Diocese e organizou palestras junto a professora e poetisa Arlete Nogueira em encontros católicos com jovens no Teatro da Igreja São Pantaleão. Dentre as ações progressistas do jovem padre, se destaca o incentivo à introdução da guitarra elétrica nos rituais das missas. Em 1972, quando o escritor Josué Montelo se torna reitor da Universidade Federal do Maranhão, escalou Mario Cella, para dirigir o recém-criado DAC (Coordenação Artístico Cultural), uma seção do CEAC (Coordenação de Extensão e Assuntos Culturais). No cargo, Cella idealizou e executou o projeto de extensão cultural dentro da Instituição, a criação do coral, grupo de teatro, salão de artes plásticas e um cineclubes universitário.

Foi criado o coral na Universidade em 1973 e ele foi vinculado a uma divisão dos Assuntos Comunitários e foi criado o DAC. Eu que coloquei os princípios teóricos para que, na área de Extensão de Assuntos Estudantis, não somente fosse considerado as necessidades dos universitários: restaurantes, assistência aos estudantes, etc., mas que tivesse um setor cultural, atividade feita pelos universitários, mas também a comunidade. Quando entrei na Universidade pra lecionar em 1968, eu sempre pensava que a instituição não fazia nada no ponto de vista artístico cultural, mas ficava quieto. Em função da criação do DAC, pensei: "vamos fazer o quê?" Atividade de coral, já existia, foi o embrião. Chamei o maestro Giovanni Pelella. Para o teatro, Aldo Leite. Na Artes Plásticas, criei junto ao Departamento de Arte os primeiros salões. Assim como um grupo folclórico, chamado Punga. Por último, tive a ideia de criar um cineclubes universitário: o Uirá<sup>236</sup>. (CELLA, 2012)

Em 1975, por iniciativa, de Mário Cella, foi criado o cineclubes universitário da

---

<sup>235</sup>CELLA, Mário. Filósofo. Professor aposentado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão. Entrevista concedida à autora sobre a produção de realizadores superoitistas de cinema no Maranhão na década de 1970. São Luís: 03/08/2012.

<sup>236</sup> Idem.

Universidade Federal do Maranhão denominado Uirá, com um projetor de filmes de 16mm<sup>237</sup> monitorado tecnicamente por um funcionário do DAC com experiências de projeção. O acervo de filmes era constituído pelos filmes enviados pela Embrafilme, dada a oficialidade do cineclubes. O lugar inicial foi uma sala cedida pela Faculdade de Farmácia em frente à Igreja São João no centro da cidade. Perante suas práticas de apreciações artísticas, sua experiência de cineclubismo se fazia desde a Itália, quando ainda era seminarista. Quando chegou em São Luís, participou do cineclubes que foi fundado em 1952, sob o comando de João Mohana. O cineclubes tinha como sede a Ação Católica Arquidiocesana. Projetava-se filmes que vinham diretamente do Rio de Janeiro em bitola 16 mm com sessões especiais no Cine Roxy (CALDAS, 2012)<sup>238</sup>. Em 1969 havia sessões de cineclubes no Cine Roxy liderado pelo proprietário do cinema, Bernardo Tágira:

O Cine Clube do Maranhão, que continua promovendo, às sextas-feiras, exibições de filmes que obtiveram sucesso universal na última década, apresentação no dia vinte e três no "Cine Roxy" a película "o anjo exterminador" de Luís Burnel (Jornal do Dia. 17/02/1969)<sup>239</sup>.

O cineasta Hélio Furtado do Amaral ministrou um curso sobre crítica cinematográfica, que contou com a presença de 300 jovens. Mário Cella, também teve uma com o da escola de Engenharia que durou apenas 2 anos:

Eu era seminarista em Verona, fazia teologia, mas frequentava um cineclubes, onde lá havia projeção semanal, eu ia uma semana ou outra. Então, me acostumei a discutir, principalmente naquela época, por influências ideológicas, a proposta de tese do autor de cinema. Eram diretores que questionavam a proposta do filme. Eu pensava que aqui seria igual. Tentaram outros grupos, mas o primeiro que tive contato aqui foi com o cineclubes do Roxy, ao lado do professor Caldeira, prof. Fernando Moreira e outros. Frequentava também o cineclubes da Escola de Engenharia, mas não demorou muito<sup>240</sup>. (CELLA, 2012)

O cineclubes, na sua função original, não teve muito sucesso por conta da falta de pessoal: somente o Mário Cella e o projetorista encontravam-se no local, às vezes o jovem Murilo Santos. Sem atrair muita gente, afinal era um grupo bem reduzido, o coordenador Mário

<sup>237</sup> O projetor de 16mm era o padrão para exibição de filmes em cineclubes. Era comum a cópia em 16mm para a circulação de filmes rodados em 35mm.

<sup>238</sup> CALDAS, Leide Ana Oliveira. **Maranhão 70**: construção da produção cinematográfica de realizadores superoitistas no Maranhão na década de 1970. 2012. Monografia (Especialização em História do Maranhão) – Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, São Luís

<sup>239</sup> CINE CLUBE EXIBE CLÁSSICO. **Jornal do Dia**. 17/02/1969 p.07 apud CALDAS, Leide Ana Oliveira. **Maranhão 70**: construção da produção cinematográfica de realizadores superoitistas no Maranhão na década de 1970. 2012. Monografia (Especialização em História do Maranhão) – Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, São Luís, p.45.

<sup>240</sup> CELLA, Mário. Filósofo. Professor aposentado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão. Entrevista concedida à autora sobre a produção de realizadores superoitistas de cinema no Maranhão na década de 1970. São Luís: 03/08/2012.

Cella pensou em uma nova estratégia para impulsionar o cineclube: incentivar os jovens a produzir filmes e paralelamente discutir cinema no cineclube.

Eu reuni o pessoal do Departamento e disse: eu tenho uma ideia maluca, não sei se vai dar certo. Eu me lembrei de quando tinha 13 anos na minha cidade e teve a peregrinação de Nossa Senhora de Fátima em 1953. O vigário não pôde e me pediu para filmar, mas eu nunca tinha usado aquilo. Ele disse: "é só apertar aqui e focalizar", como eu já gostava de fotografia, filmei. Depois ele me mostrou o resultado, ficou muito bom. Eram imagens de pessoas rezando, ajoelhadas, imagens da Santa... Era uma câmera 8mm. Então, eu pensei, vou colocar uma câmera na mão desses jovens, uma Super 8, em 1975<sup>241</sup>(CELLA, 2012).

O primeiro passo foi o convite de Mario Cella a Murilo Santos para realizar um filme visando participar de um Festival, o III FENACA (Festival Nacional de Cinema de Aracaju), em Sergipe. De acordo com Murilo Santos:

O Mario Cella foi a um Festival em Campinas e quando chegou, me propôs fazer um filme. Produzir para estimular o cineclube. A câmera super-8 usada no filme "Os pregoeiros de São Luís" era do LABORARTE, até o projetor que a gente editou. Na época do LABORARTE, não chegou até nós essa intenção de produzir filmes para festivais, foi só através da Universidade, inicialmente esse contato de universo de festival. Com Mário Cella<sup>242</sup>. (SANTOS, 2012)

O filme venceu o III FENACA como categoria "documentário". O documentário discute a saga de um vendedor de sorvetes que transportava o produto em uma caixa artesanal e atentava para o fato de sua produção, feita no bairro do Desterro, estar prestes a ser extinta.

---

<sup>241</sup> *Idem*.

<sup>242</sup> SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.





*Imagem 20. Fotograma do filme Pregoeiros de São Luís.*

Fonte: acervo da MAVAN (Museu da Memória Áudio Visual do Maranhão).

O roteiro do filme foi proposto por Murilo Santos em reuniões no cineclube, onde acataram a ideia de produzir no formato de documentário. O filme passa a ser um incentivo para vários outros jovens frequentarem o cineclube e realizarem cinema, assim como a influência da estética documentarista que vai ser uma marca registrada dos filmes locais em festivais de outros estados:

“Os pregoeiros de São Luís” é um documentário sobre os vendedores ambulantes da capital maranhense. Realizado na bitola Super 8mm, consegue trazer para o Estado do Maranhão o primeiro prêmio, além das menções honrosas de Melhor trilha sonora (atribuída a Josias Sobrinho) e melhor direção (José Murilo Santos). Traz ainda o prêmio, em moeda corrente, de Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros). O sucesso de "Os pregoeiros de São Luís" faz com que a atividade de cinema seja incrementada pela Universidade, promovendo cursos, seminários e culminando com a instituição das Jornadas Maranhenses de Super 8, desde 1977<sup>243</sup> (MOREIRA NETO, 1990).

A premiação desse curta-metragem gerou uma atmosfera de incentivo à ampliação do cineclube para a comunidade em geral. João Ubaldo viu no jornal o convite à comunidade para participar do Cineclube Universitário. Segundo João Ubaldo:

Frequentava o cinema da minha cidade e comecei a mexer com cinema com 16 a 18 anos, quando vim pra São Luís pra estudar. Sou de Pinheiro. Comecei a mexer com a máquina 8mm. Havia muita câmera 8mm contrabandeada aqui. Muitas vezes as pessoas tinham em casa uma câmera doméstica 8mm, mas nem usavam, ficavam

<sup>243</sup>MOREIRA NETO, Euclides. **O Cinema dos anos 70 no Maranhão**. São Luís. EDUFMA, 1990. P. 13.

guardadas. Agora, filme, comecei a fazer em 1976 com Super 8 no Cineclube. Eu fazia parte do grupo mais como montador auxiliando as equipes, cuidando do cineclube Uirá. Fui presidente do cineclube. Entrei antes de me tornar universitário. Eu trabalhava como auxiliar de escritório para comprar os rolos de filmes Super 8. Depois, no final da década de 70 passei para Jornalismo na UFMA. Havia no cineclube pessoas que não eram universitárias.<sup>244</sup> (UBALDO, 2016)

Com o anúncio no Jornal, pessoas de vários segmentos sociais passaram a participar do cineclube universitário. Participavam com frequência, esporadicamente ou como convidados: João Mendes<sup>245</sup>, cinegrafista de carteira profissional e morador do bairro da Alemanha (e depois Vila Palmeira)<sup>246</sup>; Luís Carlos Cintra, estagiário da TVE, vindo da cidade de Codó (MA), posteriormente estudante de direito na UFMA; Wellington Reis, universitário do curso de Engenharia e morador do bairro da Madre Deus; Ivanildo Ewerton, médico; Ivan Sarney (advogado); José da Conceição Mendes; Carlos Silva (Carlito); Otacílio; Euclides Moreira Neto, universitário do curso de Comunicação.

Em relação ao início de sua participação no cineclube, lembra o advogado Carlos Cintra:

Em Codó eu adorava ir ao cinema. Vim pra São Luís em 1975 para estagiar na Secretaria de Educação no governo de Nunes Freire<sup>247</sup> na organização técnica para uso de áudio visual na educação para jovens e adultos. Enquanto o prédio não ficava pronto me mandaram para a TVE e lá conheci Murilo e João Mendes que trabalhavam na equipe de fotografia pra capturar imagens pras tele aulas. Aí o Murilo me convidou pra participar do cineclube. Morei em uma pensão e quando passei no vestibular em 1977, passei a morar na casa do estudante e passei do estágio para funcionário.<sup>248</sup> (CINTRA, 2016)

Em 1976, Mário Cella trouxe ao cineclube o cineasta e fotógrafo Fernando Duarte para ministrar um curso de cinema durante quase um mês. Ligado ao Cinema Novo, tendo participado de várias produções do movimento, principalmente como diretor de fotografia (participou da direção do filme *Maranhão 66* de Glauber Rocha sobre a posse de José Sarney como governador do Maranhão). A partir de então, formou-se em torno do curso um grupo de realizadores que, como laboratório, filmaram várias imagens de São Luís e Alcântara em câmera 16mm. Essas imagens ficaram inacabadas e posteriormente foram perdidas. Foram realizados também, em consequência do curso de Fernando Duarte, em 1976, os seguintes curtas para concorrerem a concursos e festivais: *Zangaria* de Murilo Santos, *Retalhos do Sertão*

<sup>244</sup> João Ubaldo. Jornalista, documentarista e superoitista. Entrevista concedida dia 02/08/16.

<sup>245</sup> João Mendes Sampaio. Cinegrafista e na atualidade pequeno comerciante.

<sup>246</sup> Bairros de periferia da cidade de São Luís do Maranhão.

<sup>247</sup> Osvaldo da Costa Nunes Freire, Governador biônico do Maranhão (1975-1979). Antecedeu o governo de João Castelo.

<sup>248</sup> CINTRA, Luís Carlos. Advogado. Entrevista concedida a autora em: 16/04/2016.

de José Filho (sobre a cidade de Loreto no Maranhão) e *Poluição ou vida?* (Todos em bitola Super 8mm) de Euclides Moreira.

Posteriormente, favorecendo a maioria dos componentes do grupo, foi feita uma oficina sobre Super 8mm pelo superoitista carioca Renato Bucão. Isso possibilitou melhorar o uso do equipamento disponível para o grupo, já que a realidade destes era a bitola Super 8mm disponível no Cineclubes e não a câmera de 16mm.

O superoitismo no Maranhão foi se configurando por meio desse núcleo de pessoas ligadas ao cineclubismo ativo na produção de cinema não apenas para a discussão de filmes, mas também como prática artística. Foi se tornando comum na produção dos superoitistas no Maranhão, assim como em outras regiões no país, a realização de trabalhos com padrões estéticos sociais de negação ao padrão comercial da televisão local, preocupando-se em dar visibilidade a questões locais que não apareciam na grande mídia. Uma fala presente no grupo, pontuada por Murilo Santos:

O nosso cinema ele optou por documentário, porque o documentário seria uma forma de mostrar a realidade e é bom lembrar que a televisão jamais mostraria tudo, ela nem tinha essa penetração toda essa... Até mesmo no jornal, não ia muito por assuntos populares, era muito em cima da política dominante, uma coisa assim e de feitos do governo, de abertura de estradas, etc. Então, não se tinha espaço. Daí agente creditava que o Super 8 fosse nossa ferramenta de discussão<sup>249</sup> (SANTOS, 2012)

Corroborando com a fala acima, Euclides Moreira destaca a condição da produção de filmes locais atrelados à televisão sem conteúdos críticos e sim publicitários, diferentes da intencionalidade superoitista:

Inicialmente, temos que assegurar que a produção, no Estado, nos primeiros anos da década de 70, foi quase exclusivamente destinada à televisão, que produzia filmes na linha promocional, visando lucros. Resta pouca coisa dessa produção nos arquivos da Star Publicidade- empresa publicitária, criada em função da TV Difusora<sup>250</sup> Estes filmes eram realizados sem obedecer a técnicas ou roteiros pré-elaborados, mas de improviso e com visões do clima "bajuladoresco" vigente no Maranhão<sup>251</sup> (MOREIRA NETO, 1990).

Segundo João Ubaldo, “a TV não arquivava a cidade, o Super 8 fez isso na cidade”<sup>252</sup> (UBALDO, 2016). As produções superoitistas locais, por influência da vertente documental de cunho social, optaram predominantemente por esse modelo, assim como a produção de curtas-

<sup>249</sup> SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.

<sup>250</sup> A TV Difusora foi inaugurada no Maranhão em 1963. De 1970 a 1986 foi filial de Rede Globo. Por tanto na década de 70 havia somente duas emissoras de TV no Maranhão: TV Difusora e TV Educativa.

<sup>251</sup> MOREIRA NETO, Euclides. O Cinema dos anos 70 no Maranhão. São Luís. EDUFMA, 1990. P11.

<sup>252</sup> João Ubaldo. Jornalista, documentarista e superoitista. Entrevista concedida autora dia 02/08/16.

metragens<sup>253</sup>. Desse modo, construíram através do cinema amador, maneiras de fazer e de falar sobre a cidade.

Apesar da câmera Super 8 ser considerada ideal para produções mais alternativas, o acesso a elas pelo grupo era muito difícil, pois era um objeto caro. Por isso, os realizadores construíram uma relação de parceria entre si no que diz respeito ao uso da câmera Super 8 no cineclube da Universidade para seus experimentos superoitistas de registrar a cidade. Em 1976, já existia um modelo da câmera (que antes era emprestada pelo LABORARTE) no DAC (Departamento de Assuntos Culturais) -UFMA para incentivar o grupo. Alguns já possuíam a sua câmera desde o início da participação no cineclube, como é o caso de Ivan Sarney e, posteriormente, Ivanildo Ewerton que adquiriu a sua em uma viagem. Reflexo notadamente de condições adversas de poder aquisitivo e classes sociais evidenciadas no grupo. Abaixo, sequência de fotogramas<sup>254</sup> sobre o manuseio e técnicas da câmera Super 8 registrado pelos superoitistas:



*Imagem 21. João Ubaldo e Murilo Santos: ensinando técnicas da produção em Super 8 mm*

Fonte: Sequência de fotogramas de filme caseiro (acervo MAVAN)

A partir de 1976, os incentivos do cine clube Uirá para realização de filmes passam a ter consequências locais significativas para a construção ainda mais definida de tentativas de produções cinematográficas. A câmera Super 8 ocupa o lugar de ferramenta e fala política de

<sup>253</sup> Segundo normas comuns nos festivais brasileiros, filmes de Curta-metragem tem duração igual ou superior a 15 min. Média-metragem: duração superior a 15 e inferior a 70 min e Longa-metragem: duração superior a 60 min.

<sup>254</sup> Na sequência: (1) João Ubaldo demonstra a operação com a câmera super8; (2) manuseio do aparelho para colagem de filmes cortado; (3) Murilo Santos manuseando lentes.; (4) removendo filme.

muitos dos realizadores em meio à diversidade do grupo de superoitistas.

No meu trabalho e de outros, o combate era com o poder local, mas cada trabalho tinha sua importância. Os filmes eram exibidos e dialogavam entre si, independente dos autores. Mas havia muita diferença. Muitos pensam que fazíamos parte de um mesmo grupo. Sim do grupo de super 8, mas cada um buscava um foco diferente. Eu queria colocar a arte a serviço do povo, baseado em autores que influenciaram essa ideia. Queria falar de questão agrária, de um trabalhador que foi assassinado, ou seja, situações de violência contra as pessoas, uma violência localizada, circunstâncias de relações do poder local. Nem todo mundo estava à vontade pra isso<sup>255</sup> (SANTOS, 2012).

A necessidade de se criar um espaço para exposições de seus produtos torna-se necessária, fazendo com que se desenvolva a idealização de um festival local. Assim, diante de debates provocados durante o curso ministrado por Fernando Duarte, surge a idealização e elaboração da I Jornada Maranhense de Super 8, que viria a ser concretizada em 1977.

### **3.3 Jornadas Maranhenses: o festival como fabricação de espaço superoitista**

Nesse ano de 1977, duas notícias nos fazem refletir sobre a questão da produção de cinema em relação ao Maranhão. No mês de março acontece a exibição, no Cine Alpha, do filme *A Faca e o Rio*, com roteiro e argumento de Odylo Costa, Filho, feita em 35mm, uma produção do Rio de Janeiro com participação de maranhenses. A outra notícia diz respeito à I Jornada Maranhense de Superoitito no mês de setembro. Dois momentos distintos registrados em jornal impresso e que representam o olhar sobre a produção reconhecidamente profissional cinematográfica e a amadora. Primeiro, vejamos a nota sobre o legitimado trabalho profissional em 35mm:

O cine ALPHA está convidando jornalistas, intelectuais de nossa sociedade, para a “avant-première” do filme “A Faca e o Rio”, extraído do romance do jornalista maranhense Odylo Costa, filho, amanhã às 22h. Premiado várias vezes, o filme somente agora vai ser exibido em nossa cidade, graças ao esforço empreendido pela direção do cinema Alpha, que não se conformou em ver rodando em outras partes a fita e aqui no Maranhão, nem se fala no assunto. A fita está em São Luís e amanhã, quinta, será a exibição em sessão especial e depois então o público maranhense vai ver a obra de Odylo Costa, filho e o trabalho de outros maranhenses. O filme “A Faca e o Rio” foi todo rodado em nosso Estado. A maior parte na capital e os artistas são quase todos maranhenses: Walter Dias, Douglas Santos (Marreta), José Leite, Carlos Lima, Fernando Cutrim, Murilo Sarney, Aurea Campos, Facury, Aldo Leite e Eurípedes Bezerra e a piauiense Genu Moraes Correa. São figuras principais da

---

<sup>255</sup> SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.

película: Jofre Soares e Ana Maria Miranda, astros famosos do cinema brasileiro. A estreia para o público será na sexta<sup>256</sup> (O ESTADO DO MARANHÃO, 1977).

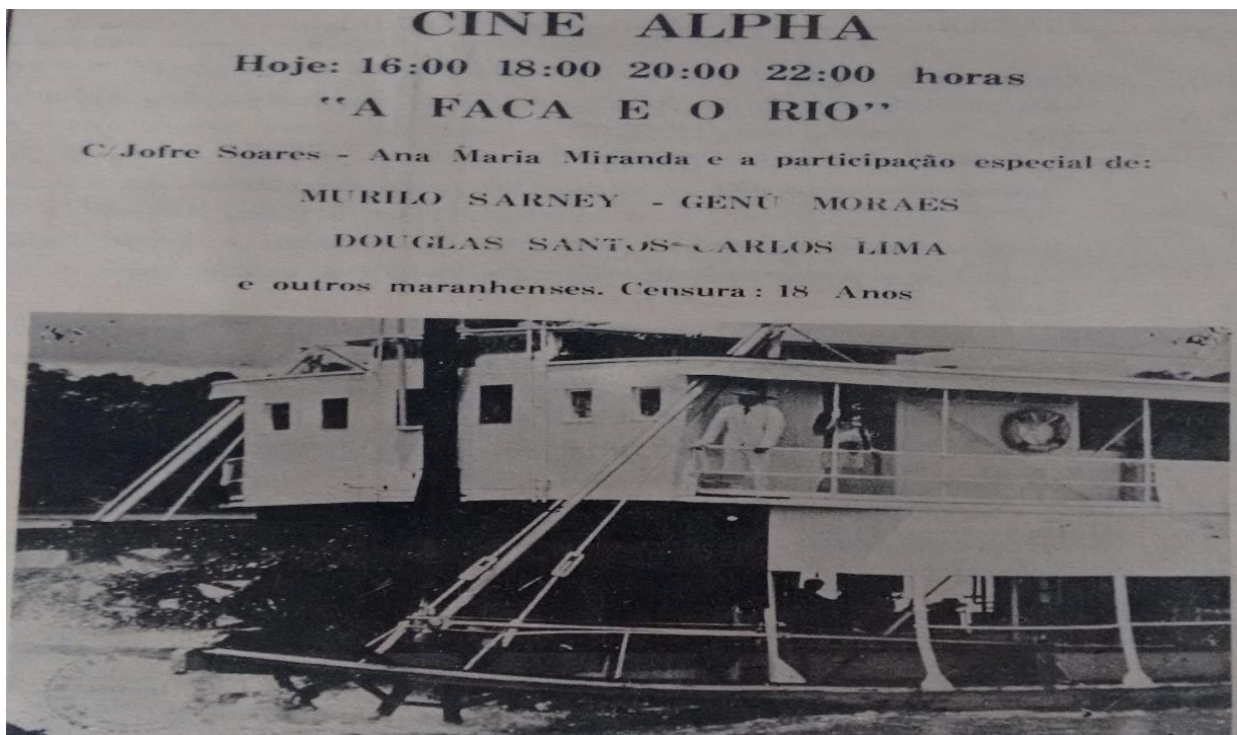
O filme *A faca e o rio*, adaptação do romance de 1966 do escritor e jornalista maranhense Odylo Costa, filho, foi lançado pelo diretor holandês George Sluizer em 1972 e no Brasil em 1973. Porém, como vimos na nota acima, somente em 1977, por uma iniciativa do então mais novo e moderno cinema da cidade, o silenciamento cinematográfico é quebrado e a nota conclama a uma *van première*, convidando os “jornalistas, intelectuais e sociedade da nossa terra” para a primeira exibição do filme 35mm depois de 4 anos do seu lançamento em outros locais. Interessante que, apesar de se tratar de uma produção com maranhenses, não há o devido espaço nas salas de cinema locais, parece que não havia um hábito de tais costumes, ou seja, de apreciar filmes maranhenses, talvez pela própria escassez de produção local em 35 mm. A nota ocupa uma página inteira com fotos dos maranhenses em cena e uma reportagem sobre a produção.

Levando em consideração o tempo de silêncio do filme nas salas de exibição da cidade, finalmente a iniciativa ganhou propaganda no jornal local. O Cine Alpha reservou sessões do filme para atrair o público maranhense. No cartaz apresentado a seguir, a propaganda da participação de “Murilo Sarney, Genú Moraes, Douglas Santos, Carlos Lima e outros

---

<sup>256</sup> A faca e o Rio, de ODYLO COSTA, FILHO em sessão especial no Alpha. Segundo Caderno. Jornal O Estado do Maranhão: 16/03/1977.

maranhenses.”



*Imagem 22. Cartaz do filme “A Faca e o Rio” (1977)*

**Fonte:** Segundo Caderno. Jornal O Estado do Maranhão: 16/03/77.

Meses mais tarde, as notícias sobre o primeiro festival de cinema (superoitista) local ocupavam nos jornais pequenas notas sobre o evento. Talvez ante à condição de *não-lugar* de produção profissional cinematográfica dos filmes e seus realizadores, o lugar autorizado do evento não chamou a atenção da elite intelectualizada local para assistir aos filmes e registrar um chamariz para tal empreitada.

Sendo assim, o ano de 1977 torna-se marcante também na tentativa de se construir um espaço para exibição da produção cinematográfica amadora local, incluem-se vários outros personagens nessa atividade. Com o aumento de produções em Super 8mm, o grupo se alarga, não é mais o cineclube Uirá o único personagem incentivador, o festival passa a ser o espaço local ocupado por filmes superoitistas de diversas temáticas.

Para tal iniciativa, voltemos à figura de Mário Cella. Este após ter criado o FEMACO (Festival Maranhense de Coral), determina-se com sua equipe do DAC (Departamento de Assuntos Culturais) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e com os realizadores do cineclube a criar um festival de cinema local. A aprovação do projeto para tal objetivo veio através do incentivo da FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), instituição do governo Geisel, criada em 1975 para incentivos de projetos culturais em instituições, segundo Mário Cella: “Vi

em um jornal sobre o incentivo, fui na FUNARTE e aprovaram o financiamento de 50% do projeto e a UFMA entrou com o resto”<sup>257</sup> (CELLA, 2012).

É interessante observamos que, ao realizar o evento de cinema através do incentivo governamental e pela Universidade Federal do Maranhão, o festival superoitista surge tutelado e paradoxalmente inserido no contexto de vigilância e repressão para a autorização de um espaço social que aparentemente mostra-se inofensivo. No entanto, as práticas fílmicas vão exercer, em situações específicas, o papel crítico de denúncia ou discussão sobre vários aspectos daquele momento de repressão moral e político-social no país. Nesse sentido, a tática exercida para a concretização do festival superoitista como fabricação de espaço autorizada para construir público para tais filmes, dá-se no golpe de “esquema de ação” diante da estratégia burocratizada do espaço demarcado de poder da ordem repressora. Diante disso, recorreremos ao conceito de *tática* em contrapartida a uma estratégia dominante segundo Michel de Certeau:

A tática é movimento ‘dentro do campo de visão do inimigo’, [...] e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera, golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia<sup>258</sup> (CERTEAU, 2007, p.100-101).

Podemos dizer que a I Jornada Maranhense de Super 8, assim como o que levou a realiza-la, ou seja, as ações táticas diante das leis do lugar de poder do governo repressor exercidas pelos organizadores do evento e mesmo as próprias realizações subterrâneas de filmes, configura-se como uma brecha astuciosa na estratégia burocrática da vigilância do poder. Do contrário de astúcia, segundo Certeau, entende-se que:

A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio a ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização ‘estratégica’ procura em primeiro lugar distinguir de um ‘ambiente’ um próprio’, isto é, o lugar do poder e do querer próprios<sup>259</sup> (CERTEAU, 2007, p. 99)

---

<sup>257</sup> CELLA, Mário. Filósofo. Professor aposentado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão. Entrevista a autora sobre a produção de realizadores superoitistas de cinema no Maranhão na década de 1970. São Luís: ago. 2012.

<sup>258</sup> CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano. Artes de fazer. Vol. 1.** Petrópolis, RJ. Vozes, 2007, p. 100-101.

<sup>259</sup> *Idem*, p. 99.



Ou seja, o que distingue as duas categorias de conceito na concepção cerтеаuniana, é que as operações criadas pelas *estratégias* nos espaços estabelecidos pela ordem dominante “são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar (CERTEAU, 2007, p. 92)<sup>260</sup>” astutamente como resistência por parte dos “dominados”.

Assim, o elo do festival com a instituição universitária, no caso específico do Maranhão, dá-se de forma bem peculiar. Dessa forma, destaca Fátima Carvalho:

É importante ressaltar que, as jornadas maranhenses foram criadas institucionalmente pela UFMA- Universidade Federal do Maranhão, o que não acontecia em outras regiões do país, onde as pessoas faziam o cinema sobreviver pela ação política, em se tratando do momento, época da ditadura militar. E fazer cinema super 8mm nesse período, constitui-se mais um espaço que se abria para expressarem-se disfarçadamente <sup>261</sup> (CARVALHO, 2002, p.21).

Portanto a astúcia de se criar um festival com características (ou *táticas*) amadoras superoitistas de cinema, vistas como inofensivas por parte do governo e ganhando apoio de suas leis de incentivo, ocupa um espaço na tensão de forças, mudam a conjuntura “dentro do campo de visão do inimigo”. Uma vez concretizado tal evento, a questão da exibição, constante na produção superoitista, firma-se na cidade. O nome "Jornada de Super 8" foi adotado por influência das Jornadas de Super 8 de Salvador e congrega as ações da geração do superoitismo como prática cinematográfica no Maranhão.

Nos dias 24 e 25 setembro de 1977, o Festival de Super 8 é realizado no Museu Histórico e Artístico do Maranhão. A abertura do evento foi citada em pequenas notas em alguns jornais locais, noticiando a inscrição de 23 filmes, mas com exibição reduzida de 18 filmes autorizados pelo órgão da Censura Prévia, prática do regime ditatorial no país:

Tem início hoje às 9.00 horas no Museu Histórico e Artístico, com presença do Magnífico Reitor<sup>262</sup> da Universidade, a I Jornada Maranhense de Super 8, promoção do Departamento de Assuntos Culturais da Pró- Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis em convênio com a Fundação Nacional de Arte do Ministério da Educação e Cultura FUNARTE. A abertura será prestigiada pelo lançamento de um carimbo comemorativo do evento pela Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos e da Pesquisa “Primórdios do Cinema em São Luís”, do universitário Euclides Barbosa Moreira Neto. Participarão da Jornada 18 filmes de realizadores locais, abordando os mais diversos temas que pela sinopse apresentada indicam um bom nível técnico e artístico. O júri, composto de sete elementos versados em arte cinematográfica, terá a presidência do Professor Fernando Rocha Duarte, figura de destaque do cinema

<sup>260</sup> *Idem.* p. 92.

<sup>261</sup> CARVALHO, Graça de Fátima P. **Evolução histórica dos festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão: Festival Guarnicê de cinema.** São Luís. EDUFMA, 2002. P.21.

<sup>262</sup> José Maria Martins.

brasileiro. Paralela à exibição dos filmes concorrentes, haverá mostra de documentários em 16mm, colaboração da Embrafilme, através do seu representante no Maranhão, Sr. José Queiroz de Carvalho e mostras de documentários em super 8, colaboração do Cineclube Universitário “Uirá”. Será realizada também uma exposição de máquinas e objetos cinematográficos de fornecedores locais e de aficionados do cinema. Os realizadores classificados receberão seus prêmios na noite de domingo, ocasião em que serão exibidos os filmes vencedores do certame, no próprio Museu, cedido gentilmente pela Fundação Cultural em apoio a esta iniciativa cultural pioneira no gênero no Maranhão<sup>263</sup> (O Estado do Maranhão, 1977)

O júri foi composto pelo carioca Fernando Duarte (presidente), pelo “Dr. Antônio Aroso, o professor Fernando Moreira, o jornalista Virgílio Pinto, o professor Sérgio Ferretti, o crítico de cinema José Frazão e o fotógrafo e cineasta<sup>264</sup> José Murilo Santos”.(O IMPARCIAL, 1977)<sup>265</sup> Como podemos observar na nota acima, houve também uma parceria institucional com a Embrafilme na exibição de documentários em 16mm, além dos documentários em Super 8 representando o cineclube universitário Uirá. Com o resultado da seleção dos filmes superoitistas, os jovens cineastas amadores aparecem na imprensa local:



Imagem 23. Super 8 dá prêmios. Da esquerda para a direita: Djalma Brito, Euclides Moreira e Luís Carlos Cintra.

Fonte: Super 8 dá prêmios: “Mutaçãõ”, escolhido. Jornal O Estado do Maranhão: 28/09/77.

<sup>263</sup> HOJE A ABERTURA DA JORNADA SUPER 8. Segundo Caderno. Jornal O Estado do Maranhão: 24/09/77.

<sup>264</sup> Murilo Santos compôs a banca do júri do festival como profissional da fotografia e cinema.

<sup>265</sup> O Imparcial: 24/09/77. P. 06.

No encerramento do evento, o anúncio de seis filmes para premiação. Segue o quadro de filmes premiados na I Jornada Maranhense de Super 8 e seus respectivos realizadores/prêmios:

Quadro 2: **FILMES PREMIADOS NA I JORNADA MARANHENSE DE SUPER 8**

FILME	AUTOR	ORIGEM	PRÊMIO	TEMA
<b>Mutação</b>	Eulides Moreira Neto	Maranhão	1º Lugar (Prêmio FUNARTE*)	Documentário ecológico
<b>Haleluia</b>	Ivan Sarney	Maranhão	2º Lugar (Prêmio Universidade Federal do Maranhão)	Documentário sobre a condição sub-humana
<b>Velhas Fábricas</b>	Luís Carlos Cintra	Maranhão	3º Lugar (Prêmio Alberto Cavalcante)	Documentário sobre a importância das antigas fábricas de São Luís
<b>Sertão I</b>	Djalma Brito Filho	Maranhão	4º Lugar (Prêmio 80 anos do Cinema Brasileiro- Menção Honrosa)	Documentário sobre o sertanejo maranhense
<b>Ruínas do Edifício de São Luís</b>	Euclides Moreira Neto	Maranhão	5º Lugar (Menção Honrosa)	Documentário o maior prédio colonial de azulejos no Brasil
<b>ZBM S/A</b>	José da Conceição Martins	Maranhão	6º Lugar (Menção Honrosa)	Documentário sobre o cotidiano da Zona do Baixo Meretrício

(\*) Fundação Nacional de Artes.

**Fonte:** CARVALHO, Graça de Fátima P. **Evolução histórica dos festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão: Festival Guarnicê de cinema.** São Luís. EDUFMA, 2002. P.25

Quadro 3: *FILMES NÃO PREMIADOS NA I JORNADA MARANHENSE DE SUPER-8*

FILME	AUTOR	ORIGEM
Alcântara Histórica	Nonato Medeiros	Maranhão
Rubem Almeida	Coelho Neto	Maranhão
Ato de amor	Carlos Alberto Silva	Maranhão
Maria Piauí	José Filho	Maranhão
Um dia de Feira	Sérgio Guerra	Angola
Gorongosa	Sérgio Guerra	Angola
Gênesis- O 3º dia	Sérgio Guerra	Angola
Alcântara em dias de Festa	Raimundo Filho	Maranhão
A Rua Grande...	Euclides Moreira Neto	Maranhão
Ceia dos Deuses	Samuel Castro	Maranhão
Anonimato	Murilo Sarney	Maranhão
Natal	Samuel Castro	Maranhão

**Fonte:** CARVALHO, Graça de Fátima P. **Evolução histórica dos festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão: Festival Guarnicê de cinema.** São Luís. EDUFMA, 2002. P.25-26.

O Festival sofreu censura prévia, e entre os filmes que tiveram intervenção, foi o filme *ZBM S/A* de José da Conceição Martins. Contudo, foi dada a autorização para exibição, através das táticas de negociação entre a censura e Mário Cella, representando a organização do evento<sup>266</sup>.

Observando o quadro acima (quadro 3), percebe-se um detalhe curioso: entre os filmes inscritos e não premiados estão três de um realizador de origem angolana. A criação do Festival Maranhense dinamizou-se. Inaugura-se em 1977 como I Jornada Maranhense de Super 8. No ano seguinte amplia-se como um festival regional. A partir de 1983 configura-se como um evento nacional, denominada *VII Jornada Nacional de Cinema*, e foi oferecido para a comunidade o seminário *Cinema nordestino diante da realidade nacional hoje*<sup>267</sup> como base temática para discussão no evento. O evento realizou a ideia de “exibição-discussão” de filmes para diálogo e conseqüentemente a construção de um público no contexto da produção de cinema no Nordeste e, em específico a produção superoitista como ferramenta para se discutir questões regionais.

Sobre a necessidade de um espaço de exibição dos filmes superoitistas locais, comenta Murilo Santos:

<sup>266</sup> Ainda em 1975, Mario Cella foi preso por causa do conteúdo de suas aulas de filosofia na Universidade. Foi também responsável pelas negociações de liberação de filmes dos realizadores superoitistas maranhenses diante da censura.

<sup>267</sup> Caderno *VII Jornada Nacional de Cinema no Maranhão*. Encontra-se no arquivo do DAC (Departamento de Assuntos Culturais) da Universidade federal do Maranhão.

Mesmo a gente tendo consciência na época que o super 8 em cinema não tinha muito espaço pra exibição, era restrito e tudo mais, mas pelo menos eu pensava assim e outras pessoas também, que esse filme deveria ser documentário e a ideia também era para futuro, era registrar agora e deixar para o futuro, porque a gente tinha essa máquina de registrar o tempo, essa câmera de super 8 mais fácil que a de 16 mm. Não havia uma ampla exibição, mas a gente passava pra algumas pessoas e achava que o mundo inteiro estava vendo<sup>268</sup> (SANTOS, 2012).

A I Jornada Maranhense de Super 8 como fabricação de um espaço de fala superoitista pode ser vista como aglutinadora de realizações cinematográficas, mas também como um ambiente de disputas de ideias na expressão de suas obras, portanto é o resultado da ampliação do grupo inicial que se concentrava nos frequentadores do cineclube Uirá. Conseqüentemente, com abertura do festival para exibição de trabalhos, vários grupos foram se formando em torno dele. Luís Carlos Cintra, por exemplo, usava vários codinomes para forjar uma ficha técnica de créditos. Um dos codinomes que representam a participação de Carlos Cintra é “Luís Campesino”, seja para dar a ideia de uma equipe de realizadores tanto em seus próprios filmes quanto em parceria na produção de outros superoitistas.

Os grupos se formavam de maneira circunstancial diante da precariedade de equipamentos ou conhecimentos técnicos desenvolvendo *táticas* através de bricolagens filmicas superoitistas. Murilo Santos e João Ubaldo acabavam exercendo um papel auxiliador nessas produções, ora como montadores ou mesmo, no caso de João Mendes, na filmagem ou na ideia de roteiro de Euclides Moreira e Wellington Reis.

Para o presente trabalho, a I Jornada de Super 8 é considerada o divisor de águas desse primeiro momento da construção de práticas cinematográficas no Maranhão por realizadores locais, pois a partir dela, novas experiências vão se construindo e ampliando *maneiras de fazer* e falar no cenário local de produção filmica, assim como na ocupação um espaço de exibição.

Havia uma necessidade de se criar coletivos com a intenção explícita de documentar e produzir filmes sobre debates em relação à cidade. A produtora não registrada *Virilha Filmes*, ou o coletivo Centro de Documentação no Maranhão, com fundação por parte de Euclides, Cintra e Raimundo Medeiros, causava em seu nome fortes críticas por parte de alguns de seus componentes: “o termo Virilha Filmes parecia nome de produtora de Pornochanchada. Como eu iria em áreas de conflito discutir sobre violência e aparecer no crédito um nome assim?” (SANTOS, 2012)<sup>269</sup>. A produtora realizou filmes como *Ilha Rebelde* e *A Greve da Meia*

<sup>268</sup>SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.

<sup>269</sup> SANTOS, Murilo. Cineasta, fotógrafo e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Entrevista concedida à autora em 02/08/12.

*Passagem* em 1979. Em 1980, *Periquito Sujo* de Euclides Moreira que venceu o Festival de Curitiba em 1980. O filme foi inspirado como pano de fundo no “Poema Sujo” de Ferreira Gullar para falar da cidade de São Luís.

Diante da I Jornada Maranhense de Super 8, os realizadores locais premiados passaram a integrar novos eventos pelo Brasil. Entre censura e premiações, participar de outros festivais passou a fazer parte das práticas locais. Neste ano filmes maranhenses ganharam festivais em vários Estados: Luís Carlos Cintra com *Fábricas* venceu com melhor direção em Aracaju; na mesma cidade e, também, em Fortaleza, Ivan Sarney com *Haleluya* recebeu menção honrosa.

Alguns filmes que passaram pela censura local tiveram problemas com a censura de outros Estados, como foi o caso de *Haleluya* de Ivan Sarney (1978), produção que fazia uma crítica ao catolicismo, mas foi entendido como crítica ao governo.

Tais pontuações acima referidas, realçam a dinamização do contexto da produção em Super 8 que construiu práticas cinematográfica locais diante das atitudes de inquietações dos cineastas amadores ou bricoladores de cinema. O fazer cinematográfico se dava de forma subterrânea até construir ou inventar uma visibilidade na cidade através do primeiro festival maranhense. A partir de então, sabendo-se da possibilidade de um público, as falas fílmicas foram sendo articuladas em torno das práticas culturais de cinema local.

Em 1985 não acontece o evento por falta de financiamento e no ano seguinte retoma suas ações:

Retomada em 1986, tendo à frente a prof.<sup>a</sup> Nerine Lobão no DAC/UFMA, juntamente com o prof. Euclides Moreira Neto e outras pessoas envolvidas com a arte cinematográfica, a jornada passou a ter outra denominação: Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão (nona versão). Essa volta com muitas novidades, a introdução definitiva do vídeo cassete, a restrição a amostra de filmes nas bitolas 16mm e 35mm, **excluído o Super 8**, que estava em declínio e a inclusão de uma mostra itinerante dos filmes premiados no festival, que seguiram pelo Piauí, Pará e Ceará, estende-se a outros estados do Nordeste e em algumas cidades do Maranhão<sup>270</sup>.

Portanto, na nona edição do festival (1986), o evento perde sua aura superoitista dadas às circunstâncias de finalização de um ciclo de predominância da bitola para dar lugar ao VHS. Considera-se geralmente o ciclo superoitista entre 1975 a 1983. O festival maranhense até 1984. A partir de então, dinamiza seus significados no título do evento, de acordo com as configurações cinematográficas do seu tempo<sup>271</sup>.

---

<sup>270</sup> CARVALHO, Graça de Fátima P. **Evolução histórica dos festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão**: Festival Guarnicê de cinema. São Luís. EDUFMA, 2002. P.22.

<sup>271</sup> A partir de 1990 até o ano 2001, o festival denominou-se Guarnicê de Cine-Vídeo, “onde a palavra Guarnicê, representa o momento inicial, ou seja, o instante de preparação para uma apresentação dentro da maior

Seus desdobramentos criaram, no que diz respeito ao fomento da produção local, novas situações. Podemos dizer que a ideia de continuidade e ruptura do evento inicial superoitista representa um monumento da *geração de realizadores de cinema de 1970*, pois forjaram um espaço de interação entre público e suas realizações cinematográficas, construindo a *posteriori* a condição de documento/monumento e exigindo uma problematização de sua dinâmica. Sendo assim, deve-se ressaltar Le Goff, quando afirma que “o documento é monumento. Resulta dos esforços das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si.”<sup>272</sup>

---

manifestação folclórica maranhense, o Bumba-meu-Boi”, citado em: CARVALHO, Graça de Fátima P. **Evolução histórica dos festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão**: Festival Guarnicê de cinema. São Luís. EDUFMA, 2002. P.23. E, a partir de 2002, o festival passa a ser chamado *Guarnicê Festival de Cinema* (este ano de 2016 foi sua 39ª edição) englobando as várias nuances que compõe o significado de cinema em sua atualidade, sem especificar (como em sua primeira edição superoitista), na denominação “festival de cinema”.

<sup>272</sup> LE GOFF, Jacques. **Documento/monumentos**. In: Romano, Ruggiero (Dir.). Enciclopédia Einaudi. Volume 1-Memória-História. Porto: Imprensa nacional; casa da Moeda, 1984. p.103.

## 5. DO SUBTERRÂNEO ÀS TELAS: OS MODOS DE FAZER E DE FALAR DO SUPEROITISMO NO (DO) MARANHÃO

*O espaço é o lugar praticado.  
Michel de Certeau*

### 5.1 Táticas superoitistas

No Maranhão, como já foi dito, a partir da década de 1970, o uso da câmera Super 8mm possibilitou aos realizadores e cinegrafistas profissionais (de TV) a produção de outras formas de ver e de falar acerca do cotidiano da cidade a partir de sua condição de *não lugar*, ou seja, “outra distinção se impõe, além daquela que distribui os comportamentos segundo o seu *lugar* (de trabalho ou de lazer) e os qualifica então pelo fato de se colocarem nesta ou naquela casa do tabuleiro social”, segundo Michel de Certeau.<sup>273</sup>

Euclides Moreira Neto, realizador superoitista, em seu livro *Cinema no Maranhão na década de 70*, lançado em 1990, apresenta o total de quase 100 filmes aqui produzidos entre 1973 e 1981<sup>274</sup>. A partir desse trabalho, podemos observar que pouquíssimos filmes de ficção foram realizados e que a grande maioria são documentários de curta metragem produzidos em Super 8mm, alguns poucos em 16mm. Observa-se também, a partir dessa obra, a criação, por parte dos realizadores, de espaços para a circulação de seus trabalhos, isto é, “um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta.”<sup>275</sup>

Os temas estavam, em sua maioria, relacionados à experiência de vida de grupos quilombolas, cultura popular, à situação socioeconômica das quebradeiras de coco, dos moradores da zona do baixo meretrício, de loucos, das manifestações de rua, debates acerca de arbitrariedades de gestores públicos e discussões relativas a eventuais mudanças na cidade.

Com relação aos filmes localizados, pode-se observar a necessidade dos realizadores de evidenciar, através de arranjos (bricolagem), uma fala fílmica ligada a questões sociais e a questões econômicas relacionadas ao cotidiano da cidade. Portanto, sobre essas leituras fílmicas da cidade, podemos citar Castelo Branco:

Leitura histórica das cidades, feita com base na apropriação de filmes rodados em *super-8* (bitolas super oito milímetros), como algo que exige um cuidadoso

<sup>273</sup> CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. IN: Artes de fazer. Vol. 1 Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 92.

<sup>274</sup> **O Cinema dos anos 70 no Maranhão**. São Luís. EDUFMA, 1990. P. 34-37.

<sup>275</sup> CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. IN: Artes de fazer. Vol. 1 Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. P.46.



trabalho de escavação sobre escombros, buscando os significados lá onde eles se escondem. E comumente se escondem entremeados em sonhos e disfarçados em imagens<sup>276</sup> (CASTELO BRANCO, 2007).

Dessa forma, esses filmes caracterizam *táticas caminhantes*<sup>277</sup> e é através do superoitismo que os realizadores irão representar, observar, habitar e explorar a cidade. Será comentado aqui, de forma panorâmica, alguns aspectos da cidade construídos sob a perspectiva superoitista. Abordaremos superficialmente elementos que consideramos importantes, tomando como exemplo os filmes: *Aspectos de São Luís, Periquito Sujo, E lá se vem o trem, A Ilha Rebelde ou A Greve da Meia Passagem e Idade da Razão* e suas *maneiras de fazer* com através de seus usos e táticas de arranjos na confecção e sentido dos mesmos.

Os realizadores superoitistas criaram um espaço próprio para os temas que abordaram através de seus filmes. Temas invisíveis a partir da forma que abordaram. Podemos dizer que construíram espaços de micro resistências, portanto micro liberdades a partir de suas realizações fílmicas superoitistas. Diante de tais reflexões, tomaremos de empréstimo a concepção de ocupação de espaços segundo Certeau:

Os relatos que se compõem esta obra pretendem narrar práticas *comuns*. Introduzi-las com as experiências *particulares*, as frequentações, as solidariedades e as lutas que organizam o espaço onde essas narrações vão abrindo um caminho, significará delimitar um campo. Com isto, se precisará igualmente uma “*maneira de caminhar*”, que pertence aliás às “*maneiras de fazer*” de que aqui se trata. Para ler e escrever a cultura ordinária, é mister reaprender operações comuns e fazer da análise uma variante do seu objeto.<sup>278</sup> (CERTEAU, 2007, p.35)

As perspectivas superoitistas materializaram um olhar crítico sobre o que poderia ser considerado subterrâneo em outros espaços, realizaram uma escrita cinematográfica paralela em sua sociedade:

A fina película do escrito, se torna um mover de camadas, um jogo de espaços. Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor. Esta mutação torna o texto habitável, à maneira de um apartamento alugado. Ela transforma a propriedade do outro em lugar tomado de empréstimo, por alguns instantes, por um passante<sup>279</sup> (CERTEAU, 2007, p.49).

<sup>276</sup> CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade**. Revista Bras. Hist. vol.27, no.5.3, São Paulo, 2007. Disponível em (acesso em xx/xx/xxxx): [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882007000100008#tx1](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100008#tx1). Acesso em: 16/08/2016.

<sup>277</sup> Tomamos de empréstimo a ideia de Edwar Castelo Branco sobre as práticas superoitistas dos jovens piauienses da década de 1970 sobre a cidade de Teresina. A expressão “táticas caminhantes” que intitulam o artigo do autor: CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade*; baseia-se nas ideias de Mechel de Certeau sobre a leitura que se faz no exercício de praticar espaços.

<sup>278</sup> CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano. Artes de fazer**. Vol. 1 Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p.35.

<sup>279</sup> Idem, p.49.

Contudo, discutiremos de maneira mais específica as formas de táticas de bricolagens dos filmes ou *textos habitáveis* (leia-se espaços fílmicos): *Côco Amargo*, dialogando com a ideia de narrativa linear; *ZBM S/A* com a simultaneidade; e *Pesadelo* com arranjo de efeitos especiais (um caso peculiar) na crítica exercida pelo filme.

Começamos com o filme *Aspectos de São Luís (1983)*<sup>280</sup>, que trata das mudanças em curso na Ilha de São Luís na década de 1980 com a instalação do complexo industrial de alumínio na cidade. O filme de João Ubaldo<sup>281</sup>, traz em sua composição, um interessante artifício para a representação da passagem entre o antigo e o novo sobre a capital maranhense. Ele executou uma *migração de imagens*<sup>282</sup> da época, com imagens feitas na década de 1940 em 8mm pelo então executivo industrial Murilo Viana<sup>283</sup>. Para construir a fala superoitista, dialoga com os registros anteriores de costumes domésticos da família Viana, como o lazer nas praças (Gonçalves Dias, Largo do Carmo/João Lisboa, Odorico Mendes), praias (Olho D'Água) e, também, o desfile de 7 de setembro (e suas curiosidades, como, por exemplo, burros transportando as munições em meio ao desfile) na Rua do Passeio e a visita de Eurico Gaspar Dutra recebido pelo então interventor do Maranhão Paulo Ramos. Sobre o estatuto das imagens em documentários:

Podemos ir além da oposição entre documento espontâneo e encenação, lembrando que o documentário realizado num determinado momento, com seus critérios e objetivos particulares, produz imagem que são recicladas em outros filmes históricos que podem articular a matéria visível armazenada na película com outros textos ou falas, de modo a projetar sobre ela novas significações e valores<sup>284</sup> (XAVIER, 2012, p. 63.)

O realizador superoitista João Ubaldo recorre a Frederico Viana, filho de Murilo Viana, para comentar informações das imagens de arquivo da família da década de 1940 em voz *off*,

<sup>280</sup> Localiza-se na MAVAM (Museu da Memória Áudio Visual do Maranhão).

<sup>281</sup> UBALDO, João. Jornalista e documentarista. Realizador Superoitista. Entrevista concedida a autora para o presente trabalho em 17/08/16.

<sup>282</sup> BERNDT, Jean-Claude. **A migração das imagens**. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. P. 69- 79.

<sup>283</sup> O maranhense Murilo Viana (nasceu em 1912 e faleceu em 1970 no Rio de Janeiro) foi uma espécie de executivo industrial das fábricas Santa Amélia e Cola Guaraná Jesus, no qual também fez um registro documentário sobre a produção na fábrica do guaraná Jesus. O jovem executivo era também inventor e aeromodelista. Recebeu um prêmio da empresa que revelava os seus filmes pela nitidez de suas imagens e por seus registros terem sido vistos por brasileiros no exterior, na Segunda Guerra Mundial. João Ubaldo projetou as imagens da década de 1940 e filmou a projeção em super 8mm e para dialogar com as imagens da década de 1980.

<sup>284</sup> XAVIER, Ismail. **Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso**. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica. **História e Documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

utiliza também um narrador em voz *over*<sup>285</sup> para delinear o filme como um todo, juntando os dois olhares: o de décadas anteriores, com um grau acentuado de saudosismo, e o atual (década de 1980). Este filme se faz sob uma crítica da cidade caótica e abarrotada de transeuntes, com seus bêbados decadentes, mendigos e lavadores de carros, sem nenhum rastro de aspectos gloriosos construídos do passado. Uma interessante bricolagem sobre uma narrativa de memória da cidade através de imagens cinematográficas alternativas, pois segundo o autor do filme *Aspectos de São Luís (1983)*:

A minha preocupação era documentar a cidade, pois a televisão não tinha a menor responsabilidade para fazer isso. A televisão fazia assim: antes a tv (a Difusora por exemplo surgiu em 1963), as imagens que se buscava na rua era em 16mm, elas (as tvs) faziam assim, em 16mm, de lá da rua iam pra televisão, revelavam o negativo e passava para o positivo. Só que usavam imagens só de depoimentos. Somente quando eram coisas de interesse do governo que faziam um pequeno documentário, dava muito trabalho. Com o processo de telecinagem se passava do 16mm para a exibição na tv. Com a chegada do vídeo tape barateou a produção, pois gravavam e desgravavam e não deixavam nada gravado. Então de uma certa forma isso coincide com a época do superoito. Então você vai encontrar imagens de São Luís em Superoito e não vai encontrar em lugar nenhum<sup>286</sup> (UBALDO, 2016).

Para citar aqui mais uma temporalidade fílmica, cuja classificação se dá sob o aspecto experimental, apresentamos o filme *Periquito Sujo (1979)* realizado por Luís Carlos Cintra e Euclides Moreira Neto<sup>287</sup>. O filme venceu a III Jornada Maranhense de Super 8 e uma Menção Honrosa do júri do VII Festival Nacional do Filme Super 8 de Campinas, em São Paulo. O mesmo filme conquistou também o 2º lugar no VI Festival de Cinema Brasileiro de Penedo em Alagoas, assim como em Curitiba-PR e outros festivais Brasil a dentro.

A narrativa tem como título a junção de dois elementos ligados ao poeta maranhense Ferreira Gullar: seu Poema Sujo e o apelido que tinha quando criança no bairro da Camboa na capital São Luís. O poema (impulsionador da ideia de se fazer o filme superoitista) de 1975, foi construído pelo autor no seu exílio na Argentina em decorrência do período da ditadura civil-militar no Brasil. Portanto, estrutura-se na obra e insere na cidade de São Luís a representação desta por meio de colagens de imagens urbanas da cidade como manifestações, feira, peças

---

<sup>285</sup> Voz off e over são ferramentas narrativas comuns nas produções de audiovisual. A primeira (off) como recurso diegético (dentro da trama), ou seja, o narrador pode não aparecer no enquadramento da cena, mas o registro sonoro compõe a cena. A segunda (over) também chamada de voz de Deus, é um recurso muito comum nos documentários, o narrador ou narradora está ali para contar a sequência dos fatos sem estar ligada à cena, ou seja, ao enquadramento. Chama-se de voz de Deus porque a figura que conta é onisciente em sua narração.

<sup>286</sup>UBALDO, João. Jornalista e documentarista. Realizador Superoitista. Entrevista concedida a autora para o presente trabalho em 17/08/16.

<sup>287</sup> O filme possui além de seus diretores: Montagem: Sancintra (Luís Carlos Cintra); trilha sonora: Euclides Moreira; sonoplastia: Joaquim Henrique C. Martins; letrero: Mazé e participação dos grupos Gangorra e Luz Acesa (Rio de Janeiro); as músicas são de Milton Nascimento, Vagner Tiso e Edu lobo, além de depoimentos de intelectuais.

teatrais, encenação da figura do poeta, depoimentos de intelectuais e um personagem interessante como fio condutor, o trem que cortava a cidade, que aliás está presente na obra *Poema Sujo*, pois passava perto de sua casa. No poema (para ser cantado com a música da Bachiana nº 2, Tocata, de Vila Lobos), Ferreira Gullar lembra:

[...] entre os trios e dentro da tarde a tarde-locomotiva que vem como um paquiderme de aço/tarde pesada/maxilares cerrados cabeça zinindo/uma catedral que e move/envolta em vapor/bufando pânico/prestes a explodir/tchi tchi/trã trã [...] lá vai o trem com o menino/lá vai a vidar rodar/lá vai ciranda e destino/cidade e noite a girar/lá vai o trem sem destino/pro dia novo encontrar/correndo vai pela terra [...] <sup>288</sup>

O trecho acima mostra, através das onomatopeias, o movimento do trem, assim como a indicação de uma música para o seu momento de passagem na sua memória. Sobre o poema, descreve o autor em uma carta escrita em 1976 a Glauber Rocha:

[...] quanto ao poema, trata-se de um troço de 90 páginas que escrevi bastante tocado pela chamada emoção, mas de cuca acesa. O pessoal que lê gosta muito e eu gosto também porque me parece verdadeiro e muito nordestino – sujo da fome, dos mendigos, da lama, da marginalidade, da solidão nordestinas. Mas se passa dentro de minha casa, na minha rua, na quitanda de meu pai, na cidade de São Luís. [...] <sup>289</sup>

A condição de exílio do poeta maranhense chamou a atenção dos realizadores superoitistas locais a partir da notícia que iria estreiar em São Luís, no início de 1979, a peça *Poema Sujo*. A obra, realizada pelo grupo de teatro Luz Acesa (Rio de Janeiro), contava sobre Gullar e emergiu num momento onde regressavam ao país diversas pessoas anistiadas por conta de suas ideologias políticas contrárias à ditadura no país. É nesse contexto de militâncias e manifestações civis-democráticas que os superoitistas maranhenses registram, em parceria com o grupo carioca, performances do espetáculo homônimo ao poema. A partir do poema, como uma espécie de banzo de um exilado e ao mesmo tempo uma fala política, constrói-se com outras linguagens o experimento do filme *Poema Sujo*. O início do poema é falado na abertura do filme:

Turvo turvo  
A turva  
Mão do sopro  
Contra o muro  
Escuro  
Menos menos  
Menos que escuro  
Menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo

<sup>288</sup> GULLAR, Ferreira. *Poema Sujo*. In: GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia (1950-1987)*. Prefácio de Franklin de Oliveira. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. P. 229-230.

<sup>289</sup> BENTES, Ivana. (Org.). *Cartas ao Mundo/Glauber Rocha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 579.

Escuro  
 Mais que escuro: claro  
 Como água? Como pluma? Claro mais que claro claro: coisa alguma  
 E tudo  
 (Ou quase)  
 Um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as enranhas  
 Azul era o gato  
 Azul era o galo  
 Azul o cavalo  
 Azul teu cu <sup>290</sup>(linhas 1-23)

A linguagem coloquial e devassa do poema se entrelaça com as imagens cinematográficas e o trem passa a ter um papel simbólico entre o poeta e a cidade, o passado que o instigou e o presente vivenciado por seus moradores. Imagens que captam representações da relação entre esses elementos. Segundo o realizador Luís Carlos Cintra:

Tentamos falar de forma não linear a história do Ferreira, a cidade e história do Brasil. Uma fala que pudesse expressar a situação da anistia, a situação econômica que estava se passando, por isso usamos muitas manchetes de revistas, jornais e trechos do poema do Ferreira Gullar. Assim como imagens de manifestações locais, do baixo meretrício, relações eróticas e imagens da peça teatral sobre o poema.<sup>291</sup> (CINTRA, 2016)

Um dos momentos que representa a tensão urbana do filme diz respeito ao protesto de estudantes locais – e apoiado por artistas – sobre uma situação irônica: o diretor do Teatro Artur Azevedo proibiu a entrada de pessoas vestidas de maneira despojada, com sandálias, na apresentação da peça *Poema Sujo*. Exemplo de mais uma das várias temporalidades espaciais na narrativa.

O percurso do trem pode ser entendido a partir de dois aspectos simbólicos: como marcação espaço/temporal, através de uma câmera subjetiva<sup>292</sup> (representando o olhar do trem), observando (metaforicamente o olhar do poeta) a cidade, intercalando-se sob múltiplas temporalidades; e outro olhar a partir dos moradores, quando estes observam a passagem do trem pela cidade. Ele (o trem) transmite uma fala não verbal, talvez silenciosa e o enredo finaliza-se com a ideia de um ciclo de passagem cotidiana, numa relação entre cidade, trem e moradores no cotidiano do lugar.

Diante de outra perspectiva, tomando-se o uso do personagem trem no cotidiano da cidade, faz-se a relação de *intericonicidade* entre o personagem trem de *Periquito Sujo* (1979)

<sup>290</sup> GULLAR, Ferreira. **Poema Sujo**. In: GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia (1950-1987)*. Prefácio de Franklin de Oliveira. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p.218.

<sup>291</sup> CINTRA, Luís Carlos. Advogado. Entrevista concedida em: 16/04/2016.

<sup>292</sup> Câmera que simula o olhar de um personagem. É mais participante da ação que acontece na cena. Neste caso específico, o público assume o lugar do trem observando o mundo exterior.

e o trem da narrativa do filme *E lá se vem o trem* (1983<sup>293</sup>), sob direção de Nerine Lobão<sup>294</sup>. Os dois filmes citam o bairro da Camboa em seus enredos, porém, enquanto que o primeiro parte de uma perspectiva quase que harmoniosa com o personagem do trem, compartilhando espaço com os moradores, um elo (romantizado) entre o passado e o presente, no segundo se dá uma disputa tensional de espaço, pois o filme da realizadora discute a falta de adaptação, organização, demarcação dos espaços entre o trem e outros transportes como o ônibus e automóveis privados. Pelo contrário, se entrecruzam e se chocam literalmente, provocando mortes na população.

A disputa por espaço começa pelas comunidades que habitam as margens da via ferroviária. Imagens do filme (mostradas abaixo) mostram placas de sinalização, crianças brincando nos trilhos, moradores correndo à frente da máquina pra travessias e estudantes na tessitura da narrativa:



*Imagem 24: Fotogramas do filme E lá se vem o Trem (1983)*

**Fonte:** Filme *E lá se vem o Trem* (1983) (Acervo MAVAN)

Depoimentos de moradores e pessoas, que presenciaram acidentes na época, expressam sua revolta. Velórios e manchetes de jornais sobre colisões e tragédias configuram a fala do documentário. Uma tática bem interessante usada no filme é a utilização da câmera nervosa,

<sup>293</sup> Direção, Roteiro e Argumento: Nerine Lobão. Montagem: João Ubaldo. Sonorização: Wellington Reis. Narração: Murilo Santos.

<sup>294</sup> Ganhou o prêmio de **Melhor Direção e Melhor Montagem Na 7ª Jornada Maranhense de Super 8 em 1983.**

trêmula que, juntamente com a trilha musical, cria um clima de tensão. Há uma cena em que um ônibus cruza a linha do trem expondo o perigo que há naquela passagem.

O narrador repentinamente aparece em meio a imagens de tentativa de cruzamento nos trilhos por carros, ônibus e pedestres e completa com linguagem onomatopaica em alusão ao trem:

É isso aí! Na falta de segurança e sinalização adequada, o jeito é apelar para as olhadelas e passar bem desconfiado. Nunca se sabe se a gente chega vivo do outro lado da linha: Uiii...Chii...café com pão, não morro não! Café com pão, não morro não! Café com pão, não morro não!<sup>295</sup> (*E LÁ SE VEM O TREM*, 1983)

Um registro interessante do filme é a forma como os passageiros aguardam o trem na estação, evidenciando a falta de conforto e as péssimas condições de manutenção da REFESA (Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima)<sup>296</sup>. A câmera acompanha o percurso da viagem (de) dentro do trem, registrando tanto as expressões dos passageiros, quanto tomadas subjetivas da cidade durante o trajeto. O filme também apresenta um lado ficcional quando um personagem acorda incomodado com a poluição sonora causada pelo barulho do trem.

Outro aspecto interessante das maneiras de fazer e dizer dos realizadores é a perspectiva das tensões urbanas no exercício de lugar ocupado pelo ato de manifestação pública de movimentos sociais organizados nas disputas por direitos civis. Sobre isso, temos como exemplo o movimento estudantil na cidade de São Luís, no Maranhão, que, dentre várias reivindicações, continha em sua agenda a conquista sobre o direito à meia passagem nos transportes coletivos.

Em 1979 houve uma greve de estudantes em São Luís<sup>297</sup> onde secundaristas<sup>298</sup> e universitários realizaram uma passeata pacífica no intuito de tentar um diálogo com o então governador biônico do período militar no Estado do Maranhão, João Castelo. Em vez disso, a manifestação foi coagida sob repressão da polícia militar e, o que seria um dia simbólico de luta, transformou-se em três dias de violência policial e reações das mais diversas, vindas de vários setores da população (apedrejamento de lojas e bancos, tombamento de viaturas policiais,

<sup>295</sup> *E LÁ SE VEM O TREM*. Direção, Roteiro e Argumento: Nerine Lobão. Montagem: João Ubaldo. Sonorização: Wellington Reis. Narração: Murilo Santos. São Luís: MA, 1983, Super 8mm.

<sup>296</sup> “A REDE FERROVIÁRIA FEDERAL SOCIEDADE ANÔNIMA – RFFSA – era uma sociedade de economia mista integrante da Administração Indireta do Governo Federal, vinculada funcionalmente ao Ministério dos Transportes.” Citada em: <https://www.rffsa.gov.br/principal/historico.htm>. Acesso em: 12/08/2016.

<sup>297</sup> Sobre esse tema, ver: GOMES, Antonio Carlos Lima. **A greve da meia-passageiro de 1979: de políticos a politólogos, todos falaram, até o Balão**. (Monografia Graduação) – Universidade Federal do Maranhão, Curso de História, São Luís, 2008.

<sup>298</sup> Nomenclatura usada na época para denominar o que seria na norma atual o Ensino Médio. Na época a etapa do Ensino Básico dividia-se em Ensino Primário e Secundário. Na atualidade, divide-se em: Fundamental Menor, Fundamental Maior e Ensino Médio.

pichações, histeria coletiva das áreas próximas sob o jugo de invasão de uma turba de vândalos, etc.). Além da luta direta nas ruas, houve também uma batalha político-judicial entre a categoria de estudantes e o Governo. Nesse contexto, um coletivo de superoitistas realizou o filme *A Ilha Rebelde ou a Luta pela Meia Passagem (1979)*<sup>299</sup>. Sobre a perspectiva de reivindicações na cidade, citamos Borges:

Nos últimos anos da década de 70 e os primeiros da de 80, a dinâmica da política no Maranhão era marcada, no campo, pela explosão e violência dos conflitos fundiários e, na capital (...), o dinamismo político ficava por conta das mobilizações reivindicatórias e de caráter democrático, a exemplo do que acontecia nas grandes cidades do país<sup>300</sup> (BORGES, 1997, p.43).

Borges aponta para os vários segmentos sociais e suas bandeiras de reivindicação no Maranhão, tais como a própria greve da meia-passagem em 1979, como uma fala do Movimento Estudantil, o Movimento de Oposição pra Valer, organizado por setores do MDB; atuação da Sociedade de Defesa dos Direitos Humanos, da seção maranhense do Comitê Brasileiro pela Anistia, atuação de setores progressistas da Igreja Católica, especialmente a Pastoral da Juventude e o Movimento Contra a Carestia. Portanto, diante desse contexto das manifestações sociais “nova forma de fazer e conceber a política significou a politização do social, alargando a visão do que seja política”<sup>301</sup>.

Entretanto, enquanto a mídia dominante apresentava para a população a ideia de manifestações de vandalismos com relação às manifestações nas disputas<sup>302</sup> de força, o espaço construído pelo filme direciona o seu discurso para a fala dos estudantes. A câmera caminhante desses realizadores configura-se como um testemunho audiovisual desse momento da história local:

<sup>299</sup> Filme realizado pelo coletivo Virilha Filmes.

<sup>300</sup> BORGES, Arleth Santos. **A construção do Partido dos Trabalhadores no Maranhão**. 1997. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Unicamp, Campinas. P.43.

<sup>301</sup> ARAÚJO, Ana Raquel Alves de. **Sociedade Civil na Redemocratização no Maranhão: revisão historiográfica e perspectivas de pesquisa**. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis. 2015. Disponível em:

[http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434376497\\_ARQUIVO\\_ArtigoAnpuh2015.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434376497_ARQUIVO_ArtigoAnpuh2015.pdf)

<sup>302</sup> GOMES, Antonio Carlos Lima. **REPRESENTAÇÕES E MEMÓRIAS SOCIAIS EM DISPUTA: a greve da meia-passagem de 1979** (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. São Luís, 2012.





Imagem 25. Sequência de fotogramas do filme sobre a greve dos estudantes de 1979

Fonte: *A Ilha Rebelde ou A Luta Pela Meia Passagem*.

A sequência de fotogramas<sup>303</sup> do filme *A Ilha Rebelde ou a Luta Pela Meia Passagem* (1979) representam os artifícios de narrativa do filme como forma de fazer e dizer para dar visibilidade à fala de reivindicação dos estudantes.

A obra tem três momentos interessantes que pontuam a narrativa cinematográfica. O primeiro deles é a informação no início da narrativa que informa: “parte do filme foi apreendida pela Polícia Militar do Maranhão”<sup>304</sup> e que alguns dos realizadores foram presos. A linguagem escrita como elemento de composição do filme, explicita a posição dos realizadores no contexto de tensão com a repressão da Polícia Militar na participação do evento (a greve dos estudantes). Segundo Euclides Moreira Neto<sup>305</sup>, a polícia apreendeu a câmera Super 8 do grupo enquanto aconteciam as filmagens, mas autorizaram a devolução quando souberam que era propriedade

<sup>303</sup> A sequência dos fotogramas escolhidos do filme é respectivamente: (1) O texto na abertura do filme informando sobre a apreensão de parte do material filmado no período da greve dos estudantes. (2) A encenação de um interrogatório com um estudante detido no período da greve. (3) imagem do confronto entre policiais e estudantes e (4) imagem dos estudantes ao ouvirem a sentença jurídica a favor do direito à meia passagem. Vitória dos estudantes.

<sup>304</sup> *A ILHA REBELDE OU A LUTA PELA MEIA PASSAGEM*. Direção: Raimundo Medeiros/Euclides Moreira Neto/Carlos Cintra. Fotografia: Maria Joseh Leite. Trilha Sonora: Joaquim Martins. São Luís: MA: Virilha Filmes. Documentário, 1979. Super 8mm. 30’.

<sup>305</sup> MOREIRA NETO, Euclides. Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade federal do Maranhão. Entrevista concedida a autora para a presente pesquisa em 17/05/2016.

da Universidade Federal do Maranhão. Apesar disso, retiraram peças do artefato antes de retorná-lo aos realizadores.

Portanto, as táticas dos superoitistas provocaram uma fissura diante da situação de repressão e dos prejuízos sofridos por exercerem a cidadania, reagindo com criatividade através da composição do filme, subvertendo taticamente a estratégia da ordem dominante através da astúcia de consumidor de um câmera Super 8mm (dispositivo tecnológico), compondo uma rede de antidisciplina superoitista:

Contrárias, por não se tratar mais de precisar como a violência da ordem se transforma em tecnologia disciplinar, mas de exumar as formas sub-reptícias que são assumidas pela criatividade dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou indivíduos presos agora nas redes de vigilância<sup>306</sup> (CERTEAU, 2007, p.41).

O segundo momento se dá através da encenação do interrogatório de um manifestante apreendido por estar filmando a greve. Tal situação que faz alusão à experiência de alguns dos realizadores do filme (Murilo Santos: o interrogador e Raimundo Medeiros: o interrogado), exercendo uma crítica simbólica sobre a violência praticada pelos repressores. Segue a transcrição do interrogatório filme *A ILHA REBELDE OU A LUTA PELA MEIA PASSAGEM*:

Policia: Trabalhas? Estudante: Sim. Policia: Onde? Estudante: Em repartição pública. Policia: Então porque és contra o governo? Estudante: Eu nunca disse isso. Policia: Então porquê querias fazer esse filme? Para fazer um trabalho de bairro para mostrar que a polícia é má? Quer bater em estudante? Comete violência? Eu sei... vocês querem é educar o povo contra a instituição que zela pela segurança social. Olha rapaz! Eu estou deveras decepcionado com você, és um traidor. E você não é exceção, igual a você tem muitos infiltrados nas repartições públicas tentando derrubar o governo, mas não vão conseguir não, nós estamos muito atentos e vamos convencer um a um a gostar do governo. E me diz uma coisa? Quem é o teu líder? Vamos rapaz, quem é o teu líder? Estudante: É o José Raimundo. Policia: José Raimundo?! Eu nunca ouvi falar dele, portanto, deve ser um cara bastante esperto que bota vocês para trabalhar e não aparece. E o que ele é? Estudante: Presidente do diretório da escola de engenharia. Policia: Quem fez as pichações? Estudante: Eu não sei, eu não vi. Policia: E qual a relação do diretório e esse filme? E o que fazia o outro rapaz que estava com você? Estudante: Ele apenas me acompanhava. Policia: Então você estava ensinando o outro a lutar. Ensinando os lances de uma greve. E qual o teu interesse quando filmava o quartel de polícia? Estudante: Eu esperava a soltura dos estudantes presos aqui. Policia: Sabes o que eu penso rapaz? Que você estava registrando o grau de mobilização da polícia, então vocês estão trabalhando para alguém muito interessado em conhecer os esquemas do quartel da polícia. E qual o nome que queria dar a esse filme? Estudante: Meia passagem. Policia: Ótimo. Bravo. Legal. Que nome mais genial, não podia ser melhor. Sabe rapaz ... você é bastante inteligente, mas, agora está preso viu e estou com muito nojo de ti, mas cedo ou mais tarde você ia cair aqui nas mãos da lei e tu tiveste o azar de cair nas minhas mãos. Como é que tu queres a meia passagem. De que forma? Estudante: Ora é muito simples. Aumenta o preço atual das passagens e cobra meia para os estudantes Policia: Mas assim a outra parte da meia passagem ia

---

<sup>306</sup> CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Artes de fazer. Vol. 1 Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. P. 41.

sair do povo mais pobre? Não foi assim que teus líderes disseram ao governador após a reunião que tiveram... você concorda totalmente com eles, não é? Estudante: Eu não sei o que eles disseram ao governador como também não sei o que o governador disse a eles. Eu estou dizendo o que eu penso. Policial: Não seja inocente rapaz! Assim não está pregando a doutrina que te ensinaram. Você está divergindo do grupão. O que está acontecendo contigo rapaz? Está com medo? É muito cedo para ter medo, agora que começamos. Eu estou é com muita pena de ti. Os caras te botam para trabalhar e ficam escondidos. Que tal te arranjar um hotel joia que tenha almoço e tudo mais?<sup>307</sup> (*A ILHA REBELDE OU A LUTA PELA MEIA PASSAGEM*, 1979 *apud* COSTA, 2015, p. 107-108)).

O terceiro momento registra o desenrolar do conflito, tanto corporal quanto jurídico. Os realizadores, vivenciando a situação, colhem depoimentos no calor do evento e presenciam cenas como a de uma viatura tombada e a prisão de alguns estudantes. No filme, prevalece o tom documental de denúncia, onde os realizadores trabalharam de forma coletiva. A obra é também um importante documento histórico, pois ao registrar o desfecho da disputa e a vitória dos estudantes, materializa o momento histórico.

Contudo mesmo que, no início da narrativa, segundo Alexandre Golveia “a escuridão que dura parte do interrogatório faz referência ao período ‘nebuloso’ da época, o mesmo que se refere a ‘turvo, turvo, turvo’ em *Periquito Sujo*”<sup>308</sup>, o filme termina em carnaval com os estudantes comemorando a vitória. Assim, a narrativa construída envolvendo ficção e não ficção de *A Ilha Rebelde ou A Luta pela Meia Passagem* registrou a greve dos estudantes de 1979 cinematograficamente como uma *maneira de dizer* uma temporalidade fílmica/documental sobre a história de movimentos sociais no Maranhão.

Além das táticas superoitistas de registrar a cidade diante das ocupações propriamente ditas, invertendo a ordem imposta e construindo uma fala subterrânea diante da mídia oficiosa, existem ainda filmes que vão mais a fundo. *A Idade da Razão* adentra no universo de pacientes da Colônia Nina Rodrigues, situada na cidade de São Luís (colônia era nomenclatura para os hospitais psiquiátricos da época). O filme de 1980 foi inspirado na experiência de leitura do realizador Wellington Reis sobre a obra *Idade da Razão* do filósofo Jean Paul Sartre. O filme é uma produção que resultou da parceria entre o estudante de engenharia Wellington Reis e o médico Ivanildo Ewerton. Nele, os seus autores mostram as várias possibilidades para se

<sup>307</sup> COSTA, Alexandre Bruno Gouveia. **Cinema e filosofia: Um estudo da narrativa cinematográfica maranhense das Jornadas por meio da tríplice mimesis**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade / Alexandre Bruno Gouveia Costa. — São Luís, 2015. P.107-108.

<sup>308</sup> COSTA, Alexandre Bruno Gouveia. **Cinema e filosofia: Um estudo da narrativa cinematográfica maranhense das Jornadas por meio da tríplice mimesis**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade / Alexandre Bruno Gouveia Costa. — São Luís, 2015. P.107.

adentrar em espaços que ficam à margem da sociedade porque estão demarcados por fronteiras pontualmente estabelecidas. Segundo Wellington Reis:

Eu tive contato com o livro *Idade da Razão* do Sartre na biblioteca do LABORARTE. Parece coisa providencial, mas caiu nos meus pés quando eu estava mexendo em uma prateleira. Li a trilogia toda que o *Idade da Razão* faz parte. A partir daí me inspirou a fazer e fiz um roteiro sobre os pacientes do Bonfim<sup>309</sup>. O enredo era sobre um paciente que recebeu alta e quando retornou para a cidade, as pessoas não abriam as portas para ele, diante disso ele retorna pro lugar de onde veio [...]. O Ivanildo trabalhava no Bonfim e consultava os pacientes do Nina Rodrigues (ele era dermatologista). Aí eu tive a ideia de fazer um filme sobre os pacientes de lá. Como Ivanildo tinha acesso, ele fez o registro da tomada do hospital (mas era proibido registrar, norma da casa) de forma sorrateira. Foi surpreendente. Eles mesmos [os pacientes] nos chamavam pra observar os que eles fariam pra câmera ou ouvir o que eles queriam falar pra gente<sup>310</sup>(REIS, 2016)

O título do filme ironiza a ideia de razão/liberdade dissolvida no espaço da loucura/confinamento. É construído um olhar sobre a subjetiva fronteira entre a liberdade exercida pelos ditos loucos dentro do hospício, no caso a Colônia Nina Rodrigues, e a prisão do transeunte anônimo na cidade, um cidadão legitimado como tal, tendo sua liberdade de caminhar pela cidade, mas que é subjugado por várias condições de prisão, inclusive do tempo. Na temporalidade do hospício a trilha sonora usada é minimalistamente composta pela música instrumental indiana transmitindo sensação de sanidade espiritual como complemento das imagens de tímidas performances de alguns pacientes. Enquanto que do lado de fora, na c(i)dade da razão, a trilha sonora é caótica compondo a narrativa velocidade do desespero do tempo.

O filme tem duas temporalidades: a da loucura confinada, na colônia e a dos transeuntes (loucura na cidade que corre contra o tempo da razão do relógio). Os pacientes exercem uma condição de liberdade ao se expressarem performaticamente para a câmera superoítista, mas na cidade a fora, as pessoas andam anonimamente diante da câmera, que, segundo o realizador Wellington Reis, registra a agitação de forma aleatória: “nós fomos pra Rua Grande e perto do Mercado Central, deixamos a câmera fixa e aceleramos o tempo da imagem.”<sup>311</sup>

<sup>309</sup> Colônia do Bonfim, situada na área do Bacanga (separada do centro da idade de São Luís pelo rio Bacanga), na sua origem, a instituição servia para o isolamento de leprosos. A ex-colônia deu lugar ao Hospital Aquiles Lisboa especializado no tratamento de hanseníase.

<sup>310</sup> REIS, Wellington. Músico e engenheiro. Entrevista concedida para a presente pesquisa em: 17/05/2016.

<sup>311</sup> REIS, Wellington. Músico e engenheiro. Entrevista concedida a autora para a presente pesquisa em: 11/05/2016.



Imagem 26. Os loucos e os transeuntes

Fonte: Fotogramas do filme *Idade da Razão*

Trata-se de um filme com imagens que provocam estranhamento diante do registro inusitado de um hospital psiquiátrico<sup>312</sup>, frente a imagens de pessoas amarradas em consequência de surtos psicóticos e outras rastejando no chão em uma espécie de transe de abstração. Contudo, ao mesmo tempo intriga-nos com o seu jogo discursivo tal como sugerem os fotogramas<sup>313</sup> em sequência (acima). Acrescente-se ainda o fato de os supostos loucos, de acordo com suas lógicas, fazerem performances exibindo-se para a câmera. Nessa perspectiva, sublinha-se que este filme - *Idade da Razão* – mesmo não caracterizando na sua intencionalidade inicial uma totalidade ao passo que lhe definiria como uma produção performática nos termos de Bill Nichols, encontramos características de engajamento e ênfase no impacto emocional na relação dos personagens do documentário como o público provocada pelos autores. Lembremos das características do filme performático segundo Nichols:

Enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos [...] Todos os filmes desse modo compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público <sup>314</sup> (NICHOLS, 2005, p.63).

<sup>312</sup> As próprias condições físicas da película superoitista desgastada pelo tempo e o aspecto sujo (em comparação às outras bitolas de melhor qualidade) dá um tom a uma estética do *estranhamento superoitista*.

<sup>313</sup> A sequência de fotogramas indica: (1) o letreiro de abertura do filme *Idade da Razão*; (2) a performance de pacientes segurando-se em um fio; (3) um paciente exercendo uma performance com um galho de vinagreira como máscara; (3) transeuntes na cidade com velocidade acelerada proposital pela câmera.

<sup>314</sup> NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**; tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005. P. 63.

O filme *a Idade da Razão* (1980) tem uma particularidade em relação aos outros filmes aqui citados ao representar um segmento invisível na dinâmica social da cidade, os pacientes do denominado hospício Nina Rodrigues e a alucinante razão insana nas agitadas ruas da principal área comercial da capital.

Portanto, as maneiras de fazer e dizer superoitistas afirmaram-se com a força de ressignificação constituída pelos seus autores ao criarem procedimentos de consumo com a câmera Super 8 ao subverter os sentidos de acordo com suas leituras de mundo. Construíram espaços fílmicos onde habitaram/ocuparam as representações marginalizadas da zona do baixo meretrício (*ZBM S/A*) e os loucos da cidade (*Idade da Razão*) observando suas práticas de forma subterrânea.

Por outro lado, também montaram suas narrativas sobre questões que foram expostas na sociedade como movimentos sociais urbanos, a exemplo de *A Ilha Rebelde ou A Luta Pela Meia Passagem* (Movimento Estudantil) e *Pesadelo* (Movimentos em Defesa da Ilha). Além de olhares sobre questões sociais vividas pela população como em *Periquito Sujo* (a simbologia do exilado) e *E lá se vem o trem* (sobre a relação da população de São Luís com o trem). No sentido específico como maneira de fazer, o filme *Aspectos de São Luís* é um bom exemplo sobre apropriação de imagens migradas de filme 8mm na bricolagem sobre forjar a passagem do tempo na cidade.

## 5.2 Zoom na bricolagem superoitista

A escolha destes filmes superoitistas para análise segue o critério do ineditismo de um *filme temporão*<sup>315</sup> (característica comum entre filmes superoitistas restaurados recentemente)<sup>316</sup>. Levando em consideração o conceito de bricolagem, ou seja, os usos táticos das maneiras de *fazer com* diante das possibilidades e circunstâncias (segundo Certeau), que neste caso específico, tomamos de empréstimo o sentido para as maneiras de fazer

<sup>315</sup> MOLINARI JR, Clóvis. Super 8-tamanho Também é Documento. Canal Brasil. Série de 13 episódios dirigida e apresentada pelo superoitista Clóvis Molinari Jr que estreou no dia 04 de Jan. 2010. O episódio 01 que fala especificamente do superoitismo foi retirado das mídias sociais. Acessar: [https://www.youtube.com/watch?v=riOpjI5EqTU&index=2&list=PLQr\\_Fs3X-j\\_CP1hnytmJVhlN43hRMGCGt](https://www.youtube.com/watch?v=riOpjI5EqTU&index=2&list=PLQr_Fs3X-j_CP1hnytmJVhlN43hRMGCGt).

<sup>316</sup> Com exceção do filme *A Ilha Rebelde ou A Luta pela Meia Passagem* que já ocupa há um tempo espaço na mídia digital no site da Cinemateca Brasileira.

cinematográfica dos realizadores com a câmera de bitola Super 8mm ou superoitistas. Nos chama a atenção com relação aos realizadores dos filmes *Coco Amargo*, *ZBM S/A* e *Pesadelo*, o fato de construírem um *lugar* para discussões sobre as quebradeiras de coco no Estado, a zona do baixo meretrício e críticas sobre a instalação da indústria do alumínio na cidade de forma peculiar e que altera a lógica dominante do lugar profissional cinematográfico estabelecido.

Partindo da perspectiva de bricolagem na feitura dos três filmes, destacamos respectivamente três características: a fala marginal sob uma narrativa intensamente fragmentada, dando ideia de temporalidades simultâneas no espaço da ZBM (Zona de Baixo Meretrício) do filme superoitista; a narrativa linear e cíclica do cotidiano das quebradeiras de coco e a bricolagem de efeitos especiais na narrativa de *Pesadelo* dialogando com citações de outros filmes e com a cultura pop (linguagem dos quadrinhos, música de discotecas).

Para tratarmos da bricolagem marginal tomamos como referência o filme *ZBM S/A*. Este foi de simultaneidade de ações representadas nos planos de cortes bruscos para uma narrativa fílmica sobre a zona do Baixo Meretrício.

Em relação à bricolagem narrativa tomamos como referência o filme *Coco Amargo*, o qual trata a respeito do cotidiano de trabalho e da resistência de quebradeiras de coco e, por extensão, da questão agrária e das condições de vida dos trabalhadores rurais no Maranhão à época.

Para a análise da bricolagem fílmica escolheu-se o filme *Pesadelo* por conta de seus arranjos de efeitos especiais e do uso da cultura pop para discutir a invasão do Alumínio e dos problemas ambientais que provocariam na ilha.

Não é demais sublinhar que as narrativas destes filmes são permeadas por um filtro ideológico. Os três filmes constroem uma narrativa filtrada pela visão de mundo de seus realizadores naquele contexto social, político e econômico de final dos anos de 1970. Segundo Boris Kassooy, imagens são imaginadas e materializadas segundo o filtro cultural e conforme determinada visão de mundo e das intenções de seu autor.<sup>317</sup> No sentido especificamente ideológico podemos citar Edgar-Hunt:

Ao contrário da vida real, o filme geralmente apresenta um ponto de vista claro, que oferece uma resolução ideológica, se não uma resolução narrativa. Assim, o realismo inevitavelmente apresenta uma unidade ideológica e uma visão de mundo ideológica<sup>318</sup> (EDGAR-HUNT, 2013, p.102).

---

<sup>317</sup> KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

<sup>318</sup> EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013. P.102.

Nessa perspectiva, Bill Nichols argumenta que “todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”.<sup>319</sup> Percebem-se essas particularidades no filme *Pesadelo*, embora o seu autor se utilize de artifícios ficcionais e efeitos especiais na narrativa, discute-se sobre aspectos críticos de sua realidade socioeconômica e impactos ambientais na cidade. O filme *Pesadelo* é permeado pela satisfação de desejos dos seus realizadores. Isto pode ser notado pela utilização de efeitos especiais, dando um caráter de aspecto fantástico ao materializar supostas imagens de um sonho do personagem anônimo e ao transformar um manequim de loja em uma mulher de alumínio. Ao mesmo tempo, o dito filme discute de maneira crítica questões tão caras à realidade ligada à questão urbana de São Luís do Maranhão.

Podemos dizer que, a partir da estética marginal no Brasil, novas *maneiras de dizer* foram compondo práticas cinematográficas, pois conforme Rubens Machado Jr.:

A crítica, mais que auxiliar ao desenvolvimento do cinema, é por ele auxiliado. Data com certeza do lançamento de O BANDIDO DA LUZ VERMELHA a mudança de juízo acerca da ingenuidade colonizada do humor das Chanchadas, e não do que começou a suceder na crítica e no cinema dos anos 70. Há também que contar com uma cultura crítica. Algo que a forma e informa, mas se encontra disseminado nas escolas, cineclubes, imprensa, literatura, HQ, música<sup>320</sup> (MACHADO JR, 2014, p. 86).

Embora as práticas de cinema tenham em suas raízes a verve documental (e posteriormente o que se passou a denominar filmes documentários), criou-se posteriormente uma forte influência cultural de indústria de filmes de ficção, um sentido oposto entre ambos diametralmente, entre o filme documentário e o de ficção. O primeiro composto pela montagem de aspectos da realidade. O segundo com a montagem do não real. Sobre o movimento histórico do significado das práticas do documentário, comenta Fernão Ramos:

Dentro da tradição do cinema documentário existem alguns momentos-chaves, de reviravolta estilística, que influenciaram a história do cinema como um todo. O primeiro pensamento mais sistemático e autoconsciente do cinema não ficcional emerge nos escritos de Dziga Vertov sobre o “cine-olho”, dentro de uma postura crítica ao cinema de ficção. Nos anos de 1930, John Grierson inaugura a tradição não ficcional que irá dominar a primeira metade do século, a qual chamaria de “documentária”. Em seus escritos, está contida uma postura estilística e de produção para o cinema documentário que irá permanecer só no horizonte até início dos anos

<sup>319</sup> NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**; tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.p. 26.

<sup>320</sup> MACHADO JR, Rubens. **Das vagas de experimentação desde o tropicalismo: cinema e crítica**. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. (orgs.). Cinema de garagem 2014. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014. P. 86.



1960. Utilização intensa de voz *over*<sup>321</sup> expositiva, encenação e um namoro sem má consciência com a propaganda marcam esta definição do documentário. O Cinema verdade/ Direto constitui o primeiro momento de ruptura ideológica com o universo documentarista griersoniano. Surge, como estilo, nos anos de 1960 e domina o horizonte ideológico de nossa época, nesta virada de milênio. Vivemos, ainda hoje, dentro das crenças que nortearam seu surgimento. A crítica ética à encenação e a progressiva elegia da flexibilidade (no caminho que vai do “direto” à “verdade”) são dois momentos chaves para a definição do campo da não-ficção, dentro do universo ideológico do Cinema verdade. Nessa visão, o documentário deve “jogar limpo” e sempre revelar o caminho percorrido na composição dos procedimentos enunciativos do discurso cinematográfico. O Cinema Verdade / Direto revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmera leves, ágeis e principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos<sup>322</sup> (RAMOS, 2004, p. 81-82).

Para além dessa discussão sobre a fronteira entre filmes de ficção e não ficção (documentário), bem como a ética da verdade sobre a realidade do gênero de filme documentário, Bill Nichols dissolve a fronteira que foi construída e perpetuada sobre tal vertente. O autor aponta para a forma (*maneira de dizer*) das práticas fílmicas de acordo com seu contexto intencional, pois as referidas práticas objetivam introduzir o espectador na realidade diegética do espaço fílmico e provocar nele o sentimento de verdade através de sua montagem, e, segundo ele somente “existem dois tipos de filme: (1) documentário de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes”<sup>323</sup>.

Desta forma, concordamos com tal perspectiva, principalmente, para pensarmos os filmes que destacamos a seguir. Mesmo diante da intencionalidade do filme *Côco Amargo* definir-se como gênero ficcional por seus realizadores, a sua estética expressivamente apresenta-se como um documentário aos desavisados, por conter um quê de realismo documental sobre o trabalho rural no Maranhão, pois há uma explícita influência da ideia de um Cinema Verdade, que no Brasil teve um grande impacto através da estética cinemanovista

---

<sup>321</sup> A “voz *over*” (voz sobreposta), é comumente usada em narrações da chamada “voz de Deus”, isto é, é um narrador onipresente e onisciente que acompanha a história, mas que não é um dos personagens ativos da trama.

<sup>322</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Verdade no Brasil**. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. P. 81-82.

<sup>323</sup> NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**; tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.p. 26.

na década de 1960 e que segundo Fernão Ramos desde então houve “a abertura para o ritmo e pulsação do mundo, e, de preferência, para o mundo dos excluídos, dá o tom desta produção”<sup>324</sup>.

Assim, no entremeio dessas questões, encontra-se o filme documentário *ZBM S/A* que, mesmo capturando imagens sobre o cotidiano da zona do baixo meretrício, forja no espaço do filme uma simultaneidade de temporalidades dentro da perspectiva urbana e suas marginalidades.

Portanto, para forjarmos um olhar sob um *zoom* nesses filmes superoitistas destacados, observaremos os seguintes elementos nas maneiras de fazer e dizer dessas bricolagens cinematográficas: a imagens dos créditos de abertura e finalização, os arranjos de equipe técnica, o enredo, a narrativa e o contexto de realização que se propõe seus discursos.

### **5.3 CÔCO AMARGO:** uma bricolagem de linearidade narrativa sobre as quebradeiras de coco e sua resistência cotidiana

O filme *Coco Amargo*<sup>325</sup> é uma ficção de curta-metragem produzido com câmera Super 8. A sua duração é de nove minutos. Ele foi realizado no ano de 1980 com o viés de denúncia da miséria e do descaso em relação às tensões e violências vividas por trabalhadoras nas áreas dos babaçuais no Maranhão. O título enuncia uma narrativa acerca da vida cotidiana das quebradeiras de coco caracterizada pela difícil tarefa de adentrar em terras proibidas para coletarem o coco babaçu e a subsequente troca de amêndoas por provisões para garantirem asobrevivência familiar ameaçada pela pobreza

---

<sup>324</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Verdade no Brasil**. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. P. 83.

<sup>325</sup> Direção e fotografia: João Mendes Sampaio. Roteiro: Francisco dos Santos. Montagem: João Ubaldo de Moraes.



*Imagem 27. Credito de abertura do filme C6co amargo*

Fonte: Fotograma extraído do filme *C6co Amargo* (1980).

O autor constr6i uma narrativa recortada em quatro momentos: a coleta do coco; o trabalho na extra63o da am6ndoa; a sa6da para a venda ou troca e o momento da volta para casa levando suprimentos para a fam6lia. O realizador superoitista apresenta signos para representar as experi6ncias de resist6ncia diante for6as sociais e as viol6ncias que cercam a realidade dessas trabalhadoras.

Nesse processo de *bricolagem* cinematogr6fica, tanto por parte dos realizadores quanto pela atua63o da atriz que interpreta a Quebradeira de coco, percebe-se que o filme constitui uma esp6cie de fic63o documental, com caracter6sticas como a narrativa sem di6logos, a m6sica pontuando as a63es e o uso da voz do narrador entre o terceiro e o quarto momento do desenvolvimento do enredo.

No primeiro momento notamos a inten63o do realizador de fazer uso do plano geral como um recurso de apresenta63o de um cen6rio rural, uma 6rea semi-cercada por arame que indica uma demarca63o sem opul6ncias e aberta, sem nenhuma prote63o. Em seguida uma mulher sai de dentro da casa carregando um "c6fo" (objeto artesanal feito de palha) e um fac6o - indument6rias que fazem parte de c6digos espec6ficos de uma trabalhadora rural. Essas imagens acionam a indica63o de que se trata mais especificamente de uma quebradeira de coco saindo 6

caça cotidiana de sobrevivência, pois segundo Certeau “o cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada<sup>326</sup>”.



*Imagem 28.* Saída da quebradeira de coco à caça do babaçu com um côfo e facão  
Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Côco Amago* (1981).

Ao chegar à área de coleta do babaçu, a trabalhadora estuda o local até certificar-se da ausência de pessoas que pudessem impedir a atividade de exploração naquele local, um detalhe muito interessante apresenta-se como um símbolo do não-dito que se caracteriza na cena pelo o improviso de uma placa de proibição:



*Imagem 29.* Placa de Proibição para a coleta de coco babaçu

Fonte: Fotogramas do filme *Côco Amago* (1981).

A placa onde está escrito “é proibido juntar coco” aparece em plano fechado como uma forma contundente de coibir a realização daquela atividade. No entanto, mesmo ciente da

<sup>326</sup> CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. Artes de fazer.** Vol. 1 Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. P.38.

proibição, a trabalhadora ultrapassa a fronteira demarcada pela cerca de arame farpado depois de certificar-se que não havia um impedimento físico. Nessa sequência, nota-se uma resistência na ocupação de espaços proibidos, dando uma ideia de tensão de forças. Esta linguagem escrita em destaque nos remete à ideia de uma representação da violência apropriada/reconhecida, “transformando-a assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia”<sup>327</sup> partindo de quem autoriza uma relação entre proprietário/invasor. Esse jogo de imagens fala do conflito que não esteja explícito.

Segundo o seu realizador, João Mendes Sampaio, o que levou inicialmente à realização do filme foi um convite para que ele filmasse quebradeiras de coco em um lugar onde havia indícios de violência por parte de grandes proprietários de terras em relação a essas trabalhadoras:

A ideia não foi minha, foi de um outro jovem que tinha sido vereador. Ele veio me pedir se dava pra eu fazer, filmar sobre uns conflitos que tavam (sic) tendo com violência contra quebradeira de coco na região de ...perto de Vitória do Mearim. Ele morava no bairro Cruzeiro do Anil, mas acho que ele vinha da região. Quase não aceitei por causa do trabalho, mas pra não faltar, fizemos em dois finais de semana. Arranjamos uns atores e nos mandamos pra lá.<sup>328</sup>( MENDES, 2016)

Percebe-se que o realizador passa a ter contato com essa temática através da necessidade de outrem que já a conhecia e precisava de um meio para dar visibilidade ao conflito e contrapor a versão da mídia da época que tratava do tema como uma relação econômica harmoniosa, sem relatar as reais condições de exploração a que eram submetidas aquelas mulheres. Segundo Viviane Barbosa, “a partir da década de 1980, extrativistas começaram a aparecer nas páginas de jornais e revistas como componentes de uma economia do babaçu”<sup>329</sup> e depois, na década de 1990, os mesmos noticiaram a extinção da economia e o desaparecimento das práticas das quebradeiras. Dessa forma o filme em questão é importante como um registro das dificuldades que viviam as quebradeiras de coco naquele período.

De acordo com a atriz Dileidejane Costa, o que levou o filme a ser construído na forma de ficção foi fato de que, segundo ela, “as quebradeiras tinham vergonha de gravar, por isso fui convidada a atuar. Observei como se vestiam e improvisamos; sujaram meu rosto, peguei as

<sup>327</sup> BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989. P.15.

<sup>328</sup> João Mendes Sampaio. Entrevista cedida a autora sobre a presente pesquisa em 24/06/16.

<sup>329</sup> BARBOSA, Viviane de Oliveira. **A economia do Babaçu: entre esquecimentos, afirmações e contradições**. IN: PACHECO FILHO, Alan Kardec G; CORRÊA, Helidacy Maria Muniz; PEREIRA, Josenildo de Jesus P (orgs). São Luís 400 anos: (com) tradição de uma cidade histórica. São Luís: Café e Lápiz. Ed. UEMA. 2014. P 299.

ferramentas e atuei”.<sup>330</sup> Assim se desenvolveram os arranjos iniciais na base da produção do filme.

O segundo momento da história se dá pelo ato de juntar o coco ao pé da palmeira de babaçu, após a Quebradeira atravessar o cercado de arame farpado da área proibida:



*Imagem 30. Quebradeira de coco fazendo a coleta do babaçu*

Fonte: Sequência de Fotogramas do filme *Côco Amargo* (1981).

A extração do babaçu aparecia nos discursos dominantes, fosse na mídia ou em registros oficiais como atividade econômica, mas silenciavam as trabalhadoras. Ainda, segundo Viviane Barbosa, “o primeiro texto de que se tem notícia no qual os extrativistas aparecem, e ainda assim indiretamente, é um registro de 1942”:<sup>331</sup> . A seguir vemos um relato oficial sobre as etapas:

A colheita do babassú é feita pela apanha do coco no solo, debaixo das palmeiras. O fruto logo se torna amadurecido, cai ao pé da palmeira, e o homem só tem o trabalho de apanhar os cocos e conduzi-los ao quebramento, para a extração da amêndoa. [...] O quebramento do coco ainda é feito pelo processo rotineiro do machado, e nêle se empregam as famílias dos habitantes do interior do Estado. O quebramento consiste no seguinte: - o operador prende o machado nos pés; conservando o gume para cima, sobre a lâmina (gume) é colocado o coco com uma das mãos, enquanto a outra, que empunha um toro de madeira (macéta), desfere um golpe violento sob cuja força se

<sup>330</sup> Dileidejane Costa, atriz convidada de *Côco Amargo*. Entrevista por telefone.

<sup>331</sup> BARBOSA, Viviane de Oliveira. **A economia do Babaçu: entre esquecimentos, afirmações e contradições**. IN: PACHECO FILHO, Alan Kardec G; CORRÊA, Helidacy Maria Muniz; PEREIRA, Josenildo de Jesus P (orgs). São Luís 400 anos: (com) tradição de uma cidade histórica. São Luís: Café e Lápis. Ed. UEMA. 2014. P.291-292.



abrem o endocarpo e o mesocarpo até a retirada da semente (amêndoa).<sup>332</sup>  
(MARANHÃO, Depto. Estadual de Estatística apud BARBOSA, 2014)

No terceiro momento, do “quebramento do coco”, o filme dá ênfase à denúncia social construindo planos onde a mulher (quebradeira) se relaciona com os filhos (a representação no menino exercendo também o trabalho da quebra do coco) e onde cada um exerce funções pontuais, como cuidar dos irmãos mais novos ou se divertir com brinquedos improvisados (que não conseguimos identificar nas imagens). Todas essas imagens revelam um ambiente de resistência, onde a produção familiar garante exclusivamente a sobrevivência.



Imagem 31. A quebra do coco.

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Côco Amago*.

Sobre a relação da mulher com a identidade de quebradeira, vejamos o que diz a letra de uma cantiga entoada por elas durante o ato da quebra do coco:

EU? EU SOU QUEBRADEIRA  
Eu?  
Eu sou quebradeira, sem parente, nem aderente.  
Quando me dei conta não souberam me dizer  
De onde eu vinha, quando nasci, quem sou eu...  
Então, o babaçu é o pai e a mãe da gente  
Dá o de comer, a moradia, um tudo.<sup>333</sup>

<sup>332</sup> BARBOSA, Viviane de Oliveira. **A economia do Babaçu: entre esquecimentos, afirmações e contradições.** IN: PACHECO FILHO, Alan Kardec G; CORRÊA, Helidacy Maria Muniz; PEREIRA, Josenildo de Jesus P (orgs). São Luís 400 anos: (com) tradição de uma cidade histórica. São Luís: Café e Lápis. Ed. UEMA. 2014.p.292.

<sup>333</sup> Produção de Antônia P. da Silva, quebradeira de Lago do Junco. Citada em: BARBOSA, Viviane de Oliveira. **A economia do Babaçu: entre esquecimentos, afirmações e contradições.** IN: PACHECO FILHO, Alan Kardec

A cultura do babaçu exerce uma enorme força na vida dessas mulheres e na de suas famílias. É importante observar que em nenhuma das sequências onde há a quebra do coco percebemos a figura masculina. Entretanto, a letra da cantiga faz referência ao pai e à mãe como provedores da existência da quebradeira e dentro dessa realidade social, o babaçu personifica-se como o início, meio e fim de sua história.



*Imagem 32. Palmeira de coco babaçu.*

Fonte: Fotograma do filme *Côco Amago* (1981).

O plano de baixo para cima da palmeira constitui um olhar sob a sua opulência, força e significado. Por isso sua própria representação é usada como um recurso narrativo para pontuar a passagem dos atos no desenvolvimento do filme. Portanto, a simbologia da palmeira como provedora, como “mãe e pai”, é uma personagem tão contundente no enredo dessa história quanto o babaçu e a Quebradeira de Coco. Ainda no terceiro momento, acompanha-se a saída da trabalhadora para a venda ou troca do que foi colhido por suprimentos em quitandas na estrada.





*Imagem 33. A caminho da venda do coco babaçu.*

Fonte: Fotograma do filme *Côco Amago* (1981).

A sequência da mulher à beira da estrada remete a sua condição de marginalidade informalidade laboral. O caminho exercido na margem da estrada pela Quebradeira de Coco quebra a ideia de simetria, de equilíbrio, e provoca um ponto presente na dualidade estrada/margem ao seguir por ali compondo um plano de profundidade do enquadramento da imagem. Por outra perspectiva simbólica, podemos dizer também q a trabalhadora rural se situa em um campo de tensão, pois caminha na borda não asfaltada, construindo também uma ideia de resistência na luta social do trabalho e sobrevivência.



*Imagem 34. Negociação do coco por alimentos*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Côco Amago*.

É importante aqui destacar o papel da trilha sonora do filme, ele representa um elemento significativo da narrativa, desde os sons de pífano no início do filme, caracterizando um som tribal até o momento em que a personagem entrega o “côfo” ao pequeno comerciante, onde o elemento narrativo musical passa a ser cada vez mais dramático e melancólico.

A partir desse momento a voz *off*<sup>334</sup> onipresente na narrativa (gravação em estúdio) se apresenta:

“O arame enfarpado passou a agredir o homem no lugar de defende-lo. É proibido viver! Por isso é preciso ser.... (inaudível) para sobreviver. O mundo em que a miséria se alastra na fartura, não pode subsistir, vai se definindo por dentro. Quem foi que botou a gente nessa situação? Quem foi que botou aquela gente numa boa? A aurora da vida, pode muito bem ser perturbada pela realidade dos que não pensam nos outros... ( ). Quem arma essa situação de miséria e de fome...( ) a sentença dos países marginalizados, agindo como desalmados e egoístas...( ).<sup>335</sup>” (CÔCO AMARGO, 1980)

Percebe-se na narração uma reflexão sobre as condições de desigualdades sociais, um artifício para pontuar o aspecto do conflito de terras no filme. Assim, um elemento narrativo verbal se junta às demais táticas narrativas (bem comum nas bricolagens superoitistas maranhenses) para um desfecho na história diante da precariedade de produção e de condições técnicas para a realização de filmes ficcionais sem condições de falas diretas (som direto).

---

<sup>334</sup> A voz *off* é desempenhada por alguém (narrador) fora do campo visual em questão. Nesse caso específico no filme *Côco Amargo*, exerce uma função de reflexão sobre o contexto da desigualdade social.

<sup>335</sup> CÔCO AMARGO. Direção: João Sampaio. Montagem: João Ubaldo. 1980. Super 8.



*Imagem 35. A troca por alimentos*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Côco Amago* (1981).

A troca é feita após o peso do produto. O mesmo côfo que chega com as amêndoas dá lugar aos suprimentos. O plano em close no peso do café e o plano fechado no balcão sob os objetos nos mostra o resultado da troca: produtos enrolados para consumir, alimentos e o sabão em barra pela metade, vendidos a retalho. Tais produtos representavam uma relação de troca relacional e proporcional, mesmo que aí haja uma abstração do real valor do produto, que não leva em conta a remuneração do trabalho. Essas táticas primitivas de negociação eram comuns em ambientes como esses.



*Imagem 36. A volta da quebradeira de coco para casa*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Côco Amago* (1981).

Sobre o babaçu como moeda de troca, vejamos o relato de uma quebradeira de coco:

[A quebra do coco] é a minha fonte de renda, minha vivência [...], [a extração do babaçu] é a parte da alimentação da gente, mas grande parte mesmo! A alimentação vem é do babaçu, porque a gente não come só arroz, farinha, feijão e verduras [que são produzidas na roça]. A gente come açúcar, café... e essas coisas a gente não produz e aí vem é do babaçu, o sabão, o pão, o fubá...um monte de coisas e outras coisas e tudo é com dinheiro do babaçu, e que é as mulheres que botam em casa, não são os homens, sem falar nas roupas, nos remédios, nos calçados, nos cosméticos!<sup>336</sup>

O depoimento acima representa uma fala partindo da perspectiva de uma quebradeira em contraponto ao discurso oficial recorrente da época, onde silenciava a existência social dessas trabalhadoras nas relações econômicas que envolve o cotidiano da cultura da extração do babaçu.

No quarto momento, o desfecho do enredo se completa: a *caça* do dia foi conquistada, a Quebradeira de Coco volta para casa fechando um ciclo diário de busca pela subsistência .



*Imagem 37. A troca do babaçu como alimento para as crianças*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Côco Amago* (1981).

<sup>336</sup> Dona Maria Adelina. Citado em: MELO, Aldina da Silva; BARBOSA, Viviane de Oliveira. **Do esquecido ao silenciado: memórias da violência entre quebradeiras de coco no Maranhão**. IN: BARBOSA, Viviane de Oliveira; MELO, Aldina da Silva. (orgs). *Mulheres rurais e violência: algumas abordagens*. São Luís: EDUFMA, 2015. P. 104-105.

A sequência<sup>337</sup> dos planos acima: a mãe (Quebradeira de Coco) como provedora, a criança mais jovem se alimentando sozinha e gesticulando para pedir mais comida, com seu rosto em *close-up*<sup>338</sup>, traz o espectador para dentro da cena, o faz experimentar por um instante aquela realidade. A narrativa nos leva até a casa da Quebradeira de Coco com parede de barro e seus filhos sentados em cima da mesa nos levando a um desfecho de um problema social incluído assim as más condições de moradia. Essas imagens trazem, no seu interdiscurso, influência de elementos da *estética da fome* (discurso de ação política do Cinema Novo), um dos princípios da estética do cinemanovista baiano Glauber Rocha. Imagens que nos remetem ao cinema nacional como um espaço de discussão sobre temas sociais como a própria violência da fome e a violência no campo (neste caso específico do filme maranhense a violência sofrida pela quebradeira de coco), desdobramento iniciado em décadas anteriores. A *estética da fome*, como fala política no Cinema Novo proporcionou, segundo Rocha:

O cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando pra comer, personagens matando pra comer, personagens fugindo pra comer, personagens sujas, feias, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi essa galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público - este último não suportando as imagens da própria miséria<sup>339</sup>. (ROCHA, 1931, p. 30)

É importante ressaltar que o ambiente diegético do filme é forjado no próprio espaço de moradia de uma trabalhadora rural. A casa e os filhos atuam dentro de sua própria realidade. A construção da *mise-en-scène* do momento da refeição possui o teor de bricolagem como ponto alto das cenas no próprio arranjo das refeições. “Chegamos no lugar e não tinha comida nem para as pessoas da casa, então tivemos que ir atrás de comida e acabaram improvisando refeições pra gente [da filmagem] e dividimos com a família da casa”, lembra João Mendes Sampaio<sup>340</sup>.

<sup>337</sup> A sequência mostra os quadros: (1) Plano panorâmico sobre as crianças (Para mostrar a quantidade) se alimentando sentadas em cima da mesa; (2) Plano sobre a criança mais jovem comendo em uma pequena bacia; (3) A criança mais jovem faz em um gesto o pedido para mais comida; (4) zoom no rosto sujo da criança boca cheia.

<sup>338</sup> Ou simplesmente *close*. No cinema, é um tipo de plano, marcado pelo seu enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto (em geral o rosto de uma pessoa). Pode ser obtido por uma grande aproximação da câmara em relação ao objeto ou personagem

<sup>339</sup> Eztetyka da Fome 65, elaboração das bases estética do Cinema Novo apresenta por: ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Ed. Alhambra/Embrafilme: Rio de Janeiro. 1981. P.30.

<sup>340</sup> SAMPAIO, João Mendes. Cinegrafista e pequeno comerciante. Entrevista concedida a autora para a presente pesquisa em: 24/06/2016.





Imagem 38. O lamento da Quebradeira de Coco

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Côco Amargo* (1981).

Depois de distribuir a alimentação para os filhos, a mãe se direciona até a porta da casa de costas para câmera, e contra a luz, logo em seguida temos um plano em *close* onde ela chora ao mesmo tempo em que come num recipiente de plástico, encerrando o filme com um plano fechado no rosto da Quebradeira de Coco. É importante ressaltar que nessa cena há um misto de interpretação e envolvimento da atriz, demonstrando assim o estreito limite entre a ficção e a realidade presente no filme:

Até hoje me emociono ao lembrar. O roteiro era só pra eu dar o prato de comida para as crianças comerem, mas o mais novinho me pediu mais e os pratos eram contados, eu dei o meu e fui para a porta e não me segurei, as lágrimas saíram!<sup>341</sup>(COSTA, 2016)

O enredo do filme terminou em meio a lágrimas da Quebradeira de Coco, onde a experiência de atuação se deu nos arranjos da construção da história.

Outro arranjo a ser destacado é a elaboração dos créditos pela montagem. Seguir os padrões de finalização do filme como a organização dos créditos no final lhe é atribuído a condição de um filme superoitista como tal. A inclusão deste elemento não diegético (créditos finais, assim como o nome do filme na abertura) faz parte de sua construção e atribui para si a legitimação do status de produção cinematográfica, dando visibilidade a uma equipe. Abaixo, os letrados dos créditos finais, todos feitos à mão:

---

<sup>341</sup> COSTA, Dileidejane. Professora de Arte da Rede Municipal de São Paulo. Atriz convidada para atuar em *Côco Amargo* e *Pesadelo*. Entrevista concedida por telefone a autora para a presente pesquisa em 24/07/2016.



Imagem 39. Bricolagem de créditos finais do filme *Côco Amargo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Côco Amargo* (1981).

E por último, a informação de direção nos créditos:

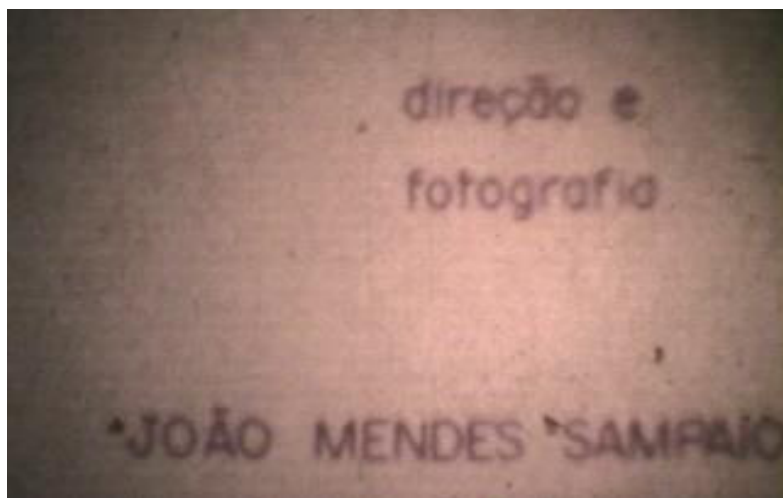


Imagem 40. Bricolagem Final do Crédito: Diretor

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Côco Amargo* (1981).

Diante do que foi observado, o filme *Côco Amargo* nos apresenta algumas questões no que diz respeito à sua estrutura narrativa e no contexto de sua produção forjada em sua especificidade social. O filme apresenta um discurso cíclico quando representa uma ação ritualística e cotidiana através da narrativa convencional, dando também uma ideia de linearidade (começo, meio e fim) para representar o dia a dia das quebradeiras em busca da sobrevivência.

Cria-se no filme uma temporalidade relacionada ao mundo das quebradeiras de coco, moldura-se uma realidade dentro das multiplicidades de experiências da existência cotidiana e dá-se ênfase à violência da fome e da pobreza, uma simbologia que representa as outras violências que permeiam as relações sociais desses indivíduos. Afinal, o filme foi idealizado por conta do contexto de violência social que estava ocorrendo entre proprietários de terras e as quebradeiras de coco.

Sobre a violência relacionada a essa atividade de trabalho, Viviane Barbosa e Aldina Melo fazem uma reflexão a partir das memórias das quebradeiras e relatam que elas “tiveram essa identidade forjada no seio dos conflitos e das lutas encampadas cotidianamente em fins do século XX”.<sup>342</sup> Conflito que se acirrou a partir da implantação da Lei Sarney de Terras (de 17 de julho de 1969 - Lei nº 2.979) no período de governo de José Sarney (1966-71). Segundo Barbosa, o objetivo principal da lei indicava a:

[...] privatização das terras públicas do estado e incentivava a expansão de projetos agropecuários e agroindustriais, excluindo famílias rurais do acesso à terra e ao recurso palmeiro de babaçu. A partir dessa lei, projetos de implantação de monoculturas foram intensamente desenvolvidos no Maranhão, seguindo-se um forte processo de concentração fundiário, que originou conflitos pela posse de terras entre os “antigos ocupantes”, majoritariamente afrodescendentes e indígenas, e os ditos proprietários<sup>343</sup> (BARBOSA, 2015, p.104).

Conforme o que foi posto, a bricolagem cinematográfica superoitista que deu resultado ao filme *Côco Amago* configura-se como um espaço para uma infinidade de análises dentro da sua materialidade. Um filme que autorizou um espaço estratégico para registrar a representação das quebradeiras de coco babaçu no Maranhão através da linguagem cinematográfica ficcional/documental (representação pela ausência da participação de quebradeiras não atrizes) e como uma fala política de representação das práticas dessas mulheres em relação aos costumes dominantes. Um espaço ocupado nas práticas subterrâneas nas formas de fazer cinema no Maranhão.

---

<sup>342</sup> MELO, Aldina da Silva; BARBOSA, Viviane de Oliveira. **Do esquecido ao silenciado: memórias da violência entre quebradeiras de coco no Maranhão.** IN: BARBOSA, Viviane de Oliveira; MELO, Aldina da Silva (orgs). *Mulheres rurais e violência: algumas abordagens.* São Luís: EDUFMA, 2015. P.104.

<sup>343</sup> BARBOSA, Viviane de Oliveira. Citado em: MELO, Aldina da Silva; BARBOSA, Viviane de Oliveira. **Do esquecido ao silenciado: memórias da violência entre quebradeiras de coco no Maranhão.** IN: BARBOSA, Viviane de Oliveira; MELO, Aldina da Silva (orgs). *Mulheres rurais e violência: algumas abordagens.* São Luís: EDUFMA, 2015. P. 104.



#### 5.4 Z.B.M S/A: bricolagem de simultaneidade (um) olhar superoitista da zona do baixo meretrício

O filme *ZBM S/A*<sup>344</sup> foi realizado no ano de 1977 em bitola Super 8 e possui peculiaridades na sua narrativa que nos remetem a estética de marginalidades e abre espaço para a discussão acerca de alguns elementos de sua realização/bricolagem.

Trata-se de um filme de curta metragem de seis minutos e cinco segundos que constrói uma narrativa cinematográfica de aspectos do cotidiano da consagrada zona de baixo meretrício de São Luís. O filme age de forma estratégica para a construção de um espaço de fala a respeito dessa experiência de venalidade erótica representada de forma pejorativa e depreciativa pela mídia dominante, reforçando um senso comum entre moradores da cidade. A narrativa apresenta-se sob um olhar observador e fragmentado das relações entre os personagens do baixo meretrício, representando mais uma ação de bricolagem fílmica superoitista como prática de cinema local.

O filme apresenta certa linearidade apesar de sua fragmentação, pois, por meio da sucessão de cortes secos, o curta vai construindo a ideia de ações simultâneas na narrativa. A provocação inicia-se com o seu título – *Z.B.M S/A* – referindo-se à zona de prostituição localizada na área antiga da cidade, predominantemente no perímetro da área do Desterro, bairro da cidade de São Luís do Maranhão. O termo sociedade anônima (S/A) confere certa complexidade à zona de baixo meretrício, aqui compreendido como uma alusão a sociedade subterrânea com convenções sociais distintas daquelas exigidas pela sociedade externa. Enfim, um lugar específico onde as relações sexuais eram mediadas pela venalidade.

Alguns signos presentes na narrativa nos levam a um *zoom* do cotidiano meretrício na história do filme: as imagens da galinha relacionadas às imagens de insalubridade e pobreza dessas pessoas, o plano onde a mulher urina em um espaço improvisado, bem como a boneca de plástico que se apresenta em dois ambientes do filme (no salão onde as mulheres estão sentadas em exposição e sob plano fechado sobre a mesa na alcova), representando a ideia de presença de crianças num ambiente marginal.

---

<sup>344</sup> ZBM S/A. Roteiro e Direção: José da Conceição Martins. Montagem: João Ubaldo Ribeiro. 1977. Super 8mm



*Imagem 41. Mulheres em exposição na ZBM/AS (ao centro uma boneca de plástico)*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM/SA (1977)*

Outro elemento significativo no filme é o encarar da mulher para a câmera ao lado de um homem gesticulando de maneira debochada, transmitindo sensação de olho no olho, de forma horizontal e não de cima para baixo. Há uma relação de *intericonicidade* com o *cinema marginal* na tensão de espaço com outras falas e em outros meios de comunicação:



*Imagem 42. O olhar da Mulher Anônima de ZBM S/A*

Fonte: Fotograma do filme *ZBM/SA (1977)*

Este filme foi premiado com Menção Honrosa, em 6º lugar, na I Jornada do Maranhão. Segundo Fátima Carvalho, o *ZBM S/A* constituía um “filme de linha social que retrata fatos do cotidiano das mulheres da zona do Baixo Meretrício”<sup>345</sup>. As imagens construídas nos permitem ampliar as possibilidades para refletir acerca desta experiência social de um lugar comum de marginalização e distanciamento. Dessa forma, o realizador superoitista ocupa um espaço fundamental e cria um novo olhar utilizando-se dos arranjos da linguagem fílmica, materializando, a partir dessas bricolagens, a construção de outras falas relativas aos submundos da cidade.



*Imagem 43. Casal na ZBM/SA*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM/SA* (1977)

O filme inicia-se com a imagem de uma mulher parada na esquina de uma rua em meio aos transeuntes do local. Logo em seguida aproxima-se um homem. Os dois travam uma breve conversa e seguem para um lugar fechado. Este casal é o fio condutor da história e da narrativa do filme como expressão de práticas cotidianas que se desenrolam nesse lugar - a negociação entre cliente-prostituta; a entrada de homens e mulheres num estabelecimento para consumirem bebidas alcoólicas e, finalmente, o ato de pegar a chave do quarto para a prática do sexo.

---

<sup>345</sup> CARVALHO, Graça de Fátima P. **Evolução histórica dos festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão: Festival Guarnicê de cinema**. São Luís. EDUFMA, 2002. P.25.



Imagem 44. Abatimento de ave na ZBM/SA

Fonte: Fotograma do filme *ZBM/SA* (1977)

O plano fechado no abatimento de uma galinha além de fazer parte das práticas cotidianas de alimentação local também é uma *metaforização*<sup>346</sup> da ideia de abate, isto é, do prostíbulo como um matadouro ou local de sacrifício de pessoas que já sofriam um abate social ao serem marginalizadas em decorrência de suas práticas culturais.



Imagem 45. Casal entrando em um estabelecimento e abatimento de ave na ZBM/SA

<sup>346</sup> Neste caso, para uma interpretação semântica da imagem, tomamos de empréstimo o termo de metaforização no seguinte sentido: “constitui um modo particular de manifestação da metáfora que redimensiona a interpretação para o nível do discurso, para além da palavra e da sentença” de: LEITE, Ricardo Lopes. Isotopia e metaforização textual. Gragoatá : Revista de programas de pós- graduação do Instituto de Letras-UFF: 2009: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/216/201>.

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM/SA* (1977)

As imagens fora de um contexto específico podem parecer representação de um casal prestes a entrar em uma casa sem qualquer estigma social aparente. As cenas nos remetem ao ato de caminhar pelas ruas da cidade - cenas comuns no cotidiano do centro urbano. O mesmo ocorre com o abatimento da ave, por ser um ato relativo simplesmente ao preparo dos alimentos. No entanto, a *bricolagem* reconstrói práticas comuns no cotidiano ao mesmo tempo em que nos dá também códigos sobre elas, sem necessariamente nos levar a uma distinção específica de um *lugar comum* de prática cultural, tal como o faziam os seus detratores.

Na *bricolagem* específica deste filme, ou seja, nos usos de imagens/fragmentos que constroem uma narrativa de simultaneidade e de representação cotidiana para falar da ZBM, percebemos a ação de visibilidade do mundo do Baixo Meretrício, pois, conforme Souza:

Imagem não produz o visível; torna-se visível através do trabalho de interpretação e ao efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar. Um olhar que trabalha diferente quando da leitura da imagem. Enquanto a leitura da palavra pede uma direcional idade (da esquerda para a direita), a da imagem é multidirecionada, dependendo do olhar de cada "leitor"<sup>347</sup> (SOUZA, 1997, p.04).

A inclusão dos créditos e título logo após o início da narrativa é mais um elemento na estrutura do filme que indica a intenção de seu autor em confrontar o senso comum com a visão marginal acerca da ZBM. Essa passagem dá-se por meio de um *fade* – a passagem entre um plano e outro de forma gradual, onde o estado intermediário marcado por uma imagem neutra (tela preta, tela branca ou de qualquer cor). No caso deste filme, foi usada uma tela preta.

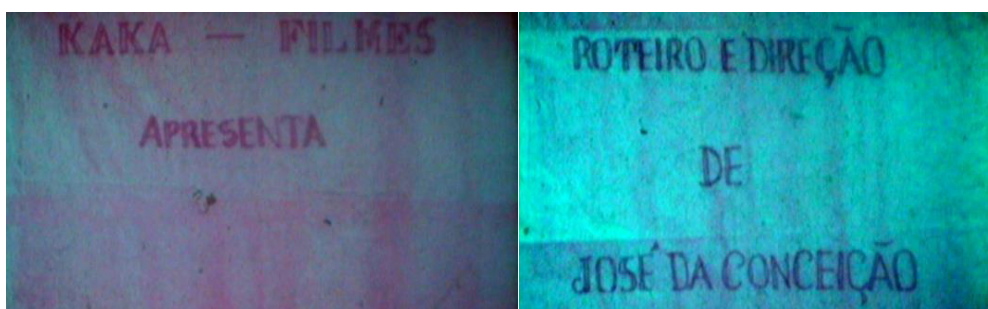


Imagem 46. Letreiro de abertura de *ZBM/SA*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM/SA* (1977)

<sup>347</sup> SOUZA, Tânia c. Clemente de. Discurso e imagem: Perspectivas de análise não verbal. Comunicação apresentada no 2º Colóquio Latino americano de Analistas Del Discurso, La Plata e Buenos Aires, agosto/1997. P.04. <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/240/128>.



Nota-se a improvisação do letreiro de forma bem artesanal - uma característica desses filmes na época. Assim emerge a ideia de não anonimato social de seus personagens registrados nas imagens do filme.



*Imagem 47. Letreiro título de ZBM/SA*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM/SA (1977)*

A partir do anúncio da definição da fala fílmica, o autor demarcou, fisicamente, o espaço da ZBM na cidade. A tomada inicia-se com num plano geral sobre a Rua 28 de Julho, Rua da Palma e corta para a imagem do quartel da Polícia Militar e do Corpo de Bombeiros do Estado, ainda estabelecidos na Rua da Palma até 1980. Hoje, o prédio é conhecido por Convento das Mercês, onde está a Fundação da Memória Republicana Brasileira.



*Imagem 48. Panorama das ruas na ZBM/SA*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM/SA (1977)*

Este recurso foi usado para configurar a representação do espaço da ZBM entre as ruas principais no filme. Sobre a configuração espacial da zona do baixo meretrício do Desterro, José de Ribamar Reis sublinha:

Bem no coração do Centro Histórico de São Luís, e sua área era composta pelas ruas: Direita ou Henrique Leal; da Palma ou Herculano Parga; 28 de julho ou do Giz; da Saúde; da estrela ou Cândido Mendes; boa parte da Jacinto Maia, Formosa ou Afonso Pena; Travessa da Lapa; travessa Feliz; travessa do Portinho; e Rua da Manga<sup>348</sup> (apud FERREIRA, 2012, p.35).

A Zona de Baixo Meretrício não se localizava em uma rua específica, mas em ruas que formavam esse espaço no centro de São Luís, um entremeio entre a área da Praia Grande e o Desterro.



Imagem 49. Táticas caminhantes na ZBM/SA

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM/SA* (1977)

A sequência<sup>349</sup> dos planos acima, onde se pode ver o quartel da cidade, o casal caminhante observado por um policial e o casal sentado num bar com outras pessoas, revela nuances dos modos de vestir, da diversão e da boêmia no cotidiano da ZBM. Vigilância policial

<sup>348</sup> REIS, José Ribamar Sousa dos. **ZBM: o reino encantado da boêmia**. São Luís: Lithograf, 2002. Citado em: FERREIRA, Márcia Milena Galdez. “Quando a história acaba e a memória fica”: uma etnografia do Centro Histórico de São Luís: São Luís: Café e Lápis; Editora UEMA, 2012. P.35.

<sup>349</sup> Na sequência de planos observamos: (1) Uma panorâmica do Quartel que, futuramente passa a se chamar Convento das Mercês; (2) Casal caminha em direção ao bar; (3) O policial observa o casal; (4) visão a partir do bar para a rua.

convivendo com a astúcia dos que habitam no cotidiano do lugar. O gesto de observação executado pelo militar enquanto o casal passa por este numa demonstração de indiferença, demonstra a condição de ocupação de espaço na disputa de forças. A indiferença, nesse caso, aponta quem é o outro estranho às práticas do lugar.

Na sequência<sup>350</sup> abaixo, o filme expõe a insalubridade e a precariedade da estrutura física de casas dos moradores da ZBM (convivendo com aves, porcos e cachorros) contrastando com as práticas de boemia e prostituição lá existentes.



*Imagem 50. Insalubridade na ZBM/SA*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM/SA* (1977)

As tomadas externas e internas apresentam os personagens que habitavam aquele mundo subterrâneo e invisível aos olhos de puritanos da cidade e do entorno da ZBM. A prática de filmar durante o dia, com a luz natural, permitiu um melhor resultado quanto à nitidez das imagens, enquanto que, em filmagens internas, se nota uma baixa qualidade das mesmas devido à precariedade da câmera Super 8 e à pouca luminosidade do ambiente.

<sup>350</sup> (1) A câmera observa casais dançando dentro de um bar; (2) Mulher prepara-se para urinar em banheiro improvisado, apenas com um lençol no varal usado como divisória; (3) Imagem de casarão condições de risco; (4) imagem de mulheres, homens e crianças dividindo o espaço com animais em situação insalubre.



A narrativa do filme é caracterizada pelo entrecruzamento de tempos, isto é, do e acontecia dentro e fora dos estabelecimentos de prostituição. Enquanto que em uma cena há homens conversando dentro de um bar, em outra, logo em seguida, há um casal na rua em situação que parece indicar uma discussão.



*Imagem 51. Observando do bar: tensão entre casal na rua na ZBM/SA*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM/SA* (1977)

A análise da sequência acima<sup>351</sup> dos quatro planos sugere que a mulher é puxada pelo braço indicando tratar-se da violência física vivida por mulheres do Baixo Meretrício. Nesse contexto, transeuntes, mulheres, crianças e homens caminham observando, mas sem demonstrar parcialidade. A respeito da prostituição e da violência física no ambiente do meretrício, Tatiana Silva sublinha:

Numa sociedade impregnada por códigos e valores que limitam comportamentos, sobretudo no campo da sexualidade, a prostituição é identificada como uma prática marginalizada, na qual as mulheres nelas inseridas são colocadas em oposição aos papéis de mãe e mulher trabalhadora. Os estereótipos enquadram comportamentos e condutas como aceitáveis ou não. Esse conjunto de imagens formuladas em torno das mulheres que exercem a prostituição leva à discriminação e à exclusão social, bem como favorece manifestações de violência.<sup>352</sup>

<sup>351</sup> Na sequência de imagens: (1) Observando a rua de dentro do bar; (2) discussão entre o casal; (3) homem puxa de forma brusca a mulher que tenta se soltar; (4) Insistência do homem para com a mulher.

<sup>352</sup> SILVA, Tatiana Raquel Reis. **Sexualidade e cor: mulheres negras e prostituição feminina nas áreas centrais**



*Imagem 52. Disputa de olhares entre a câmera e a mulher na ZBM//SA*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM//SA (1977)*

Na sequência acima, o plano em close no busto da mulher anônima, especificamente para observar seu seio, é seguido por outro plano mostrando um olhar desafiador da mesma, numa disputa de olhares entre a câmera superoitorista e a mulher sentada, uma ação de enfrentamento e ironia diante da lente observadora. Um olhar partindo da *ZBM S/A* cara a cara com um externo.

A sequência da mulher anônima encerra os planos de tomada externa que contrastam com a sequência de imagens das mulheres sentadas nas em um ambiente fechado. Seria uma representação de uma exposição no comércio do sexo? Dançar também faz parte da exposição. Iniciam-se, a partir desse momento, as práticas da alcova na *ZBM S/A*.



Imagem 53. Exposição de mulheres e artifícios na ZBM/SA

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM/SA* (1977)

O casal que aparece na sequência<sup>353</sup> acima, no início da história, agora entre fragmentos de imagens de um bordel, pontua a temporalidade interna do filme e tece a construção da dinâmica da narrativa para o lugar mais subterrâneo da ZBM: a alcova.

Segundo o discurso presente na mídia dominante, as prostitutas do Desterro prejudicavam a boa moral desse antigo nobre bairro junto com os peixeiros, os carroceiros e os malfeitores. A este respeito desse contexto, tomemos como exemplo o olhar recriminador e segregacionista na coluna de um jornal da capital maranhense:

Nos dias de hoje, o Desterro é o antônimo daquele provinciano cujo habitantes por seu nome zelavam. Não havia colunas para crimes, tampouco para as práticas de prostituição. Era limpo, limpíssimo, moralmente. Entregue ao vício dos tóxicos e dos crimes, marginais fazem desse bairro a sede da perversidade. O Desterro foi transformado, na capital do crime e da prostituição. É isso, hoje o que ele é. E foram os seus algozes habitantes que assim desejaram, que assim fosse; que assim continuasse sendo manchetes de jornais, Rádios e televisão, pela barbaridade de seus crimes [...] <sup>354</sup> (POLARY, 1974)

O bairro Desterro, naquela época, já era configurado como a representação de uma capital do crime e da prostituição, ou seja, um espaço distinto socialmente, não frequentado por moradores classificados como decentes e de boa moral (segundo pesquisa em artigos de jornais

<sup>353</sup> A sequência mostra: (1) Exposição de mulheres sentadas; (2) Mulheres sentadas e boneca de plástico no centro ao lado de uma garrafa de cerveja; (3) mulheres dançando; (4) casal nas preliminares da alcova consumindo bebida alcoólica.

<sup>354</sup> POLARY, A. Henrique. O Desterro ontem e hoje. **O Estado do Maranhão**. São Luís, 07 de abril de 1974.

da época). Anos mais tarde, a partir de 1977 a condição do bairro se reconfigura cada vez mais como uma área de exclusão, inclusive aos olhos do Estado que com o discurso de preservação do patrimônio arquitetônico histórico, legitimou a segregação da área que é ao lado do bairro da Praia Grande, pois segundo Tatiana Reis:

A partir do ano de 1977, a secretaria de Coordenação e Planejamento (SEPLAN) iniciou um processo de revitalização e preservação do Centro Histórico de São Luís. O projeto foi paralisado em 1983, voltando a funcionar com o nome Projeto Reviver, em 1987, sob o governo de Eptácio Cafeteira. Nesse projeto, estavam previstas ações de revitalização da área, a partir da implantação de pousadas e de um Programa de Habitação voltado para funcionários públicos, os quais não tiveram aplicação significativa. O bairro da Praia Grande, maior contemplado pelas ações do projeto, passou a ser denominado na mídia e no cotidiano dos moradores da cidade, turistas e frequentadores da área como Reviver. Enquanto isso, o bairro do Desterro passou a vivenciar um certo isolamento que o estigmatizou como local de marginalização<sup>355</sup> (REIS, 2015, p. 50).

Estes supostos bons cidadãos não se desviavam dos padrões de conduta estabelecidos, portanto nunca apareceriam, aos olhos da sociedade conservadora, em prostíbulos para conviver entre pessoas de classes subalternas que ocupavam o decadente Desterro.

O texto de A. Henrique Polary (citado acima) continua seu discurso apontando especificamente sobre as práticas de prostituição e sentenciando-as com a retirada do bairro. Já era atribuída à ZBM uma parcela majoritária da culpa sobre os problemas no bairro:

Outros fatores, também contribuíram para que o Desterro tivesse a vida criminosa que hoje tem: a prostituição livre nas casas de cômodo<sup>356</sup>, das ruas 28 de julho: Herculano Parga e travessas, locais de crimes e de todo tipo de malfeitoria [...]. O Desterro poderia ainda ser, um bairro cujas raízes apodrecidas de suas árvores pecadoras deem novos frutos sadios, mas, isto, só poderá acontecer, quando a zona do meretrício for, de suas imediações **RETIRADA...**<sup>357</sup> (POLARY, 1974)

Retomando a narrativa do espaço fílmico *ZBM S/A*, o casal segue para a alcova depois do consumo naquele ambiente, caminhando frente aos olhares das funcionárias e frequentadores do recinto (inclusive passam sob o olhar das crianças presentes no lugar). Isto é, o local onde supõe-se que foram gastar na prática erótica a energia que lhes restava ou recuperá-la dormindo.

---

<sup>355</sup> SILVA, Tatiana Raquel Reis. **Sexualidade e cor: mulheres negras e prostituição feminina nas áreas centrais da cidade de São Luís, Maranhão**. São Luís: Eduema, 2015.p.50.

<sup>356</sup> Segundo Márcia Ferreira, “denominação dada aos locais onde as prostitutas pagavam pelo aluguel dos quartos para receber seus clientes. Nas casas de cômodo não havia, conforme os depoimentos ouvidos, salão de dança, nem o luxo dos cabarés”. FERREIRA, Márcia Milena Galdez. “Quando a história acaba e a memória fica”: uma etnografia do Centro Histórico de São Luís: São Luís: Café e Lápis; Editora UEMA, 2012. P. 92.

<sup>357</sup> POLARY, A. Henrique. O Desterro ontem e hoje. **O Estado do Maranhão**. São Luís, 07 de abril de 1974.





Imagem 54. Caminhada para a alcova na ZBM/SA

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM/SA* (1977)

Da análise da sequência<sup>358</sup> de fotogramas acima que documentam o trajeto do casal, se verifica a presença de crianças dentro do estabelecimento. Porém, segundo o morador José Henrique, as crianças não dividiam o mesmo espaço de trabalho das mães nas áreas da “ZBM nível A e B”<sup>359</sup> (PINHEIRO, 2016).

O olhar da câmera caminha pela alcova, no quarto. A observação que adentra o espaço subterrâneo nos mostra planos que desvendam detalhes do que seria um lugar de trabalho e de moradia. Na sequência de fotogramas abaixo<sup>360</sup>, o casal finalmente adentra no quarto da *ZBM S/A*. A câmera faz questão de explorar o espaço. A peculiaridade do lugar compõe-se com traços bem significativos como: fotografias, artefatos religiosos (a exemplo de uma cruz), recortes de revista com imagens de artistas, fogão, tv (apresentando-se mais como suporte de objetos), garrafas com água, balde, mesa com esmaltes, boneca, revistas, recipientes com água, etc.

<sup>358</sup> Sequência dos fotogramas: (1) O homem paga a conta do consumo a uma trabalhadora do estabelecimento; (2) e (3) ângulos diferentes que demonstram animosidade do casal ao caminhar para a alcova; (4) crianças observam a câmera.

<sup>359</sup> PINHEIRO, José Henrique. Contador. Morador da Rua 28 de Julho. Entrevista em: 16/06/2016.

<sup>360</sup> As imagens da sequência: (1) casal adentra a alcova; (2) a câmera observa objetos como: fotografias emolduradas e uma cruz penduradas na parede, simbolizando um ambiente de moradia; (3) Um recorte de revista da imagem da atriz brasileira de telenovela Regina Duarte; (4) Imagem do casal na cama, completando assim a saga do início do filme.

Signos que, de certa forma, nos mostram condições de traçar um perfil social ao contexto do cotidiano da alcova.

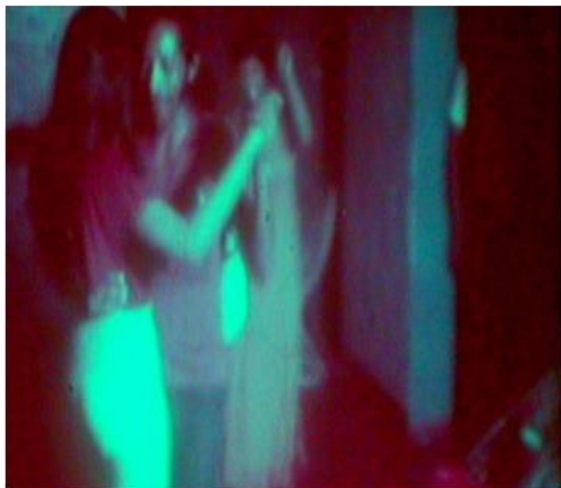
Após um corte brusco na observação do ambiente, sob uma atmosfera de observação social, a cena sugere o início do ato sexual. Conclui-se a temporalidade da saga do casal com seu objetivo consumado, pois estes representam o elo de narrativa no enredo.



*Imagem 55. Dentro da alcova da ZBM/SA*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM/SA* (1977)

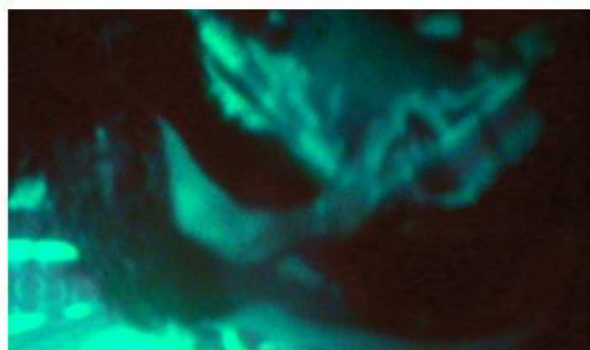
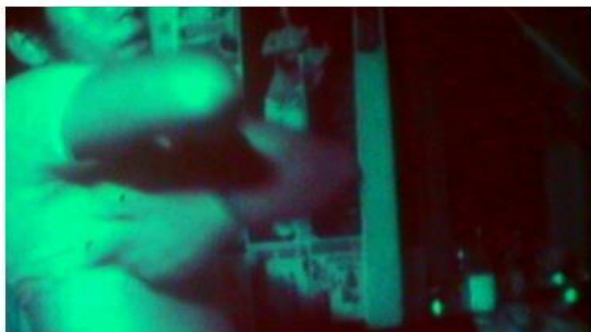
Enquanto um corte sugere uma continuidade da experiência do casal, há uma sucessão de outros cortes simples que revezam entre cenas de uma banda tocando no salão (supõe-se que seja no mesmo ambiente do casal) e pessoas dançando no local, dando ideia de situações simultâneas:



*Imagem 56. Casais dançando na ZBM//SA*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM//SA (1977)*

Desse momento em diante o jogo de imagens se dá a partir de fragmentos de ações que se articulam entre a temporalidade do salão de danças e a alcova. Entra em cena a temporalidade da alcova de outro casal para compor a multiplicidade de experiências da ZBM:



*Imagem 57. Segundo casal na alcova da ZBM//SA*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *ZBM//SA (1977)*

Ao retornar para o plano do quarto, nota-se um outro casal no espaço fílmico da *ZBM S/A*, o casal em questão não aparecia anteriormente no outro micro enredo inicial da narrativa<sup>361</sup>. A sequência de fotogramas acima<sup>362</sup> envolve o movimento de cortes desse espaço entre o homem que se despe com ajuda da mulher e a sincronia da dança de frequentadores em outro espaço; e em seguida, a mulher embala a rede em que se encontra uma criança de aproximadamente um ano de idade. O casal abraça-se na beira da cama, a câmara mostra em close os pés do casal, o homem vomita ao lado da cama e depois volta para a consumação do ato sexual ou dormir.

Os fotogramas onde se observa a mulher embalando a rede indicam mais uma peculiaridade do ambiente de *ZBM S/A*. A temporalidade da alcova constituída por várias situações cotidianas imbricadas, tal como a condição de prostituta e mãe vivenciadas por mulheres nesse território envolvido por precariedades de toda ordem.

O filme *ZBM S/A* finaliza com o close no rosto da criança<sup>363</sup> na rede e corta para a imagem da placa de um taxi:



Imagem 58. Enquadramento da Placa de taxi na *ZBM//SA*

Fonte: Fotograma do filme *ZBM/SA* (1977)

O plano fechado na palavra “taxi” já à noite constrói um significado intrigante no desfecho do filme. O uso desse meio de transporte, em vez de um transporte coletivo como o ônibus, demonstra a intenção de anonimato por parte dos frequentadores do Baixo Meretrício. O táxi possui uma condição de livre transitoriedade nas práticas cotidianas, não obedecendo a um trajeto hermeticamente definido e o seu percurso é feito de acordo com o destino do

<sup>361</sup> Os rolos de filme da bitola Super 8mm tinham espaço de tempo de apenas 3 minutos para uso de filmagem e custavam caro, portanto praticava-se *táticas* no uso da filmagem. No caso do filme *ZBM S/A* os planos com cortes simples ou bruscos foram feitos para economizar o rolo de filme para capturar o máximo de imagens possíveis e usar de fato a montagem como construção da narrativa quando não se tinha um roteiro prévio para a materialização do filme.

<sup>362</sup> Sequência de descrição dos fotogramas: (1) Homem se despindo; (2) Mulher ajuda o homem a se despir; (3) criança deitada na rede dentro do quarto com o casal; (4) mulher embala criança na rede.

<sup>363</sup> O fotograma não apresenta qualidades de nitidez, por isso não foi incluído no texto.



passageiro. Como significante na narrativa do filme, o taxi nos dá uma ideia de personagem que leva consigo aqueles que não moram na Zona do Baixo Meretrício, mas a frequentam, fazendo uso das práticas do meretrício.

O outro (cliente), que não é habitante desse espaço (o meretrício), volta sorrateiramente “na calada da noite” com o seu cúmplice anônimo e silencioso (o taxista) para o seu habitat de cidadão, deixando a ZBM para trás com as suas particularidades e problemas sociais *subterrâneos* que não compõem o pacote de atração e entretenimento de “cidadãos de bem” da cidade.

O filme encerra-se bruscamente com a palavra FIM em um letreiro improvisado. Não há créditos para identificar a equipe de produção; assim como o filme começa, ele termina. A filmagem foi feita com rolo de filme mudo sem a banda magnética sonora, pois era mais barato e produziu-se uma trilha paralela em gravador de fita cassete para o ato da projeção do filme. Acerca da montagem de *ZBM S/A*, Ubaldo (superoitista montador do filme *ZBM S/A* e *Côco Amargo* de João Mendes) sublinha: “o José da Conceição chegou e me pediu para montar o filme. Me disse o que ele queria para ser feito para eu fazer na montagem e foi embora. Essa filmagem tinha muitos cortes!”<sup>364</sup>



Imagem 59. Letreiro no final de ZBM//SA

Fonte: Fotograma do filme *ZBM/SA* (1977)

A respeito da exibição do filme *ZBM S/A*, encontramos uma preciosa pista relativa à sua recepção na I Jornada de Maranhense de Super 8 em 1977. Segundo a matéria do jornal<sup>365</sup>,

<sup>364</sup> UBALDO, João. Jornalista e documentarista. Entrevista concedida a autora para a 17/08/16.

<sup>365</sup> “Super 8 dá prêmios: “mutação” escolhido. Jornal O Estado. 27/09/77.

“receberam menção honrosa ‘Sertão I’, de Djalma Brito, ‘Z.B.M.S.A’, de Zé da Conceição (este quase não chegou a ser liberado pela censura), mas foi aplaudido de pé diante do impacto que provocou na plateia.” O filme estava entre os seis premiados no festival e entre os três premiados por menção honrosa. A Zona de Baixo Meretrício da cidade chegou através do cinema superoitista e impactou o público com outras conotações sobre seus aspectos ao ponto de ser aplaudida diante da dialética de seu significado. Desenvolveram-se *táticas* superoitistas diante de todas as precariedades e da vigilância da censura prévia das práticas culturais no período de repressão de ditadura civil-militar no Brasil. Se houve uma intervenção sobre o filme na exibição do festival, algo de ameaçador apresentava-se no filme aos olhos dos censores.

Portanto, a narrativa ameaçadora do filme *ZBM S/A*, em sua bricolagem como construção estratégica de um espaço para visibilidade sobre a ZBM, exerceu uma fala política a respeito das práticas de prostituição sob uma ótica de discussão social. A ocupação do lugar desse tema na fala fílmica dá-se sob a forma de um olhar cinematográfico, um *zoom* sobre vivências subterrâneas do lugar através do olhar da câmera caminhante superoitista.

Segundo Márcia Ferreira<sup>366</sup>, construiu-se um desdobramento de uma memória da Zona do Baixo Meretrício como um dos elementos que institui a demarcação de divisão entre os moradores deste espaço e o que em tempos anteriores era considerado o luxo e o lugar da moral, da família, oposto ao da zona. As imagens registradas pelo filme apontam para uma espécie de baixa ZBM, ou seja, um espaço bem diferente daquele frequentado por classes sociais com maior poder aquisitivo. Ao assistir ao filme *ZBM S/A*<sup>367</sup>, Maria de Jesus Costa destacou:

A rua no começo [do filme] é a 28. Mas essa aglomeração todinha há 40 anos atrás não existia. Era proibido. Não tinha essa baixaria, essa cachaçada... não tinha essa bagunça aí não. Isso aí é cabaré de quinta! Aqui na 28 não tinha isso, porque as madami [donas dos bordéis] não deixava. Essa bagunça aí era lá pro lado do Desterro. Tanto que as mulhé daqui, não gostavam de descer lá pro Desterro. Nem as daqui da 28 e nem as de cima [rua da Palma].<sup>368</sup> (COSTA, Maria, 2016)

Percebemos na fala acima que havia uma divisão de espaços distintos dentro da composição do local; isso se reflete na expressão “descer lá pro Desterro<sup>369</sup>”. A prostituição do

<sup>366</sup> FERREIRA, Márcia Milena Galdez. “Quando a história acaba e a memória fica”: uma etnografia do Centro Histórico de São Luís. São Luís. Café e Lápis; Editora UEMA, 2012.

<sup>367</sup> Durante a pesquisa, o filme foi mostrado por mim a moradores da área para a identificação de aspectos no filme, como as ruas e o cotidiano da ZBM: José Henrique (65 anos, morador da Rua 28 de Julho desde os dois meses de idade) e Maria de Jesus Costa, ex prostituta da ZBM e presidente da APROSMA -Associação das Profissionais do Sexo do Maranhão- (60 anos, moradora da rua da Estrela).

<sup>368</sup> COSTA, Maria de Jesus. Moradora da Rua da Estrela (Praia Grande) e presidenta da APROSMA (Associação de Profissionais do Sexo Feminino do Maranhão). Entrevista concedida a autora para a presente pesquisa dia 10/05/2016.

<sup>369</sup> Sobre a discussão das *fronteiras, regiões e territorialidade* construídas no discurso dos moradores sobre O Desterro com as ruas que compõe a ZBM. Ver: FERREIRA, Márcia Milena Galdez. “Quando a história acaba

Desterro toma uma conotação de prostituição da “ralé”, em contraste com o discurso de uma ZBM memorável e um espaço de ordem monitorado pelas donas dos bordeis internamente e pela vigilância comportamental das relações do meretrício com a polícia, que tinha o seu quartel localizado na área. José Henrique Pinheiro define a classificação da ZBM a partir de sua experiência como morador:

Aqui tinha três tipos de cabaré. Esse cabaré da ZBM, falado...tinha a classe a b e c. Classe A: rua da Palma; classe B: rua 28 de julho e classe C: Desterro e Portinho. Até os cabarés do Desterro e Portinho, eram nomes exóticos: “Mata homi”, “Coro grosso”, “Espoca”, “Vacaria” e “Forró do Julho”, mas isso aí já é pra lá, no Desterro<sup>370</sup>. (PINHEIRO, 2016)

As falas dos dois moradores disputam com a fala do filme no que diz respeito à condição de uma ZBM heterogênea. O ato de beber, dançar, a exposição de conflitos e violência nas ruas colaboram para a visão de que o baixo meretrício, aos olhos da sociedade e do discurso da decadência da ZBM, era um local de exposição de mazelas. Não há um olhar crítico da condição social dessas relações e vivências.

Em outra perspectiva, o artista César Teixeira, assim se pronuncia a respeito da zona do baixo meretrício:

Eu tinha um hábito de, no natal, em vez de ficar na casa que fui criado [não conviveu com os pais], porque eu não gostava de festa de natal e eu ia pra zona. Comprava champanhe, garrafa de vinho e ia lá pra uma daquelas pensões da Rua 28 e da Rua da Palma. As mulheres da zona tinham peito, buceta e histórias, eram mulheres importantes socialmente. Eu tinha muitas amigas lá. Lembro de Marinalva, contando sua história e derramando lágrimas enquanto engomava. Eu via ela engomar a roupa com suas lágrimas, sua história [...] tive namoradas lá, muitas vezes meu dinheiro dava mal pra pagar duas cervejas pra elas [...]. Eu sempre amanheci na zona. Eu adorava a cerveja, era gelada. Poucas pessoas do meu grupo tinham essa relação como eu tinha, pelo fato de morar mais tempo perto. Os músicos que tocavam lá eram muito bons! Músicos remanescentes de antigas bandas [conjuntos] que desapareceram e eles iam tocar na zona. Eu ia lá, ainda adolescente para ouvir essas pessoas. Você aprende com a emoção da rua, no que se considera um submundo, que talvez seja o verdadeiro, o mundo invisível<sup>371</sup>(TEIXEIRA, 2015).

Como é possível notar, diversas são as narrativas construídas acerca da ZBM entre habitantes da cidade e especificamente moradores (que incluem falas de ex-prostitutas) das áreas que compunham tal espaço. Márcia Ferreira a compreende como múltiplas ZBMs sob a representação do “signo do glamour, ora sob o signo da dor” e decadência. Dessa forma, vê-se

---

**e a memória fica”: uma etnografia do Centro Histórico de São Luís.** São Luís. Café e Lápis; Editora UEMA, 2012.

<sup>370</sup> PINHEIRO, Henrique José. Contador. Morador da Rua 28 de Julho (Praia Grande). Entrevista concedida a autora para a presente pesquisa dia 10/05/2016.

<sup>371</sup> TEIXEIRA, Carlos César. Artista músico, compósitos e jornalista. Entrevista concedida a autora para a presente pesquisa. São Luís (MA) em 29/10/2015.

uma ZBM de dia, marcada pelo recato e pelo respeito, e outra da noite, idealizada, reconstruída como lugar do luxo, da ordem, e da beleza (da qual se ouvia falar ou se espiava) e uma outra ZBM noturna e soturna, temida devido os seus sujeitos que não se enquadravam nas proibições e condutas impostas pelas normas dominantes. Assim o filme *ZBM S/A* de José da Conceição de 1977 demarca uma terceira via sobre a zona do baixo meretrício, um espaço fílmico superoitaista que enfrentou a Censura Prévia de sua exibição no festival da cidade, mas recebeu aplausos da plateia e abriu caminho para outros realizadores<sup>372</sup> lembrarem-se de falar sobre a anônima sociedade do baixo meretrício do centro de (em ) São Luís.

### 5.5 PESADELO: bricolagens de efeitos especiais e cultura pop na invasão do espectro alumínio na Ilha

*Pesadelo*<sup>373</sup>, curta metragem em bitola Super 8mm com duração de onze minutos e seis segundos, foi realizado no ano de 1981 e é classificado por seus realizadores como ficção. O filme foi premiado como o melhor curta dentre os filmes escolhidos pelo Júri Oficial da 5ª Jornada Maranhense de Cinema em 1981 em sua categoria. No que diz respeito à sua composição como representação de *bricolagem* fílmica, destacamos os efeitos especiais arranjados no filme, assim como a utilização de linguagens da cultura pop para composições simbólicas e metafóricas na narrativa.

Este curta não possui narrador e o uso de trilha sonora é um elemento fundamental na composição do enredo, assim como elementos da cultura pop (uso da linguagem de histórias em quadrinhos). Esses arranjos fílmicos compõem mais uma ação *tática* nas práticas de apropriação superoitaista para se discutir questões sociais locais dentro da perspectiva cultural específica da linguagem cinematográfica.

O uso dessa bricolagem superoitaista ocorreu no contexto de resistência por parte de segmentos da população ao processo de implantação dos grandes projetos industriais na ilha de São Luís. Esses projetos desencadeariam uma série de problemas ambientais, sociais e urbanos. O Comitê de Defesa da Ilha<sup>374</sup>, organizado como movimento popular-democrático, desenvolvia

<sup>372</sup> A exemplo do filme documentário *Baixo Meretrício* de 1983, um dos premiados (trilha sonora para Joaquim Henrique Martins) na 7ª Jornada (nova nomenclatura de desdobramento das Jornadas Superoitaistas em São Luís-MA. Ver: CARVALHO, Graça de Fátima P. **Evolução histórica dos festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão: Festival Guarnicê de cinema**. São Luís. EDUFMA, 2002. P. 31.

<sup>373</sup> Direção: Coletivo. Efeitos Especiais: Murilo Santos e César Catrato.

<sup>374</sup> Movimento que teve como líderes o poeta Nascimento de Moraes Filho e o advogado e jornalista Josemar

debates em torno da instalação desse projeto nas comunidades diretamente atingidas (a exemplo da área do Bacanga). Tudo era realizado através de linguagens artísticas que tinham como objetivo aproximar a população da discussão e contrapor, através da resistência cultural, o discurso hegemônico do modelo desenvolvimentista do regime militar.

É importante destacar que, na época, o governo do Maranhão defendia a instalação industrial com um discurso de progresso que visava atender a questões sociais de inclusão no mercado trabalho. No entanto, havia um silenciamento em relação aos impactos negativos que essas mudanças trariam à população, especialmente daquelas comunidades onde os empreendimentos industriais seriam instalados. O filme *Pesadelo* foi realizado nesse contexto.

A história se desenvolve a partir da ideia de um elemento comum nos filmes de terror - o pesadelo, que se caracteriza como um sonho perturbador associado com sentimentos de perigos e ameaças iminentes.

Entretanto, aqui ele é tratado como uma simbologia da invasão da cidade pelo alumínio. Um homem adormece enquanto lia um jornal deitado em sua rede e em seu sonho imagina um manequim de loja se transformando em uma mulher reluzente e prateada, simbolizando a ilha de São Luís absorvida pelo alumínio. Enquanto essa mulher o seduz por meio de uma dança, um grande boneco trajando as cores dos Estados Unidos da América (simbolizando a instalação de uma sucursal da ALCOA/ALUMAR (Aluminum Company of America/Alumínio do Maranhão), multinacional fabricante de alumínio e alumina), há um percurso de diálogos de linguagens no enredo e um olhar caminhante para falar sobre as questões da futura instalação industrial do alumínio e o terror socioambiental que recai sobre a cidade.

Segundo Euclides Moreira, a alegoria do boneco representa o Tio Sam, ou seja, a invasão Norte Americana para instalar uma indústria em uma comunidade rural na cidade de São Luís no Maranhão (MOREIRA NETO, 2016).<sup>375</sup>

Percebemos no espaço diegético do filme a localização de três personagens com simbologias diretas: o homem na rede (a população), o boneco (ALCOA) e a mulher robótica (ilha de São Luís). Esses personagens compõem a bricolagem superoítista do terror da invasão do alumínio. Vejamos os fotogramas a seguir:

---

Pinheiro. Configurou uma importante mobilização da sociedade civil contra os impactos ambientais e desapropriação de terras. Iniciou-se no começo dos anos 1980 com a implantação do Consórcio ALUMAR do Maranhão composta pelas transnacionais ALCOA do Brasil S/A (E.U.A) e BILLINTON Metais S.A (Canadá) para a produção de Alumínio no Estado no governo (1979- 1982) de João Castelo Ribeiro Gonçalves (governador nomeado pela ditadura civil-militar no país).

<sup>375</sup> MOREIRA NETO. Euclides. Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão. Entrevista concedida em 17/05/2016.



Imagem 60. Crédito de abertura do filme *Pesadelo*

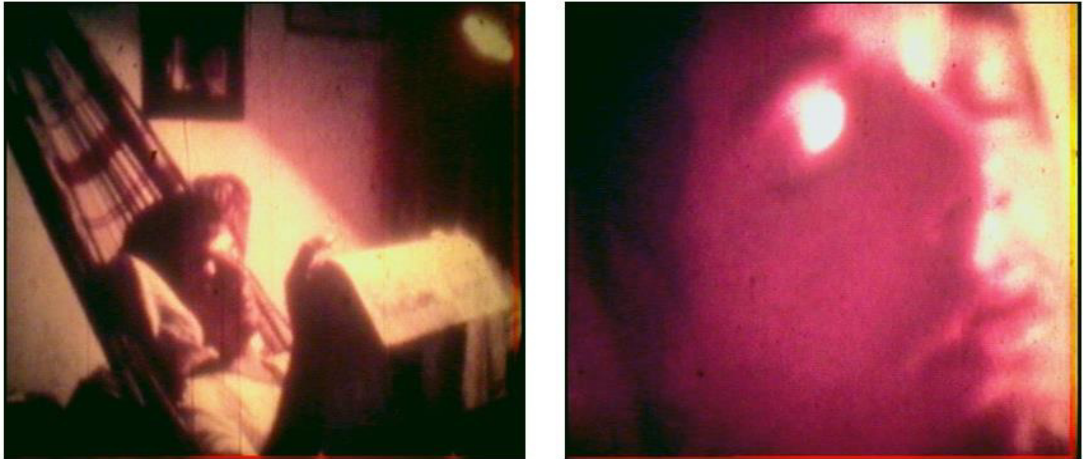
Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

O primeiro fotograma indica a ideia de produção coletiva do filme com o crédito de abertura. Logo em seguida, o filme corta para um plano onde podemos ver os casarões do centro histórico da cidade, principalmente o casarão azul<sup>376</sup>, tudo isso acompanhado por uma trilha musical de jazz. Com movimento de *zoom*, a câmera aproxima-se de um casarão, dando a localização de onde se passa o pesadelo. O Centro Maranhense de Documentação e Comunicação, que aparece nos créditos iniciais do filme, forja uma ideia de registro da cidade, ou seja, uma forma de representar a cidade diferente da maneira como outros meios de comunicação locais faziam.

O casarão representa o aspecto antigo da cidade e é indicado como o espaço de ponto de partida da narrativa e as imagens que se passam dentro dele são acompanhadas por uma música de ninar, dando certo tom de ironia ao desenvolvimento.

---

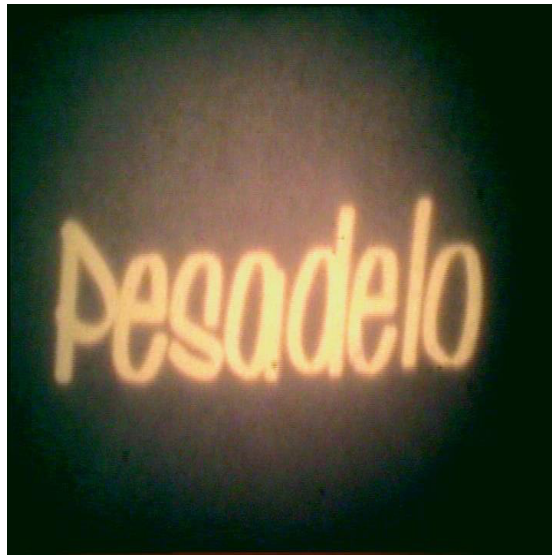
<sup>376</sup> O casarão foi reformado e abriga o Curso de História da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) desde outubro de 2013.



*Imagem 61. O sono do pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

Na sequência, um homem deitado na rede lê um jornal cuja manchete diz: “BRASIL IMPORTA NOVA POLUIÇÃO”. A cena é apresentada a partir de vários ângulos e através de um jogo de corte e *zoom*. A câmera aproxima-se do rosto do personagem até fechar em um plano detalhe, evidenciando os seus olhos fechados. O sono do personagem não é tranquilo, os movimentos inquietantes, os flashes de luz e a música tensa dão essa indicação.



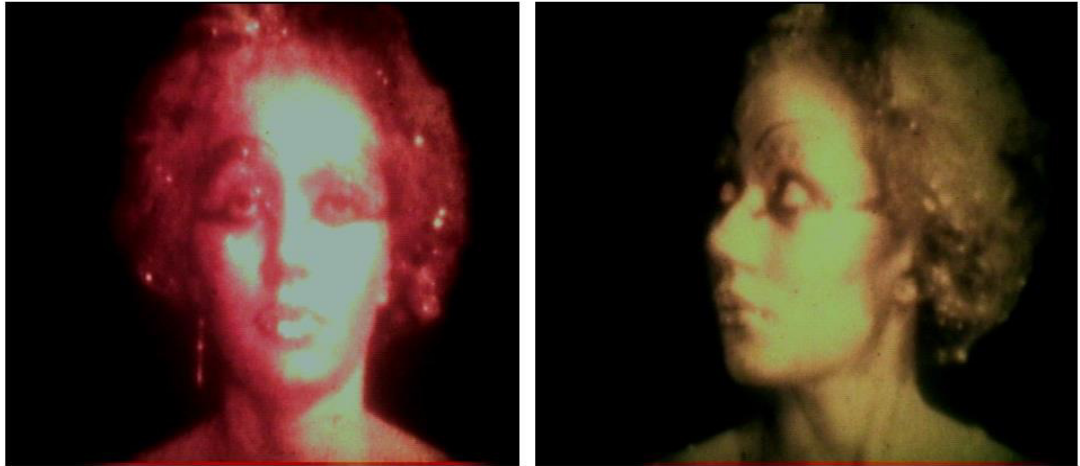
*Imagem 62. Letreiro de abertura do filme do pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

Em seguida, com recursos de foque e desfoque, surge no crédito do letreiro à palavra “pesadelo”, um clichê nas produções cinematográficas de Terror. Um rosto feminino aparece

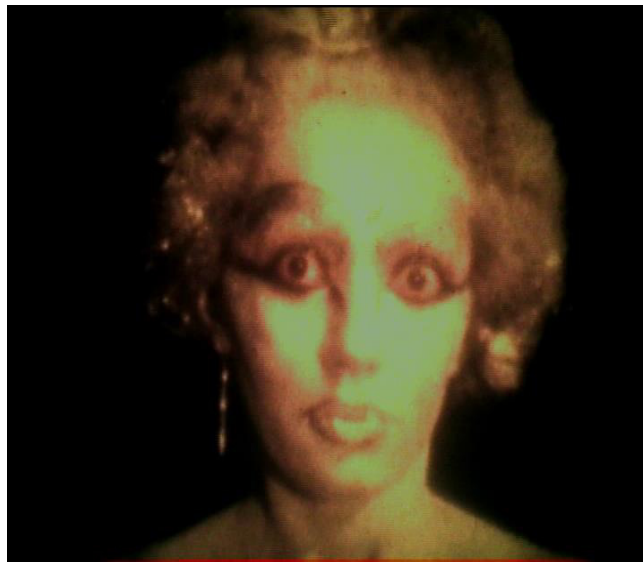


na tela tendo como trilha de fundo *A Quinta de Beethoven*<sup>377</sup> numa versão discoteca; a mesma música que compõe a trilha sonora do filme *Os embalos de sábado à noite*. O tom irônico da crítica mostra também a sintonia dos realizadores com a cultura pop consumida na época. O plano segue com um close no rosto da personagem que acompanha seus movimentos de expressão facial e o seu olhar de estranhamento sobre o lugar.



*Imagem 63.* Surgimento da mulher Ilha no filme *Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)



*Imagem 64.* Expressão fantasmagórica da mulher Ilha do filme *Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

---

<sup>377</sup> Adaptação da música clássica *Sinfonia n.º 5 em Dó menor* do compositor alemão Ludwig Van Beethoven (composta no início do século XIX) por Walter Murphy lançada em 1970 como *A Fifth of Beethoven*.



Essa cena em especial remete-nos à estética explorada pelo cinema Expressionista Alemão<sup>378</sup>. Uma simbologia para representar o estranhamento diante da instalação da cultura fabril de produção do alumínio na cidade. Em seguida, pode-se perceber, em um plano fechado, a manchete de um jornal denominado “Negócios BR”, ou seja, a inclusão da ilha de São Luís nas relações transnacionais<sup>379</sup> de exploração do alumínio no Brasil.



Imagem 65. **Desmatamento na cidade** do filme *Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

Na sequência acima, observamos uma palmeira em queda derrubada por tratores para a terraplanagem da área, preparando o terreno para a instalação do projeto industrial. Um arranjo técnico interessante é feito nesse momento do filme: a repetição da cena, num efeito de *loop*<sup>380</sup> demonstra a intenção de evidenciar o processo de desmatamento no local. Os realizadores precisaram filmar de forma sorrateira tais imagens e sem ter liberdade de trânsito na área. Os registros ficaram, portanto, muito restritos, já que, além das complicações mencionadas anteriormente, os rolos de filme eram limitados.

Segundo Euclides Moreira Neto, responsável pela fotografia do filme *Pesadelo*:

As palmeiras foram derrubadas no projeto Italuís<sup>381</sup>, que era pra trazer água pra Ilha, mas na verdade, era mais pra atender a ALUMAR (Alumínio do Maranhão). Aí eu fui

<sup>378</sup> Estética do Expressionismo no cinema alemão, comumente denominados os filmes da Alemanha no período pós-guerra (1919-127). Caracteriza-se com maquiagem exagerada e sinistra e com expressões soturnas e exageradas compondo os cenários nebulosos e sombrios dos filmes.

<sup>379</sup> A instalação deste negócio fabril imposta para a população periférica, num contexto espacial de fornecimento de matéria-prima e mão-de-obra barata, sem benefícios sociais para a população.

<sup>380</sup> Loop é uma palavra inglesa que significa laço, o termo é usado comumente na computação para indicar repetições.

<sup>381</sup> O projeto foi inaugurado em 1983. Configura-se como um sistema de captação de água, localiza-se às margens da BR-135. A água é proveniente do Rio Itapecuru para abastecer São Luís e demais localidades.

pra lá... da cidade de Rosário, depois da cidade de Bacabeira pra gravar a derrubada daquelas palmeiras<sup>382</sup> (MOREIRA NETO, 2016).

Na imagem de desmatamento e do “balé” dos tratores preparando a área para o início das obras, nota-se o uso do som direto, o som do próprio ambiente, o som dos tratores. Em seguida, o filme corta para um movimento de câmera panorâmica, onde ela passeia pela manchete de jornal: “Desmatamento aumentou em 43%”. No diálogo com as manchetes de jornais, a trilha sonora provoca uma sensação de tensão.

Outra manchete aparece destacada em close: “Construção de Complexo Industrial em ritmo acelerado”. No plano seguinte, imagens de operários trabalhando em uma metalúrgica, pessoas em um grande centro urbano, um guarda controlando o trânsito e alternam-se com as imagens da construção do polo industrial. Tudo isso demonstra o caráter visionário do filme, uma vez que, ele preconiza o que iria mudar na rotina da cidade após a construção dessa obra. Mais um arranjo fílmico, utilizando colagens de imagens de outras situações para a narrativa que propunham a exemplo do fotograma a baixo:



Imagem 66. Colagem no filme *Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

A música nesses momentos tem um tom épico. Sob o uso de trilha sonora nessa produção amadora, o superoítista comenta:

Fizemos a tentativa de colocar uma trilha sonora como nos filmes que assistíamos, como uma trilha sonora aos moldes de filmes profissionais. Na época não havia, ou se havia, a gente não tinha conhecimento de uma regulamentação de como usar peças musicais em áudios visuais. Isso chegou depois... Então, a gente pegava qualquer

---

<sup>382</sup> MOREIRA NETO, Euclides. Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão. Entrevista concedida em 17/05/2016.

música que achássemos interessante e botava no filme. Nunca pedimos permissão. Claro, hoje não se pode mais fazer isso<sup>383</sup>. (MOREIRA NETO, 2016).

Na sequência seguinte (abaixo), através de um jogo de sobreposição de imagens, a figura de um manequim inerte ganha vida, metamorfoseando-se na personagem da mulher coberta pelo o alumínio. Nesse momento há o ápice da *bricolagem* superoitista que se utilizou de efeitos especiais precários para construir a narrativa.

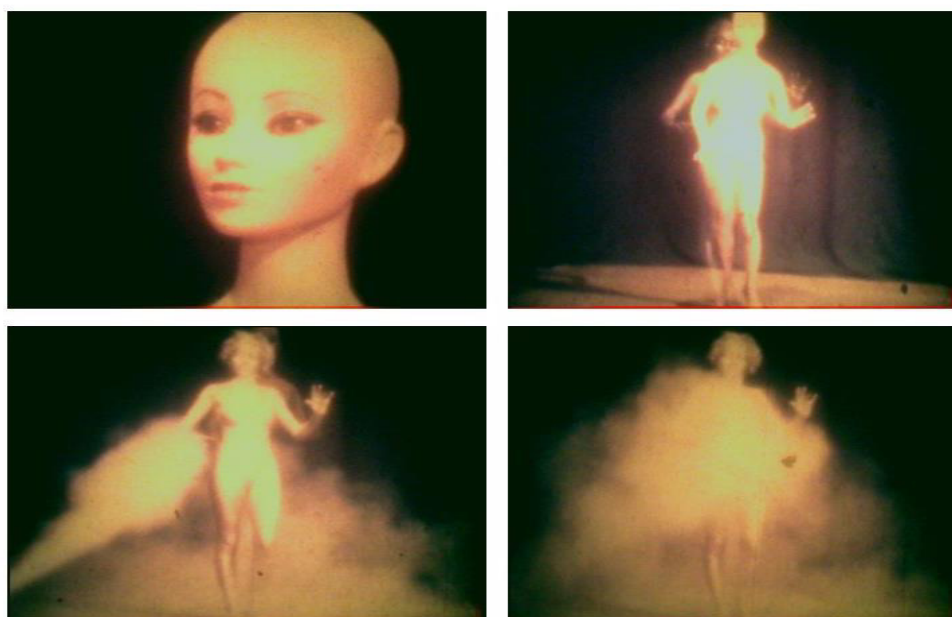


Imagem 67. Efeitos especiais do filme *Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

Em decorrência da precariedade de recursos, um extintor de incêndio foi usado em lugar da máquina de gelo seco, improvisando assim o efeito da fumaça. A imagens da transformação do manequim em uma mulher alumínio, nos remete a uma memória de imagem (ou uma citação) do filme expressionista alemão *Metropolis* de Fritz Lang (1927<sup>384</sup>):

<sup>383</sup> MOREIRA NETO, Euclides. Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão. Entrevista concedida em 17/05/2016.

<sup>384</sup> *METROPOLIS*. Direção: Fritz Lang Produção: Erich Pommer. Ficção Científica. Alemanha, 1927.

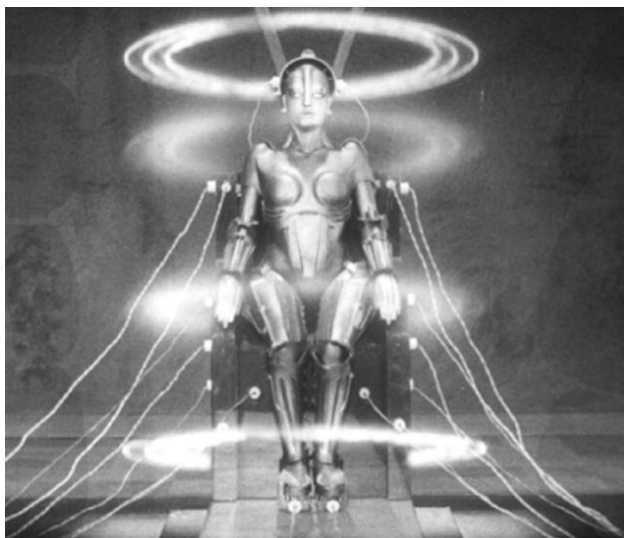


Imagem 68. A mulher máquina ou falsa Maria do filme *Metropolis* (1927)

Fonte: <https://las.arts.ubc.ca/2012/josimar-yacuta-verduzco-la-mujer-maquina/metropolis/>

Um fato interessante, diz respeito a escolha da atriz<sup>385</sup>, que se deu por ela se enquadrar nas medidas aproximadas do manequim, depois da medição do corpo de várias atrizes do LABORARTE.



Imagem 69. A dança da *mulher Ilha* de alumínio do filme *Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

<sup>385</sup> Dileidejane Costa. Atriz do LABORARTE, participou também do filme *Côco Amargo* interpretando a Quebradeira de Coco.

Nos fotogramas acima, a *Ilha* representada pela mulher de alumínio move-se em regozijo ao som de *A Quinta de Beethoven* e compartilha saudações com o boneco que representa a ALCOA.



Imagem 70. Dança da *Mulher Ilha de Alumínio* com o boneco *Tio Sam*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

No fotograma acima, a personagem *Ilha de Alumínio*, em um balé de sedução ingênua, aproxima-se do *tio Sam* segurando sua gravata provocando uma inclinação do personagem simbólico americano. Uma metáfora sobre o olhar cobiçoso das multinacionais em relação à cidade. Por trás desse gesto aparentemente diplomático esconde-se uma tensão, uma disputa desigual de forças:



Imagem 71. Linguagem de HQ dialogando com a ação do Trator do filme *Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

O uso da linguagem em HQ (história em quadrinho) aparece na forma de onomatopéias usadas para representar os barulhos estridentes, o caos, o som dos tratores e o ritmo acelerado das construções industriais responsáveis pela expulsão de comunidades que viviam naquela localidade. O uso desse recurso representa uma *tática* para a aproximação com certos segmentos da sociedade, visando abrir o debate sobre os problemas apontados no filme.

A sequência onde a personagem da mulher e o boneco representando o “tio Sam” dançam harmoniosamente faz uma marcação em relação às ações que ocorrem na cidade, modificando o cotidiano desta. Um homem de capacete, representando a transformação do nativo em operário observa atônito a área terraplanada onde antes havia muitas casas que abrigavam inúmeras famílias. A cena apresenta um tom dramático que é dado pela trilha sonora melancólica. Em seguida, a câmera faz uma panorâmica do local e desvenda uma área deserta e apocalíptica, a música dá espaço ao som fantasmagórico do vento. O olhar desolado e apocalíptico (deserto) do personagem ao olhar a área desmatada e deserta remete-nos a algumas questões relacionadas às áreas transferidas (entregues) para os grandes empreendimentos em prejuízo dos habitantes do local. Sobre essa questão da desapropriação urbana em São Luís:

Este processo da ocupação habitacional da ilha de São Luís tem sua história marcada por fatores importantes. No fim da década de 60, para fins de urbanização da cidade, mais de 1.800 famílias pobres foram transferidas do centro para uma área próxima ao Porto do Itaqui, o atual bairro do Anjo da Guarda, com muitas promessas, mas em condições precárias, sem casa, sem transporte e longe do trabalho [...]. Em 1974, o governo estadual entregou, na mesma área, mais de 3000 ha a CVRD, inclusive a praia do Boqueirão, a praia dos pescadores e do povo do Anjo da Guarda, sem resolver, no entanto, os problemas habitacionais para os moradores da área. Cinco anos depois, mais de 10.000 ha, entre Maracanã e Estiva, foram entregues à ALUMAR. Em torno de 4.000 famílias perderam, de um dia para o outro, o seu sustento da roça e da pesca. Nos dois casos, as famílias foram indenizadas pelas benfeitorias, muitas vezes de maneira arbitrária, mas não foram criadas novas condições de trabalho, adaptadas à capacidade da população<sup>386</sup> (GISTELINCK, 1988, p.32).

Diante do significado da área desmatada provocado pelos tratores da industrialização, há um corte para outra sequência enigmática: um homem caminha nu pelo terreno ao som de uma trilha marcante.

---

<sup>386</sup> GISTELINCK, Frans. **Carajás, usinas e favelas**. Impresso pela Gráfica Minerva LTDA: São Luís. 1988, p.32.





Imagem 72. Nativo caminhante do filme *Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

Trata-se da música instrumental *Assim Falou Zarathustra*<sup>387</sup>, citação do elemento narrativo presente no filme *2001- uma Odisseia no Espaço*, tomada como empréstimo pelo filme superoitista para sugerir uma ideia de evolução humana em conflito com a tecnologia e invasão industrial. A nudez do homem na cena simboliza ao mesmo tempo a representação de nativismo, ou seja, de uma situação anterior ao progresso, assim como a migração dos moradores despidos de toda e qualquer cidadania e sob o olhar de descaso e cumplicidade do poder público.

A narrativa do filme chega a um ponto bem interessante de discussão. Ainda ao som de *Assim falou Zarathustra*, o homem nu observa as máquinas, chaminés despejando fumaça e o alumínio derretido saindo das caldeiras, logo em seguida há um corte para uma manchete de jornal que diz: “moradores expulsos da área industrial promovem invasão de terras”. Em seguida, há uma sequência de imagens que retrata uma invasão, atividade muito comum na época, onde se levantavam casas de taipa num processo de mutirão organizado pelos próprios ocupantes.

---

<sup>387</sup> Poema sinfônico de Richard Strauss, “*Also sprach Zarathustra*” usado pelo diretor e produtor do filme de 1968, Stanley Kubrick na famosa cena do macaco sob a catarse do uso do osso como um artefato para utilidades com vários significados e, através do tempo evolutivo (acelerado no tempo diegético do filme) compara o formato do osso com uma espaçonave. A música é um signo narrativo para mostrar a evolução filosófica do Homem, teorizado no trabalho de Friedrich Nietzsche de mesmo nome.



*Imagem 73. Casas de palha construídas em mutirões de ocupação do filme Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

Os planos fechados nas manchetes de jornal dialogam diretamente com as elaborações ficcionais do enredo: “Brasil importa nova poluição”, “Lama vermelha na Ilha de São Luís<sup>388</sup>”. Essas frases dão a medida das consequências catastróficas da instalação dos empreendimentos na Ilha.

Enquanto os sinais são dados na linguagem escrita, a personagem central ronda os casarões do centro antigo da cidade como um espectro:

---

<sup>388</sup> A chegada dos consórcios estrangeiros no país no ramo do alumínio trouxe consigo uma nova poluição presente no processo de refinaria, por isso “importação de nova poluição”. Esta refinação se dá na transformação da bauxita em alumina e desta a transformação em alumínio que resulta em grande descarga de resíduos tóxicos denominados “lama negra”. Um grande perigo de catástrofes ambientais.





*Imagem 74. Espectro da Ilha de Alumínio rondando o casarão do filme Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

O espectro do terror traz em si, além da catástrofe ambiental, a personificação do nativo operário e a desvalorização deste no ambiente de trabalho local. No plano geral a seguir, um operário corre em direção ao horizonte. Talvez a cena represente a falta de perspectiva de emprego com fim das obras, uma vez que aquela mão de obra só teve utilidade no trabalho mais pesado da construção. Enquanto que o homem nu caminhava sem muita pressa, agora o homem operário segue em ritmo não contemplativo. A corrida para um destino indefinido.



*Imagem 75. Transformação do nativo em operário do filme Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

Enquanto as ações de terror vão permeando o cotidiano da cidade, a personagem que simboliza a ilha coberta pelo alumínio dança freneticamente ao lado do boneco (Tio Sam) uma espécie de samba acelerado, dando um tom irônico à cena.



*Imagem 76. Imagens no sonho do filme Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

A narrativa retorna a cena do início do filme, onde o homem está deitado na rede, seus movimentos inquietos e desespero indicam que ele ainda está preso naquele pesadelo e que talvez nunca conseguirá libertar-se dele.

O pesadelo, assim, se confunde com a realidade: cenas do cotidiano da cidade agora contaminadas pelos efeitos do progresso: periferias abandonadas, vendedores de rua tentando garantir a sua sobrevivência - tudo sob o olhar da *câmera caminhante superoitista*.

Mais uma vez usam-se imagens de trabalhadores em fábricas e metalúrgicas para representar a influências dos aspectos negativos de tais lugares sob a população: poluição, promessas inconsistentes de emprego, expropriações, falta de políticas sociais que destoam do discurso dos empreendimentos privados/estatais.

Os dois fotogramas a seguir representam a sequência da transformação da personagem em manequim novamente, indicando uma situação de inércia, uma metáfora sobre a paralisia da cidade diante da sua transformação em um lugar consumido pela industrialização e pelo progresso a todo custo.



Imagem 77. Mulher de alumínio do filme *Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

A narrativa finaliza-se com um espectro ofuscante que toma conta da cidade. Essa alegoria provavelmente está simbolizando a contaminação pelo alumínio. Imagens do cotidiano da cidade encerram-se com a cena de um peixe morto no chão, representando o medo de que, com a instalação da ALCOA, São Luís fosse transformada em um “cemitério de peixes”.



Imagem 78. Créditos da equipe do filme *Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

Os créditos do filme mostram uma atribuição e divisão de atividades organizada, configurando-se como um produto coletivo e arrojado dentro das limitações características deste tipo de produção. Os agradecimentos a instituições como o Cineclube Uirá,

LABORARTE e Transaves mostram a intenção de alguns grupos em participar da discussão proposta pelo filme.



Imagem 79. Créditos dos colaboradores do filme *Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

O cineclube como espaço para incentivo e produção da linguagem cinematográfica, o LABORARTE representando a classe artística no debate e a Transaves como uma instituição ligada a preocupações ambientais. A colaboração de personagens como Nascimento Moraes representa a localização do filme nos movimentos civis populares (como o Comitê de Defesa da Ilha).

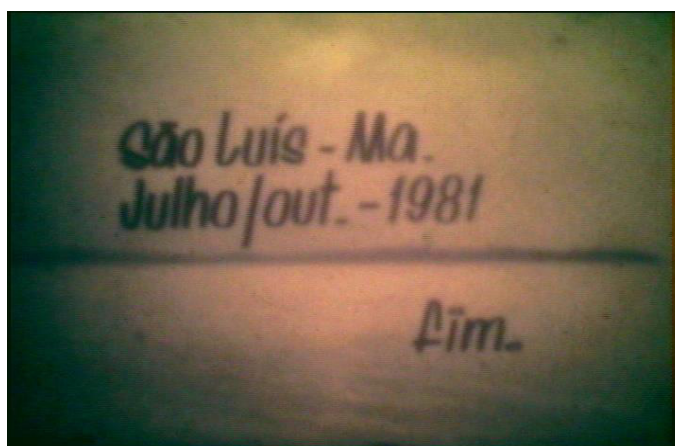


Imagem 80. Crédito final do filme *Pesadelo*

Fonte: Sequência de fotogramas do filme *Pesadelo* (1981)

O pano de fundo usado nos créditos finais do filme faz referência às reservas hidrográficas do maranhão ameaçadas pela instalação do empreendimento próximo ao litoral

da cidade. Diante dos aspectos levantados que geraram interpretações sobre os filmes escolhidos, corroboramos com a ideia de que os filmes carregam em sua composição a condição de texto fílmico ao considerar “o filme como discurso significante, analisar seu(s) sistema(s) interno(s), estudar todas as configurações significantes que é possível nele observar”.<sup>389</sup>

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trajeto percorrido de uma pesquisa é um grande aprendizado, no início as indefinições são constantes e a necessidade de tentar localizar o próprio trabalho em um lugar autorizado é certamente uma angústia imensurável. Contudo, embora tenhamos um prazo que por força maior padroniza e impõe um tempo de amadurecimento e materialização das nossas investigações, chega-se a um ponto onde a angústia (embora constante) dá lugar a descobertas que, por si só, trazem uma sensação de autorização por sua própria condição de historicidade construída.

A presente pesquisa sobre Super 8 no Maranhão iniciou-se com algumas pistas desse passado de práticas de cinema. O ponto de partida foi o contato com o filme *A Ilha Rebelde ou A Luta pela Meia Passagem* de 1979. Além dele, tive acesso ao livro de Euclides Moreira<sup>390</sup>, que contém informações sobre a realização de filmes no Maranhão e uma lista de exatamente 97 realizações até o ano de 1981, com seus devidos autores, ano de realização e com ênfase na bitola Super 8mm. Outro trabalho que exerce parecida função (de organizar informações) é o trabalho de Graça Carvalho<sup>391</sup>, servindo de referência para o estudo da linearidade das edições de festivais de cinema na cidade, desde a I Jornada de Super 8 até o Festival Guarnicê de Cinema de 2002 e seus respectivos filmes premiados.

Pelo fato de começar com essas informações, algumas questões foram levantadas. Uma delas era se a produção de Super 8 no Maranhão foi somente até 1981, outra diz respeito aos parâmetros considerados por Euclides Moreira para organizar esse relatório. Em determinado momento, notamos que se tratou de um levantamento feito a partir da realização em 1977,

---

<sup>389</sup> AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Editora Papyrus, 1995. P.201.

<sup>390</sup> MOREIRA NETO, Euclides. **O Cinema dos anos 70 no Maranhão**. São Luís. EDUFMA, 1990.

<sup>391</sup> CARVALHO, Graça de Fátima P. **Evolução histórica dos festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão: Festival Guarnicê de cinema**. São Luís. EDUFMA, 2002.

quando da I Jornada Maranhense de Super 8, além do registro dos filmes feitos no LABORARTE por Murilo Santos.

A partir da localização e entrevista de realizadores de Super 8 e do primeiro contato com filmes digitalizados dessa bitola, cedidos por Murilo Santos, os sentidos da pesquisa foram se alargando<sup>392</sup> e pude dar um passo muito significativo diante da realidade de se pesquisar o Super 8 no Maranhão. Em alguns estados do Nordeste, como a Paraíba e o Piauí, esse trabalho já vem acontecendo tanto no meio acadêmico (grupos de pesquisa sobre audiovisual) quanto no campo das políticas de restauração e arquivo de filmes como um agente da memória local. No Maranhão, só recentemente esta iniciativa está lentamente tomando fôlego.

A proposta inicial do projeto de pesquisa tinha como questão central discutir a identidade superoitista no Maranhão, levando em conta as informações de Euclides Moreira sobre a quantidade de filmes da bitola em um espaço curto de tempo. A adoção desta perspectiva decorria da dificuldade de acesso aos filmes e da necessidade de ouvir os superoitistas. Por conta da ausência dos filmes, criou-se uma extrema necessidade de localizar os realizadores de Super 8 e buscar, através das memórias deles, construir uma história do cinema no Maranhão. Na prática, a ideia inicial foi ficando para trás, pois a possibilidade de localizar filmes foi se tornando cada vez mais concreta.

Tradicionalmente, a existência desses filmes tornou-se uma espécie de mitologia local entre os interessados no tema. Criou-se uma aura mítica em torno dessas realizações.

Contudo, considero dois momentos de suma importância para “virada de concepção” sobre a pesquisa: o acesso a alguns filmes do projeto sobre a memória do cinema local, ainda em andamento (tendo Murilo Santos como consultor) e o acesso ao acervo da MAVAM<sup>393</sup>, que restaurou filmes do acervo nominal de Murilo Santos, Ubaldo Ribeiro, Raimundo Medeiros e LABORARTE.

Foi nesse contexto que tive acesso aos filmes que sustentam a discussão do presente trabalho. Percebi, por exemplo, que houve uma produção para além do ano de 1981, assim como anteriores a 1977, a exemplo dos filmes: *Um Boêmio no Céu* (1974), *Pregoeiros de São*

---

<sup>392</sup> É importante salientar os trabalhos de Alexandre Bruno Gouveia Costa, Cinema e filosofia: Um estudo da narrativa cinematográfica maranhense das Jornadas por meio da tríplice mimesis, dissertação de mestrado defendida em 2015 – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade / Alexandre Bruno Gouveia Costa. — São Luís, 2015 e FORTALEZA, Marcelo Sousa. **Bandeiras Verdes: a epopeia de Domingos Bala na pré-amazônia maranhense (1979-1985)** - (Monografia Graduação) - Universidade estadual do Maranhão, Curso de História, São Luís, 2011.

<sup>393</sup> No acervo da MAVAN (**Museu da Memória Áudio Visual do Maranhão**) encontram-se filmes digitalizados do acervo pessoal de Murilo Santos e João Ubaldo, que contem filmes próprios e de outros realizadores.



*Luís* (1975), *ZBM S/A* (1977), *Idade da Razão* (1980) e *Côco Amargo* (1980). Pude também assistir a *Periquito Sujo* (1979) e conhecer a qualidade de técnica e montagem da narrativa do filme *E lá se vem o trem* (1983). É imensurável a sensação diante do contato com filmes que criaram certa intimidade na ausência de sua materialidade, mas que, pelo convívio com seus nomes à distância, nas buscas por seus rastros, cria-se um laço nas experiências da pesquisa.

Todavia, foi o filme *Pesadelo* (1981) que mais gerou surpresa, pois a forma como ele se apresenta vai de encontro a ideias concebidas anteriormente sobre uma identidade superoitista documentarista com aspetos nada despojados. *Pesadelo* apresenta o deboche, a ironia na sua forma de dizer. De imediato parece uma espécie de “desbunde juvenil” (expressão que lembra a ideia usada por Edward Castelo Branco para o despojamento político juvenil da década de 1970), mas analisando o filme a partir de sua elaboração com aspecto precariamente experimental e utilização na linguagem polissêmica de signos, estabelece um aspecto pós-moderno na sua maneira de dizer e como foi construído.

Como foi dito antes, após localizar um considerável número de filmes ampliou o olhar sobre a pesquisa, o que parecia um blefe mudou a ordem da situação/idealização diante da investigação. O que era invisível emergiu na superfície. A partir de então, sob a perspectiva da análise cultural de Michel de Certeau, com seus conceitos de inversão de sentido em consequência das apropriações de consumo nas práticas culturais contemporâneas, a análise passa a fazer parte de um lugar de partida para se pensar e operacionalizar o olhar sobre a pesquisa.

Portanto, as práticas culturais de cinema a partir do consumo da câmera Super 8 dá lugar às *maneiras de fazer e maneiras de dizer* superoitistas, há uma transformação semântica em decorrência da apropriação dessa ferramenta para subverter sentidos.

Dessa forma, quando reunimos documentos elaborados através das entrevistas com superoitistas e analisamos seus filmes, surge a possibilidade de considerar as práticas fílmicas e seus temas como espaços situados entre táticas e estratégias de micro resistências. Tais artifícios realizados pela tensão entre mecanismos de dominação vigente e de resistência em seu contexto social no momento da elaboração dessas obras de cinema (com suas formas de bricolagens), subvertem o sentido de representações sociais. Vivências subterrâneas passam a ter visibilidade no espaço superoitista, logo caracterizam-se como micro liberdades nas maneiras de mostrar suas inquietações expressas nos seus temas propostos.

O caráter primordial da pesquisa no campo da História e Cinema é a indagação sobre o sentido do objeto analisado, ou seja, as práticas de cinema superoitista no Maranhão.

Considerando o dito caráter, é importante frisar alguns aspectos sobre sua característica de construção de sentido de invenção na história local a partir deste trabalho historiográfico, a começar pelo sentido de invenção. Usamos duas perspectivas: uma é a ideia de invenção sob a perspectiva de Certeau a partir de sua obra *A invenção do Cotidiano. Arte de fazer*, ou seja, as ações subterrâneas emergem à condição de apropriação de espaço. O outro sentido é o de invenção de tradições recentes de Hobsbawm.

O superoitismo inventa o cinema como prática de produção de discursos no Maranhão, uma outra vaga como espaço para se falar e *fazer sobre*. Suas práticas eram subterrâneas, iniciando-se no LABORARTE, passando pelos cineclubistas universitários até emergirem com a instauração do festival de cinema local, que inclusive carrega a força do seu significado naquele momento: resultado de práticas fílmicas de uma geração de superoitistas. Cria-se uma tradição recente de práticas de cinema a partir da emergência dessas produções através do festival superoitista. O festival fomenta a produção local de cinema e surge dessa prática local.

Através das maneiras de fazer seus filmes (bricolagens) e de suas falas, o superoitismo pode inverter a perspectiva imposta. A linguagem cinematográfica é um espaço que abriga várias outras, o uso da imagem é sua característica de identificação. Portanto, a imagem pode ser usada em vários contextos, varia de acordo com a intencionalidade da fala que, muitas vezes, pode parecer silenciosa e dada em determinados contextos. Porém, é importante considerar a multiplicidade sígnica da imagem capturada:

Todo registro ou signo da realidade tem uma vida emprestada, quer dizer, representa algo que está fora do registro. Por mais que e continua a existir a pesar do registro. Por mais perfeito que o registro possa ser, há sempre uma disparidade, há sempre algo do objeto que o signo pode capturar. Entre as coisas e os signos, abre-se o hiato da diferença. O signo pode estar no lugar do objeto, pode indicar o objeto, pode representar o objeto, mas não pode ser o objeto. O signo pode ser até mesmo uma emanção do objeto, como é o caso da fotografia, do filme, do vídeo, da holografia, mas o objeto, aquilo que foi fotografado, filmado, videografado, holografado continua a ter uma existência independente, fora do signo que foi capturado<sup>394</sup> (SANTAELLA e WINFRIED, 2008, p.117).

Portanto, as maneiras de fazer e dizer superoitistas contextualizaram novas formas de olhar sobre determinados elementos, em determinadas situações, de formas diferentes e sobre diversos sujeitos. O superoitismo foi seguramente ferramenta na tática de construção de espaço e de fala de questões subterrâneas, assim como sua própria condição de bricolagem cinematográfica. Para melhor entendimento vejamos aspectos pontuais de diferenciação entre

---

<sup>394</sup> SANTAELLA, Lúcia; WINFRIED, Nöth. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008. P.117.



os discursos (materializados) intencionais nos filmes *Maranhão 66*<sup>395</sup> e *Milagre do Maranhão*<sup>396</sup>, ambos, filme de 35mm propostos na relação do uso de imagens como propaganda e Signos que os superoitistas inverteram nas suas realizações *a posteriori*. Observemos:



**Imagem 81. Polícia militar na posse de José Sarney (esquerda) e na greve dos estudantes em 1979 (direita)**

Fonte: Fotogramas dos filmes *Maranhão 66* e *A Ilha Rebelde ou A Luta pela Meia Passagem*

As imagens acima representam dois sentidos adversos para a Polícia Militar na Ditadura do Maranhão. A primeira representa a polícia como guardiã de José Sarney na solenidade de sua posse para o governo do Maranhão em 1966, uma espetacularização literal de sua apresentação em eventos de solenidade em espaços legitimados e autorizados pelo poder vigente na época. A população observa à margem nos lugares que lhe cabe. Na segunda imagem, um estudante sofre violência da polícia na greve de 1979 na disputa por ocupar espaços na cidade, para reivindicação de direitos civis estudantis. Ao registrar o episódio dos policiais num ato de agressão, inverte-se o sentido da imagem da ordem militar em Maranhão 66 do filme 35mm de Glauber Rocha.

O filme documentário de Glauber Rocha configura-se como um espaço de fala cinematográfica na construção arquitetônica do novo governador que se utiliza da linguagem cinematográfica como mais uma forma moderna de autopropaganda. A respeito da invenção do Maranhão Novo (discurso do jovem governador), Costa sublinha:

<sup>395</sup> MARANHÃO 66. Posse do governador José Sarney. Direção: Glauber Rocha e Fernando Duarte. Produção: Luís Carlos Barreto. Documentário. Brasil. DIFILM, 1966. 35mm

<sup>396</sup> *O Milagre do Maranhão*. Direção geral: Isaac. Rozenberg. Curta Metragem. Laboratório:Rex Líder. 10:38'. Documentário/Reportagem. Rio de Janeiro: 1970.

Uma aventura em busca da identidade regional perdida: Tradição, História, Cultura, Fé e progresso. Reinvenção: reencontro com: o passado de glórias”, através do resgate da posição de destaque do maranhão no seio da nação brasileira [...] Meta- História. A invenção do **Maranhão Novo** enquanto processo de (re) construção das bases da Atenas Brasileira/Ilha rebelde. Na primeira etapa: a vitória da batalha da Liberdade, com o fim da ocupação e seus campos de concentração. Na segunda etapa: a nova batalha do progresso, com a superação do atraso. “Construir o maranhão da liberdade e do progresso, da grandeza e da felicidade” (“Muito bem!” Aplausos). Promessas... (COSTA, 2006, p.195-197).<sup>397</sup>

Sobre o discurso idealizado e construído pelo governador José Sarney (1966-1970) no contexto da ditadura civil e militar brasileira, os filmes *Maranhão 66*, do cinemanovista Glauber Rocha, e *Milagre do Maranhão*, do cineasta romeno Isaac Rosenberg (diretor ligado à propaganda militar), foram a expressão midiática do discurso de modernidade do Maranhão proposta por José Sarney. O primeiro foi encomendado para divulgar o discurso de modernidade na proposta do mandato que estava se iniciando; o segundo foi produzido para legitimar o cumprimento da promessa e o mandato desse governador (1966-1970) como aquele que realizou o milagre maranhense de modernização.

Conforme Cerqueira e Pinto, o filme:

Milagre do Maranhão, um fragmento cinematográfico feito pelo cineasta romeno Isaac Rozenberg, cria um Maranhão diferente, pois expõe uma grandeza e opulência que só existiam nos discursos de José Sarney e dos militares. O filme traça um perfil do governo do Maranhão, o sucesso das obras e de um governo que está de acordo com as ordens dos militares. Uma campanha de exaltação do poder político do regime<sup>398</sup> (CERQUEIRA e PINTO, 2006, p.01)

Vejamos as imagens de Milagre do Maranhão abaixo:

---

<sup>397</sup> COSTA, Wagner Cabral da. **Sob o signo da morte: o poder oligárquico de Victorino a Sarney**. São Luís: Edefma. 2006. P.195-197.

<sup>398</sup> CERQUEIRA, Guilherme e PINTO, Pâmela. Milagre do Maranhão: Uma Análise do Maranhão Novo registrado pela lente de Isaac Rosenberg. 4º Encontro da Associação Brasileira de historiadores da Mídia. 2006 (<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/4o-encontro-2006-1/O%20MILAGRE%20DO%20MARANHãO.doc/view>)



*Imagem 82. Tratores (escavadeiras) e ruas asfaltadas como representação de Progresso*

Fonte: Fotogramas do filme *Milagre do Maranhão* (1970)

Abaixo o fotograma da imagem registrada no filme superoitista *Pesadelo* (1981) que captura momento de derrubada de palmeiras em área de São Luís como forma de denúncia de desmatamento:



*Imagem 83. Fotograma do filme Pesadelo: trator derrubando palmeiras*

Fonte: filme *Pesadelo* (1981). Direção: Coletiva Virilha Filmes.

Logo, percebemos no contexto, uma ressignificação/inversão da imagem do trator como representação de progresso, contrário à imagem construída no filme *Milagre do Maranhão*. As imagens anteriores, onde traquadrotores trabalham em uma rua da cidade de São Luís,

representam uma fala de progresso no discurso do Novo Maranhão. Anos depois, em 1981, o filme superoitista *Pesadelo* inverte o sentido da representação do trator como um signo de progresso do discurso modernizante conservador do contexto do milagre econômico do período da ditadura civil-militar no país. No contexto de *Pesadelo*, o trator representa o desmatamento e desapropriação de comunidades, contrariando o discurso de progresso por parte do governo de João Castelo sobre a instalação da ALCOA.

Reafirmamos, então, a importância dos usos do superoitismo enquanto prática cultural, social e como ferramenta cinematográfica na apropriação de falas políticas. Certamente não podemos esquecer que o fazer cinematográfico não segue uma linha fixa de oposição entre o discurso da ordem dominante e exercício de práticas subversivas em relação a esse discurso. O cinema feito em 35 mm, 16mm ou Super 8mm constrói espaços que dependem do que e para quem se fala. Em se tratando de discurso, cinema não tem bitola segundo Glauber Rocha e constrói a máxima secreta dessa linguagem, cinema de verdade é aquele que pode ser feito, proposição do cinema moderno vivenciada pelo cineasta brasileiro.

Marca deixada no tempo e espaços por uma geração que se apropriou de um artefato cultural tecnológico (a câmera Super 8mm), subverteu o caráter meramente comercial deste e deixou testemunhos sob olhares de como esses sujeitos históricos processavam seu cotidiano.

Este trabalho, como qualquer outro, é delineado por um discurso de recorte. Muitas questões podem ficar de fora na construção do enunciado do mesmo. Para tanto, reafirmamos o superoitismo no Maranhão a partir de micro resistências construídas no espaço fílmico inventando *maneiras de fazer e dizer* sobre este estado, pois o cinema também é um lugar de memória.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Entrevistas:

BORRALHO, Tácito. Teatrólogo, ator e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão Entrevista concedida a Leide Ana Caldas, São Luís, 15 de nov de 2015.

CELLA, Mário. Filósofo. Professor aposentado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão. Entrevista concedida Leide Ana Caldas sobre a produção de realizadores superoitistas de cinema no Maranhão na década de 1970. São Luís: 03/08/2012.

CINTRA, Luís Carlos. Advogado. Superintendente de Articulação e Avaliação das políticas Públicas de Direitos Humanos. Entrevista concedida a Leide Ana Caldas, São Luís. Em: 16/04/2016.

COSTA, Dileidejane. Professora de Arte da Rede Municipal de São Paulo. Atriz convidada para atuar em Côco Amargo e Pesadelo. Entrevista concedida a Leide Ana Caldas por telefone em: 24/07/2016.

COSTA, Maria de Jesus. Moradora da Rua da Estrela (Praia Grande) e presidenta da APROSMA (Associação de Profissionais do Sexo Feminino do Maranhão. Entrevista concedida a Leide Ana Caldas, São Luís. Em 10/05/2016.

MOREIRA NETO. Euclides. Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão. Entrevista concedida a Leide Ana Caldas, São Luís. Em 17/05/2016.

PINHEIRO, José Henrique. Contador. Morador da Rua 28 de Julho (Praia Grande). Entrevista concedida a Leide Ana Caldas, São Luís (MA) em: 16/06/2016.

REIS, Wellington. Músico e engenheiro. Entrevista concedida a Leide Ana Caldas, São Luís. Em: 11/05/2016.

SAMPAIO, João Mendes. Cinegrafista e pequeno comerciante. Entrevista concedida a Leide Ana Caldas, São Luís. Em: 24/06/2016.

SANTOS, José Murilo dos. Professor do departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão, Cineasta e Fotógrafo. Entrevista concedida a Leide Ana Caldas sobre realizadores superoitistas de cinema no Maranhão na década de 1970. São Luís, em: 02/08/2012.

TEIXEIRA, Carlos César. Artista músico, compositor e jornalista. Entrevista concedida a Leide Ana Caldas, São Luís, em: 29/10/2015.

UBALDO, João. Jornalista e documentarista. Entrevista concedida a Leide Ana Caldas, São Luís, em: 17/08/16.

### **Fontes hemerográficas:**

A FACA E O RIO, de ODYLO COSTA, FILHO em sessão especial no Alpha. Segundo Caderno. **Jornal O Estado do Maranhão**, São Luís, 16 mar.1977.

HOJE A ABERTURA DA JORNADA SUPER 8. Segundo Caderno. **Jornal O Estado**, São Luís, 24 set. 1977.

I JORNADA MARANHENSE DE SUPER 8. **Jornal O Imparcial**, São Luís, 24 de set. 1977

TV EDUCATIVA inaugurada. **Jornal do Dia**, São Luís, 01 de abril. 1970.

SUPER 8 DÁ PRÊMIOS: “Mutaçãõ”, escolhido. **Jornal O Estado do Maranhão**, São Luís, 28 set. 1977.

PFLUGUER. **Jornal do Dia**, São Luís, 23 de mar. 1970. Coluna Passarela

POLARY, A. Henrique. O Desterro ontem e hoje. **O Estado do Maranhão**. São Luís, 07 de abril de 1974.

### **Monografias, dissertações e teses:**

BOGÉA, Denis Carlos Rodrigues. **Cinema Super 8: articulações sobre som e imagem no filme "A festa de Santa Teresa"**. 2010. Monografia (Graduação Artes Visuais) – Universidade Federal do Maranhão-UFMA, São Luís.

BORGES, Arleth Santos. **A construção do Partido dos Trabalhadores no Maranhão**. 1997. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP, Campinas.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina**. 2013. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí-UFPI, Teresina.

CALDAS, Leide Ana Oliveira. **Maranhão 70: construção da produção cinematográfica de realizadores superoitistas no Maranhão na década de 1970**. 2012. Monografia (Especialização em História do Maranhão) – Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, São Luís.

COSTA, Alexandre Bruno Gouveia. **Cinema e filosofia: Um estudo da narrativa cinematográfica maranhense das Jornadas por meio da tríplice mimesis**. 2015. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão-UFMA, São Luís.

FORTALEZA, Marcelo Sousa. **Bandeiras Verdes: a epopeia de Domingos Bala na Pré-Amazônia maranhense (1979-1985)**. 2011. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, São Luís.

GOMES, Antonio Carlos Lima. **A greve da meia-passagem de 1979: de políticos a politólogos, todos falaram, até o Balão**. 2008. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Maranhão-UFMA, São Luís.

\_\_\_\_\_, Antonio Carlos Lima. **Representações e Memórias Sociais em Disputa: a greve da meia-passagem de 1979**. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Maranhão-UFMA, São Luís.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. **É que Glauber acha feio o que não é espelho: a invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser do cinema nacional**. 2012. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG.

LINO, Cristina Sonia. **História e Cinema: uma imagem do Brasil nos anos 30**. 1995. Tese (Doutorado em História) -Universidade Federal Fluminense-UFF, Niterói.

MENDES, Ana Carolina Magalhães. **Laborarte: Integração e Diversidade**. 1999. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal do Maranhão-UFMA, São Luís.

MONTEIRO. Jaislan, Honório. **Em Torno da Geleia Geral: intertextualidade e produção de sentidos em manifestações artísticas brasileiras**. 2015. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

PINTO, Núbia. **Do Velho ao Novo: Política e Educação no Maranhão**. 1981. Tese de Dissertação (Mestrado em Educação) - Fundação Getúlio Vargas-Instituto de Estudos Avançados em Educação Departamento de Administração de Sistemas Educacionais, Rio de Janeiro.

### **Livros, capítulos de livros e publicações:**

ALBUQUERQUE, Júnior Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Ensaios de teoria da história. Baurú, SP: Edusc, 2007.

\_\_\_\_\_, Júnior Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Ed. Massangana: São Paulo: Cortez. 2006.

ALBERTINO, Simone. **A imagem feminina nos cartazes da Pornochanchada e do Cinema Marginal**. III Congresso Internacional de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. 2012. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/19599072-A-imagem-feminina-nos-cartazes-da-pornochanchada-e-do-cinema-marginal.html>> (acesso em: 15 de nov. de 2017).

AMORIN, Lara; FALCONE, Fernando Trevas. (Orgs). **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**: Editora da UFPB, 2013.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.

ARAÚJO, Ana Raquel Alves de. **Sociedade Civil na Redemocratização no Maranhão: revisão historiográfica e perspectivas de pesquisa**. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis. 2015. Disponível em: [http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434376497\\_ARQUIVO\\_ArtigoAnpuh2015.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434376497_ARQUIVO_ArtigoAnpuh2015.pdf)

AUMONTE, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BARBOSA, Viviane de Oliveira. **A economia do Babaçu: entre esquecimentos, afirmações e contradições**. In: PACHECO FILHO, Alan Kardec G; CORRÊA, Helidacy Maria Muniz; PEREIRA, Josenildo de Jesus P (orgs). São Luís 400 anos: (com) tradição de uma cidade histórica. São Luís: Café e Lápis. Ed. UEMA. 2014.

BARROS, D'Assunção José. **Cinema e história: entre expressões e representações**. In: BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge (orgs.). Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BARROS, José D'Assunção. **O Campo da história: especialidades e abordagens - Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.**

BARROS, Rubem Rabello M. de. **A (Re) Construção do passado: música, cinema, história**. Dissertação de mestrado. USP. São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. **Cineastas e imagens do povo** - São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **A estética da criação verbal**. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. **O realismo impossível**. Tradução de Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENTES, Ivana. (Org.). **Cartas ao Mundo/Glauber Rocha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: Uma introdução. Trad. Roberta Gregoli. São Paulo: Editora da Unicamp; Editora da USP, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BERNADET, Jean Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história - São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNET, Jean-Claude. **A migração das imagens**. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história, ou, O ofício do historiador**; prefácio: Jacques Le Goff. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. A Escola dos Annales, (1929 – 1989) **A Revolução Francesa da Historiografia**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

CALIL, Ricardo. **A pornochanchada toma Viagra**. Artigo publicado em: 27/04/2009 no site Brasil cultura. Disponível em: <http://www.brasilcultura.com.br/perdidos/a-pornochanchada-toma-viagra>. Acesso em: 05/05/2012.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Táticas caminhanças**: cinema marginal e flânscias juvenis pela cidade. Rev. Bras. Hist. vol.27, nº53, São Paulo. Jan/Jun 2007. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882007000100008#tx1](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100008#tx1)

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009.

\_\_\_\_\_. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 198.

\_\_\_\_\_, Edwar; SAMPAIO, Roniel. **Recifernália**: sabotagens simbólicas na filmografia superoita de Jomar Muniz de Brito. História Cinema e outras imagens juvenis. Teresina-EDUFPI, 2009.

CARDOSO, Ciro; MAUAD, Ana Maria. **História e imagem**: os casos do cinema e da fotografia. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

CARDOSO, Ciro. **Narrativa, sentido, história**. Campinas: Papirus, 1997.

CARVALHO, Graça de Fátima P. **Evolução histórica dos festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão: Festival Guarnicê de cinema**. São Luís. EDUFMA, 2002.

CERQUEIRA, Guilherme; PINTO, Pâmela. **Milagre do Maranhão: Uma Análise do Maranhão Novo** registrado pela lente de Isaac Rosenberg. (<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/4o-encontro-2006-1/O%20MILAGRE%20DO%20MARANHaO.doc/view>)

CEARENSE, Catulo da Paixão. **Um Boêmio no Céu**. Organização Guimarães Martins. Livraria Império Editora. RJ. 1966.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Artes de fazer. Vol. 1 Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

CHAGAS, José. **Maré Memória**. Composto e Impresso no SIOGE, São Luís/MA. 1973.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: Ed. Bertralo, 1990.

CORRÊIA, Luciana de Araújo. **Dançar sobre as ruínas: os filmes super 8 de Geneton Moraes Neto**. (ORG.) CASTELO BRANCO, Edwar. História Cinema e outras imagens. Juvenis. Teresina- EDUFPI, 2009.

COSTA, Flávia Cesariano. **O Primeiro Cinema: Algumas considerações**. Ecos do Cinema: de Lumière ao digital. (Org.) BENTES, Ivana. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

COSTA, Wagner Cabral da. **Sob o signo da morte: o poder oligárquico de Victorino a Sarney**. São Luís: Edufma. 2006.

DIAS, Rosângela de Oliveira. **Cinema e história cultural**. In: MARTINS, William de Sousa. História Cultural: ensaios sobre linguagens, identidades e práticas de poder. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

EAGLETON, Terry. **Ideologia. Uma Introdução**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. 2ª ed. São Paulo: Limiar, 2000.

FERREIRA, Márcia Milena Galdez. **“Quando a história acaba e a memória fica”**: uma etnografia do Centro Histórico de São Luís. São Luís: Café e Lápis; Editora UEMA, 2012.

FERRO, Marc. **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento-São Paulo: Paz e Terra, 2010.

\_\_\_\_\_. **O filme: uma contra-análise da sociedade**. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). História: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 199-215.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GULLAR, Ferreira. **Poema Sujo**. In: GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia (1950-1987)*. Prefácio de Franklin de Oliveira. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **Identidade cultural na pós-modernidade**. SP: DP&A Editora, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HOBBSAWM, Eric. **Introdução: A invenção das tradições**. In.: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Karla. **Documentário nordestino: mapeamento, história e análise**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

KORNIS, Almeida Mônica. **História e Cinema: um debate metodológico**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LAGNY Michele. **O cinema como fonte de história**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 99-132.

LE GOFF, Jacques. **Documento/monumentos**. In: Romano, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Volume 1-Memória-História. Porto: Imprensa nacional; casa da Moeda, 1984.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

LEITE, Ricardo Lopes. **Isotopia e metaforização textual**. Gragoatá: Revista de programas de pós-graduação do Instituto de Letras-UFF: 2009: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/216/201>.

MACEDO, José Rivair. **História da África**. São Paulo: Contexto, 2013.

\_\_\_\_\_, Rubens Júnior. **O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas**. In: BRANCO, Edwar (org.). *História, cinema e outras histórias juvenis/ Teresina*: EDUFPI, 2009.

\_\_\_\_\_, Rubens. **O Cinema experimental no Brasil e o surto superoitista nos anos 70.** IN: AXT, Gunter, SCHÜLER, Fernando. 4Xs Brasil: itinerários da cultura brasileira. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

\_\_\_\_\_. Rubens. **A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura.** IN: AMORIN, Lara; FALCONE, Fernando Trevas. (Orgs). Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980 / Lara Amorim e: - João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. P.50.

\_\_\_\_\_, Rubens. **Das vagas de experimentação desde o tropicalismo: cinema e crítica.** In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. (orgs.). Cinema de garagem 2014. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos.** São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MATOS, Kelly Campos Belo; CAMARGO, Luana Rodrigues de. **Para não dizer que não falei de cinema: O movimento Super-8 no Maranhão (1970 -1980) -** São Luís, Instituto Guarnicê, 2008.

MANZANO, Júlia. Artigo: **O cinema brasileiro nas páginas de Movimento: autonomia da indústria nacional e defesa da cultura popular.** Revista Famecos mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre. 2011.

MELO, Aldina da Silva; BARBOSA, Viviane de Oliveira. **Do esquecido ao silenciado: memórias da violência entre quebradeiras de coco no Maranhão.** IN: BARBOSA, Viviane de Oliveira; MELO, Aldina da Silva. (orgs). Mulheres rurais e violência: algumas abordagens. São Luís: EDUFMA, 2015.

MILANEZ, N. **Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens.** 2013. (<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/viewFile/20232/pdf>). Acesso em: 02/02/2016.

MOLINARI JR, Clóvis. **Super 8-tamanho Também é Documento.** Canal Brasil. Série de 13 episódios dirigida e apresentada pelo superoitista Clóvis Molinari Jr que estreou no dia 04 de Jan. 2010. O episódio 01 que fala especificamente do superoitismo foi retirado das mídias sociais. Acessar: [https://www.youtube.com/watch?v=riOpjI5EqTU&index=2&list=PLQr\\_Fs3X-j\\_CP1hnytmJVhIN43hRMGCGt](https://www.youtube.com/watch?v=riOpjI5EqTU&index=2&list=PLQr_Fs3X-j_CP1hnytmJVhIN43hRMGCGt).

SOUZA, José Inácio de melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.

MOREIRA, Euclides. **Primórdios do Cinema em São Luís.** São Luís, UFMA/Cineclubes Uirá, 1977.

\_\_\_\_\_. **O Cinema dos anos 70 no Maranhão.** São Luís. EDUFMA, 1990.

\_\_\_\_\_. Euclides. **Material de pesquisa não publicado sobre cinema (1977-1996).** Encontra-se no DAC-UFMA.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou O Homem imaginário - Ensaio de Antropologia Sociológica.** (Trad. Luciano Loprete). São Paulo: É Realizações editora, 2014.

MUSSALIM, Fernanda. **Análise do Discurso**. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Cristina (org.). Introdução à linguística: domínios e fronteiras. Vol. 2. São Paulo: Cortez, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **A escrita 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. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**; tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

ODIN, Roger. **A questão do público**: uma abordagem semiopragamática. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). Teoria Contemporânea do cinema, volume II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

PÊCHEAUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 2ª ed. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahay. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. Capítulos I e II.

POSSENTI, Sírio. **Os limites do discurso**: ensaios sobre discurso e sujeito. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro: vol. 2, nº 3, 1989.

\_\_\_\_\_. **Memória e identidade social**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.

RAMOS, Alcides, Freire. **Apontamentos em torno do “Cinema Marginal” e do “Cinema Novo”**. IN. História e outras imagens Juvenis. (Org). CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Teresina: EDUSPI. 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC. 2000.

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

RAMOS, Fernão Pessoa. Introdução. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

REIS, Flávio. **Cenas Marginais**: Fragmentos de Glauber, Sganzerla e Bressane. -2ª ed. São Luís: edição do autor, 2013.

REIS, José Carlos. **História e Teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

REFESA. REDE FERROVIÁRIA FEDERAL SOCIEDADE ANÔNIMA – RFFSA –: <https://www.rffsa.gov.br/principal/historico.htm> . Acesso em: 12/08/2016.

RIBEIRO, Zema, **Homem de Vícios Antigos (Super-8)**: Maré Memória. Disponível em:< <https://zemaribeiro.wordpress.com/tag/super-8/>> Último acesso em: 20/09/2016.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Ed. Alhambra/Embrafilme: Rio de Janeiro. 1981.

SANTAELLA, Lúcia; WINFRIED, Nöth. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008. P.117.

SANTIAGO JR., Francisco das C. F. **Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)**. 2011.

<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/viewFile/270/261>. Acesso em: 10/02/2016.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo, Editora Cultrix. 1994.

SCHVARZMAN, Sheila. **Cinema Brasileiro, História e Historiografia**. 24 de Junho de 2008.

Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/120-cinema-brasileiro-historia-e-historiografia?tmpl=component&print=1&layout=default&page>  
Último acesso em 15 de Janeiro de 2016.

SILVA, Tatiana Raquel Reis. **Sexualidade e cor: mulheres negras e prostituição feminina nas áreas centrais da cidade de São Luís, Maranhão**. São Luís: Eduema, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathrin Woodward. Petrópolis, RJ. Vozes, 2000.

SKINNER, Quentin. **Motivos, intenções e interpretação**. Traduzido do espanhol (Revista Ingenium, nº 1, janeiro-junho, 2009, 77-92, ISSN: 1989-3663) por João Otávio Malheiros (Discente 2014101715 em 2014).

SOUSA, Adriano Carvalho Araújo. **Poética de Júlio Bressane: cinema(s) da transcrição**. São Paulo: Fapesp, 2015.

SOUZA, José Inácio de melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.

SOUZA, Tânia c. Clemente de. **Discurso e imagem: Perspectivas de análise não verbal**. Comunicação apresentada no 2º Colóquio Latinoamericano de Analistas Del Discurso, La Plata e Buenos Aires, agosto/1997. P.04.

<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/viewFile/240/128>. Acesso em: 08//02/2015.

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

TEIXEIRA, César. **Maré/Memória poema de lama no palco**. Suplemento Cultural e Literário Guesa Errante. Jornal Pequeno. 28/11/2005. Site: [www.guesaerrante.com.br](http://www.guesaerrante.com.br). Acesso em: 20/08/2015.

TORQUATO NETO, **Última Hora, 29. ago. 1971** apud PIRES, Paulo Roberto (org.) Torquato Neto Torquatália – Geléia Geral. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VALIM, Alexandre Busko. **História e Cinema**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). Novos Domínios da História. Rio de Janeiro: Campus, 2011

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno** - São Paulo, Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify: 2012.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YOUNG, Robert. **Sexo e Desigualdade: a construção cultural da raça**. In: YOUNG, Robert. Desejo colonial. Hibridismo em teoria, cultura e raça. São Paulo: Perspectiva, 2002.

#### Filmografia:

**A CHEGADA DO TREM À ESTAÇÃO CIOTAT**. Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. Documentário. 0,56'. França. 1895. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VScyygFlqg8>.

**A ILHA REBELDE OU A LUTA PELA MEIA PASSAGEM (1979)** de Raimundo Medeiros/Euclides Moreira Neto/Carlos Cintra. Documentário. 30'.

**A SAÍDA DOS OPERÁRIOS DA FÁBRICA LUMIÈRE**. Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. Documentário. 0,47'. França. 1895. Disponível em:

**ASPECTOS DE SÃO LUÍS**. Direção: João Ubaldo. Documentário. Maranhão (BR). 1983. Bitola Super 8.

**COCO AMARGO** (1980) de João mendes e Pesadelo (1981) do Coletivo Virilha Filmes. Curta Metragem. Ficção. 9'

**DUELO** ( 3'17). Um filme de Daniel Santiago para a Cadeira de Cinema (professor Lúcio Lombardi), do Curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco, 1975. Original em 16mm. Direção e Roteiro de Daniel Santiago. Câmaras, Edição e Som: Lima. Atores: Daniel Santiago e Paulo Bruscky.

**E LÁ SE VEM O TREM.** Direção, Roteiro e Argumento: Nerine Lobão. Montagem: João Ubaldo. Sonorização: Wellington Reis. Narração: Murilo Santos. São Luís: MA, 1983, Super 8mm.  
<https://www.youtube.com/watch?v=75h3pS7-fLg>

**IDADE DA RAZÃO** (1980) de Ivanildo Ewerton e Wellington Reis. Documentário. Curta Metragem. 6:10'.

**LIMITE.** Direção e roteiro: Mário Peixoto. Ficção. 157'. Longa metragem, 35 mm. Preto e branco. Brasil. 1930.

**MARANHÃO 66.** Posse do governador José Sarney. Direção: Glauber Rocha e Fernando Duarte. Produção: Luis Carlos Barreto. Brasil. DIFILM, 1966.

**METROPOLIS.** Direção: Fritz Lang Produção: Erich Pommer. Ficção Científica. Alemanha, 1927. Bitola: 35mm.

**O MILAGRE DO MARANHÃO.** Direção geral: Isaac. Rozenberg. Curta Metragem. Laboratório: Rex Líder. 10:38'. Documentário/Reportagem. Rio de Janeiro: 1970.

**PERIQUITO SUJO** (1979) de Carlos Cintra e Euclides Moreira Neto. Experimental. Média Metragem, 27:07'. Super 8mm

**PESADELO** (1981) do Coletivo Virilha Filmes. Ficção. Experimental. Curta Metragem. Super 8mm

**VIAGEM À LUA.** Direção/Produção: George Méliès. Roteiro: George Méliès. Ficção Científica/Fantasia/Aventura. 15'. França. 1902. Mudo. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=leXpc2vBG-w>

**ZBM S/A** (1977) de José da Conceição Martins. Documentário. Curta Metragem. 6:05'. Super 8mm



## ANEXOS

### RELAÇÃO DE FILMES MARANHENSES DA DÉCADA DE 1970/80 ELABORADA POR EUCLIDES MOREIRA NETO EM 1990

#	FILME	DIREÇÃO	LOCAL DE REALIZAÇÃO	CATEGORIA	ANO	BITOLA
1	A FESTA DO DIVINO	MURILO SANTOS	ALCÂNTARA	DOCUMENTÁRIO	1973	SUPER 8
2	MARÉ MEMÓRIA I	MURILO SANTOS	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1974	SUPER 8
3	FOLCLORE DE BURITI BRAVO	MURILO SANTOS	BURITI BRAVO	DOCUMENTÁRIO	1974	SUPER 8
4	MARÉ MEMÓRIA II	MURILO SANTOS	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1974	SUPER 8
5	UM BOÊMIO NO CÉU	MURILO SANTOS	SÃO LUÍS	FICÇÃO INCOMPLETO	1974	SUPER 8
6	ADÃO E EVA	MURILO SANTOS	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1974	SUPER 8
7	OS PREGOEIROS DE SÃO LUÍS	MURILO SANTOS	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1975	SUPER 8
8	ZANGARIA	MURILO SANTOS	SÃO JOSÉ DE RIBAMAR	DOCUMENTÁRIO	1976	SUPER 8
9	RETALHOS DO SERTÃO	JOSÉ FILHO	LORETO	DOCUMENTÁRIO	1976	SUPER 8
10	POLUIÇÃO OU VIDA?	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1976	SUPER 8
11	A FESTA DE SANTA TERESA	MURILO SANTOS	ALCÂNTARA	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8

12	DANÇA DO LELÊ	MURILO SANTOS	ROSÁRIO	DOCUMENTÁRIO	1977	16MM
13	JUÇARA	JOSÉ FILHO	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
14	MARIA PIAUÍ	JOSÉ FILHO	CODÓ	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
15	NATAL	SAMUEL CASTRO		DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
16	CEIA DOS DEUSES	SAMUEL CASTRO	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
17	AS RUINAS DO EDIFÍCIO SÃO LUÍS	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
18	MUTAÇÃO	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
19	A RUA GRANDE...	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
20	FÁBRICAS	CARLOS CINTRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
21	REISADO	RAIMUNDO NONATO MEDEIROS	CAXIAS	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
22	ALCÂNTARA HISTÓRICA	RAIMUNDO NONATO MEDEIROS	ALCÂNTARA	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
23	HALELUIA	IVAN SARNEY COSTA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
24	O PÃO BEM AMASSADO	JOÃO MENDES	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1977	SUPER 8
25	SERTÃO I	DJALMA BRITO	COLINAS	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
26	ATO DE AMOR	Carlito Silva	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8

27	RUBEM ALMEIDA: O HOMEM CORVO	Coelho neto	SAÕ LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
28	ALCÂNTARA EM DIAS DE FESTA	RAIMUNDO FILHO	ALCÂNTARA	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
29	ZBM S/A	JOSÉ DA CONCEIÇÃO MARTINS	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
30	ANONIMATO	MURILO SARNEY	KEIRU	DOCUMENTÁRIO	1977	SUPER 8
31	TAMBOR DE CRIOLA	MURILO SANTOS	SÃO LUÍS / ROSÁRIO	DOCUMENTÁRIO	1978	16MM
32	GONÇALVES DIAS	MURILO SANTOS	SÃO LUÍS / CAXIAS	DOCUMENTÁRIO	1978	SUPER 8
33	COLONOS CLANDESTINOS	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1978	SUPER 8
34	ARQUITETURA E MEMÓRIA NACIONAL	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1978	SUPER 8
35	INCÊNDIO NA PRAIA GRANDE	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1978	SUPER 8
36	SÁ VIANA	CARLOS CINTRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1978	SUPER 8
37	NADA MAIS DISSE NEM LHE FOI PERGUNTADO	IVAN SARNEY COSTA	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1978	SUPER 8
38	A BEM DA VERDADE	IVAN SARNEY COSTA	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1978	SUPER 8
39	DIA-ADIA	JOÃO MENDES	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1978	SUPER 8
40	REI MORTO, REI POSTO	DJALMA BRITO FILHO	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1978	SUPER 8
41	OLHAI OS BICHOS DO CAMPO	CARLITO SILVA	COLINAS	DOCUMENTÁRIO	1978	SUPER 8

42	FLUXO SEM REFLUXO	DJALMA BRITO/CARLITO SILVA	COLINAS	DOCUMENTÁRIO	1978	SUPER 8
43	ALCÂNTARA: O PASSADO NO PRESENTE	JOSÉ FILHO/MARCO IGREJA/JOSÉ BRITO	ALCÂNTARA	DOCUMENTÁRIO	1978	SUPER 8
44	MIRANTES	JOÃO UBALDO DE MORAES	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1978	SUPER 8
45	PESCADORES DA RAPOSA	JORGE MARTINS RODRIGUES	PRAIA DA RAPOSA	DOCUMENTÁRIO	1978	SUPER 8
46	PELEJA DO POVO CONTRA O HOMEM QUE QUERIA CERCAR O MUNDO	MURIL SANTOS	SÃO LUÍS / BOM JARDIM	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
47	OS INDEPENDENTES	MURILO SANTOS	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO-INCOMPLETO	1979/80	16MM
48	UMA INCELÊNCIA POR NOSSO SENHOR	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
49	O TESTAMENTO DE JUDAS	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1979	SUPER 8
50	JUDAS NOSSO DE CADA DIA	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
51	MANIFESTAÇÃO DO POVO	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
52	PERIQUITO SUJO	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
53	O TESTAMENTO	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1979	SUPER 8
54	A FESTA DO PRETO VELHO	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
55	MAMUCABO	EUCLIDES MOREIRA	BARREIRINHAS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
56	CULTURA POSTA EM QUESTÃO	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8

57	TAMBOR DE MINA	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
58	FEIÇÕES	EUCLIDES MOREIRA/CARLOS CINTRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
59	CONCRETAGEM MANUAL	RAIMUNDO NONATO MEDEIROS	ITAPECURU	DIDÁTICO	1979	SUPER 8
60	GOMES DE SOUSA	RAIMUNDO NONATO MEDEIROS	SÃO LUÍS	DIDÁTICO	1979	SUPER 8
61	PONTES	RAIMUNDO NONATO MEDEIROS	SÃO LUÍS	DIDÁTICO	1979	SUPER 8
62	CAXIAS	RAIMUNDO NONATO MEDEIROS	CAXIAS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
63	MÁQUINAS	RAIMUNDO NONATO MEDEIROS	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
64	MEDITAÇÃO	IVAN SARNEY COSTA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
65	UTILIZAÇÃO DO MÚSCULO DE PIKRELL NA AMPUTAÇÃO DO RETO	IVAN SARNEY COSTA	SÃO LUÍS	DIDÁTICO	1979	SUPER 8
66	DECLARAÇÃO DE CULPA	IVAN SARNEY COSTA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
67	QUEM É ESSE MENINO?	JOÃO MENDES	SÃO LUÍS	FIÇÃO	1979	SUPER 8
68	UM SANTO DE FÉ	JOAÃO UBALDO DE MORAES	JOSÉ DE RIBAMAR	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
69	BOM JESUS	EUCLIDES MOREIRA	BOM JESUS / LIMA CAMPOS	DOCUMENTÁRIO	1979	SUPER 8
70	A ILHA REBELDE OU A LUTA PELA MEIA PASSAGEM	RAIMUNDO NONATO MEDEIROS, EUCLIDES MOREIRA, CARLOS CINTRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1980	SUPER 8

71	ALEGRE AMARGOR	EUCLIDES MOREIRA/VIRILHA FILMES	ALCÂNTARA	DOCUMENTÁRIO	1980	SUPER 8
72	FEIRA DOS MUNICÍPIOS	COLETIVA VIRILHA FILMES	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1980	SUPER 8
73	FESTEJO DE SANTO REIS	RAIMUNDO NONATO MEDEIROS	CAXIAS	DOCUMENTÁRIO	1980	SUPER 8
74	FEIRA	JOAÃO MENDES	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1980	SUPER 8
75	COCO AMARGO	JOAÃO MENDES	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1980	SUPER 8
76	OLHA O JORNAL	NERINE LOBÃO	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1980	SUPER 8
77	CERÂMICA	JOAÃO MENDES	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1980	SUPER 8
78	MERENDA ESCOLAR	JOÃO MENDES	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1980	SUPER 8
79	DEUS FAVOREÇA	RAIMUNDO GARRIDO	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1980	SUPER 8
80	NÓ NU	CLÁUDIO FARIAS	SÃO LUÍS	EXPERIMENTAL	1980	SUPER 8
81	JINGLE	AMÉLIA CARVALHO	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1980	SUPER 8
82	ESCEMA	CÉSAR CURVELO	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1980	SUPER 8
83	IDADE DA RAZÃO	IVANILDO EWERTON, WELLINGTON	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1980	SUPER 8
84	PALÁCIOS PALAFITAS	JOSÉ RIBAMAR MENDES	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1980	SUPER 8
85	LAMBE SOLA	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1981	SUPER 8

86	PARQUE, FEIRA X FOLCLORE	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1981	SUPER 8
87	TRABALHOS DE MIGUEL	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1981	SUPER 8
88	O MAIOR PROJETO	EUCLIDES MOREIRA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1981	SUPER 8
89	PESADELO	COLETIVA VIRILHA FILMES	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1981	SUPER 8
90	APOIO	COLETIVA VIRILHA FILMES	TUNTUM	DOCUMENTÁRIO	1981	SUPER 8
91	PASTER NOSTER	IVAN SERNEI COSTA	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1981	SUPER 8
92	A FESTA DO SANTO PRETO	CARLITO SILVA	ALCÂNTARA	DOCUMENTÁRIO	1981	SUPER 8
93	AVES DE ARRIBAÇÃO	NERINE LOBÃO/CARLITO SILVA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1981	SUPER 8
94	POR CIMA DAS ESTACAS	CARLITO SILVA	SÃO LUÍS	DOCUMENTÁRIO	1981	SUPER 8
95	NAVIAGEM	CARLITO SILVA	RIO AMAZONAS - AM	DOCUMENTÁRIO	1981	SUPER 8
96	UMA RAÇÃO DE VIDA	NERINE LOBÃO	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1981	SUPER 8
97	O DIA DA CAÇA	NEWTON LÍLIO/NERINE LOÃO	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1981	SUPER 8
98	TOXICOMANIA	CLAUDIO/BITINHO/NONATO	SÃO LUÍS	FICÇÃO	1981	SUPER 8